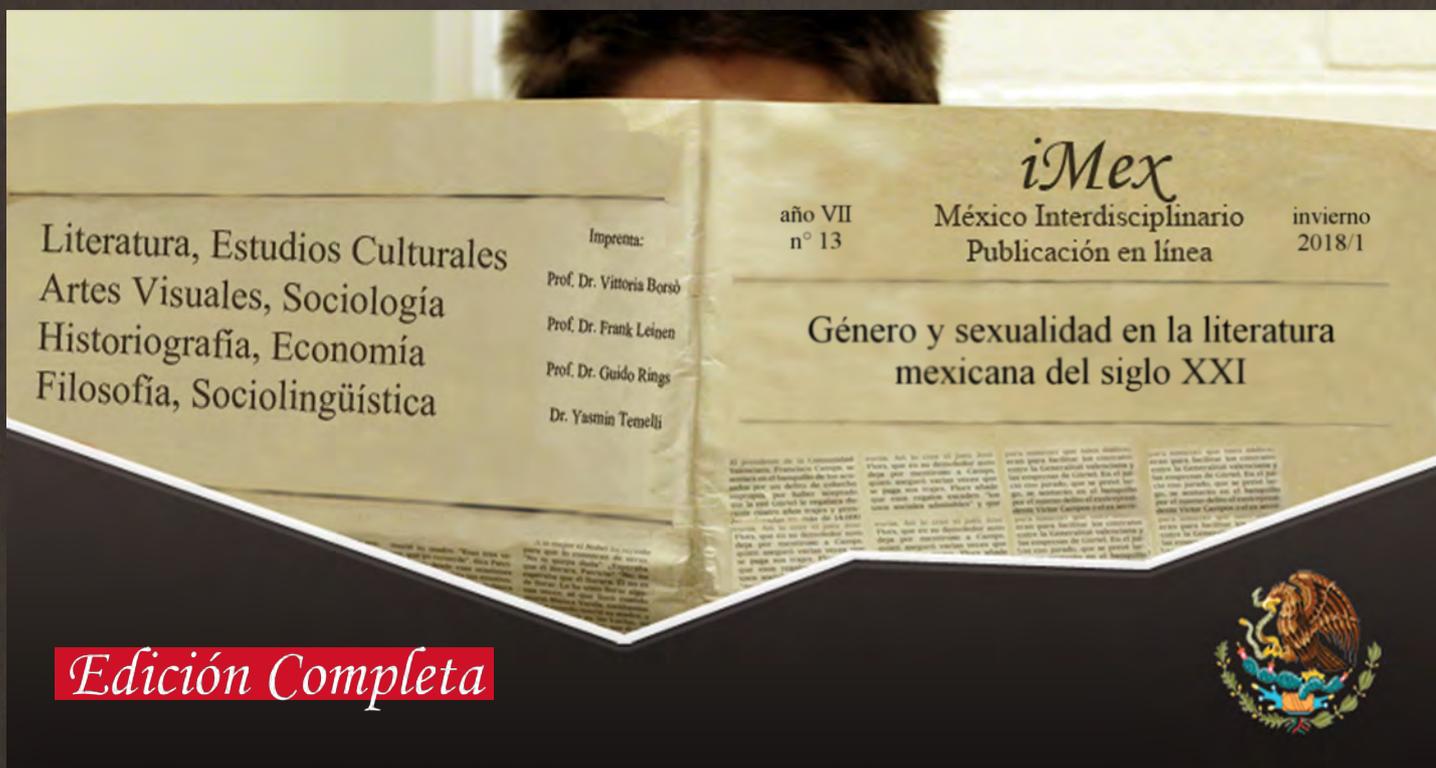


*iMex*  
REVISTA



*Edición Completa*







**EDICIÓN XIII**

**GÉNERO Y SEXUALIDAD EN LA LITERATURA MEXICANA DEL  
SIGLO XXI**

Oswaldo Estrada (ed.)

Género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI / Oswaldo Estrada (ed.)  
*iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*, 2018/1, año 7, n° 13, 167 pp.

DOI: 10.23692/iMex.13

Website: [www.imex-revista.com/ediciones/xiii-genero-y-sexualidad/](http://www.imex-revista.com/ediciones/xiii-genero-y-sexualidad/)

*iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*

[www.imex-revista.com](http://www.imex-revista.com)

ISSN: 2193-9756

Vittoria Borsò

Frank Leinen

Guido Rings

Yasmin Temelli

Título / Title: Género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI

Editor: Oswaldo Estrada

Edición / Issue: 13

Año / Year: 2018/1

DOI: 10.23692/iMex.13

Páginas / Pages: 167

Corrección / Copy-editing: Ana Cecilia Santos, Hans Bouchard

Diseño / Design: Hans Bouchard



Esta publicación y sus artículos están licenciados bajo la "Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional" (CC BY-SA 4.0).

This publication and articles are licensed by the "Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License" (CC SA-BY 4.0).



*Interdisciplinary Mexico / México Interdisciplinario*

**GÉNERO Y SEXUALIDAD EN LA LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XXI**

DOI: 10.23692/iMex.13

**Año VII (2018/1)**

**N°13**

**Introducción / Editorial**

OSWALDO ESTRADA

Editorial: Escrituras del cuerpo y saberes de género: la literatura mexicana del nuevo milenio

.....7

**Estímulos / Impressions**

ANA CLAVEL

Dos cuerpos del deseo.....18

ADRIANA GONZÁLEZ MATEOS

Family Values.....23

CRISTINA RIVERA GARZA / SARAH BOOKER (TRANSLATION)

The Date.....25

**Artículos / Articles**

IGNACIO RUIZ PÉREZ

Repensar la escritura: Cuerpo, sexualidad y usos amorosos del siglo XXI en la poesía de

Maricela Guerrero.....28

TAMARA R. WILLIAMS

"Todo lo perdido regresa travestido": los anexos de *La sodomía en la Nueva España* de Luis

Felipe Fabre.....46

ALEJANDRA MÁRQUEZ

Traces of Lesbianism in Cristina Rivera Garza's *La cresta de Ilión* (2002) and Valeria

Luiselli's *Los ingravidos* (2011).....60

CHRISTIAN GRÜNNAGEL

Género(s) y sadomasoquismo: la novela *Los esclavos* de Alberto Chimal.....73

ANCA KOCZKAS

Límites del deseo: Incesto y familia en *El lenguaje de las orquídeas* de Adriana González Mateos .....86

ADRIENNE ERAZO

Nasty Women: The Politics of Female Identity in Antonio Ortuño's *La fila india*.....99

ETNA ÁVALOS

Discapacidad y construcciones de género en *Después del invierno* de Guadalupe Nettel.....113

CARMEN PATRICIA TOVAR

*Cuerpo naufrago* de Ana Clavel: en busca de una nueva masculinidad.....127

VINODH VENKATESH

Notes on a Queer (Mexican) Literature: The Case of Ana Clavel.....140

### **Reseñas / Reviews**

JULIANA ZABALA

Nora Pasternac / Berenice Romano (eds.) (2016): *30 años sin Simone: Reflexiones sobre el pensamiento de una joven formal*.....154

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ

Carlos de Sigüenza y Góngora (2017): *Infortunios de Alonso Ramírez*. Ed. Antonio Lorente Medina.....157

ELLYNN LOFTUS

Susan Antebi / Beth E. Jörgensen (eds.) (2016): *Libre Acceso: Latin American Literature and Film through Disability Studies*.....159

IGNACIO CORONA

Kim Beauchesne (2013): *Visión periférica: Marginalidad y colonialidad en las crónicas de América Latina (siglos XVI-XVII y XX-XXI)*.....162

**Editorial:**  
**Escrituras del cuerpo y saberes de género:**  
**la literatura mexicana del nuevo milenio**

**Oswaldo Estrada**  
(University of North Carolina at Chapel Hill)

En marzo de 1973, en el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!*, Carlos Monsiváis se pregunta, en vista del sexismo en la literatura mexicana, "¿Dónde está la narrativa que informe de otras alternativas a la monogamia rígida e hipócrita, al despotismo patriarcal, al machismo ocasionalmente avergonzado de serlo y preocupado las más de las veces por la falta de grandes oportunidades para exhibirse?" (2013: 42).<sup>1</sup> Con su distintivo talante, Monsiváis expone el sexismo como la ideología que legaliza las acciones del caudillo y relega a la mujer al encierro del hogar, o como el imperialismo que oprime al menos a la mitad del mundo, dividiendo absolutamente todo en masculino y femenino, sin matices ni tonalidades intermedias. Salvo algunos casos excepcionales, arguye el cronista en aquella entrega de 1973, ni en la literatura ni en la vida real existe en México la libertad sexual, ni siquiera debido a los movimientos de liberación o a las influencias internacionales. Combatiente, como siempre, Monsiváis señala con certeza:

Seguimos sometidos a una moral rígida, que reprime para conservar y conserva para reprimir, moral de razias, de escándalos sociales, de aficiones pornográficas secretas, de incapacidad de admitir heterodoxias o elecciones de conductas diferentes. No hay libertad sexual porque no se conciben (ni siquiera se visualizan) las relaciones igualitariamente; porque la virginidad sigue siendo un fetiche –administrado con criterio bursátil– a partir del cual se definen las vidas (y por supuesto, las honras); porque no se reexaminan radicalmente teorías y situaciones (se sigue creyendo en nociones tan dudosas o tan poco verificables o tan inútiles como lo "licencioso", lo "indebido", lo "antinatural", lo "pervertido"); porque el acto sexual sigue inmerso en nociones de culpa y sensaciones de pecado que ahora se transfieren (para hallarles acomodo público) a referencias de conveniencia social ("A una madre soltera yo no la invito de madrina de mi hijo"), de interés carrerista ("Me perjudicaría que me vieses contigo") o de la distinción entre libertad y "libertinaje" (Monsiváis 2013: 42).

¿Habrà cambiado mucho el panorama desde entonces? Sí y no. Mucho trecho hemos recorrido, indudablemente. Pero aun hoy, a finales de la segunda década de un nuevo milenio, la diferencia sexual se traduce en desigualdad social, las batallas por el derecho a decidir sobre nuestros cuerpos siguen a la orden del día. Y aunque en México hemos visto cambios

---

<sup>1</sup> El artículo publicado originalmente el 14 de marzo de 1973, aparece otra vez en su libro póstumo, *Misógino feminista* (2013), editado por Marta Lamas. Cito de esta fuente.

legislativos con respecto al matrimonio entre personas del mismo sexo, al aborto, a los derechos de las personas transexuales, persisten el sexismo, la homofobia, una moral distinta para hombres y para mujeres, así como la violencia simbólica contra los individuos que se salen de la norma social y los patrones hegemónicos.<sup>2</sup> Lo bueno es que al menos en la literatura hemos visto desde hace varios años los cambios que exigía Monsiváis en los setenta. Si en las primeras dos décadas del siglo XXI, los estudios en torno al género y la sexualidad han proliferado de manera notable en toda América Latina, en el caso específico de México, grandes aportes han surgido en los últimos veinte años y en diversas disciplinas con respecto al estudio de la sexualidad, la orientación sexual, la elección de género y las políticas sexuales en torno a una multiplicidad de comportamientos que transgreden la rutina y lo políticamente correcto. En consonancia con estos cambios, una parte significativa de la literatura mexicana del presente se centra también en la representación del feminismo y la masculinidad, la bisexualidad, la transexualidad, el lesbianismo, el sexismo, la discriminación de género, las sexualidades alternativas y los comportamientos sexuales disidentes.

Pongo como ejemplo de los noventa la obra de Mario Bellatin por sus conexiones explícitas entre el cuerpo y la enfermedad, o entre el horror, la política y la violencia corporal. La literatura de Bellatin, como bien señala Isabel Quintana, "se desarrolla en los bordes de lo social, se nutre de materiales que son difíciles de procesar en una trama coherente. Sus personajes se encuentran más allá, o más acá, de toda norma" (2009: 489). Mucho de esto palpamos en su novela *Salón de belleza* (1994), donde el protagonista, un estilista gay en un barrio marginal, descubre para los lectores el lado oscuro de una sociedad en un repulsivo moridero. Si bien es cierto que la enfermedad se ha utilizado para expresar metafóricamente los males de una sociedad,<sup>3</sup> Bellatin no sólo ficcionaliza en esta novela los síntomas y efectos letales del SIDA en un ámbito homofóbico, sino que construye toda la novela como un "discurso de infracción" en contra de ciertas normas morales o códigos de decencia y a favor de diversas "sexualidades periféricas" (Foucault 1990: 18, 40).

Con la misma naturalidad con la que narra su pasión por los acuarios y su salón de belleza, el protagonista cuenta con lujo de detalles sus visitas semanales a un sauna local, donde tiene sexo anónimo con otros hombres de variada orientación sexual. Situándonos ahí, en cuartos oscuros donde los hombres que no se conocen dan rienda suelta a sus deseos sexuales, el narrador homodiegético describe comportamientos sexuales que sólo se permiten entre las paredes del sauna, como las violaciones en grupo o el abuso explícito de menores. También nos lleva a la calle, donde él y sus mejores amigos, travestidos, trabajan como prostitutas. O

---

<sup>2</sup> Véase Lamas (2013: 12s., 68-72).

<sup>3</sup> Véase Sontag (1990: 72s.).

nos lleva a los cines pornográficos donde los hombres tienen sexo sin saber con quién, siempre protegidos por la oscuridad. Debido a estas aventuras callejeras, el protagonista anónimo pasa algunas noches en la cárcel y otras peleando "a pico de botella cuando algún otro trataba de quitarme un novio conseguido a fuerza de sacrificio" (Bellatin 2000: 45). Los hombres que con el tiempo transforman el salón de belleza en moridero llegan ahí porque han sido infectados por un virus mortal. La sociedad los rechaza y expulsa por sus prácticas sexuales disidentes. Su sola presencia, incluso al borde de la muerte, es vista como un insulto a la moral, por lo cual merecen la humillación pública de los vecinos que intentan quemarlos vivos como ratas, "como símbolo de purificación" (Bellatin 2000: 35).

La exposición de ciertas prácticas sexuales prohibidas o censuradas por la norma social se impone en *Salón de belleza* como un archivo corporal de conocimientos disidentes que buscan legitimarse. Si el sexo, en gran medida, tiende a condenarse al silencio y la inexistencia, o a las prisiones de lo prohibido y la represión, por lo cual el simple hecho de hablar de él puede ser visto como un acto de transgresión,<sup>4</sup> la novela de Bellatin transgrede múltiples barreras al exponer el sexo homosexual con toda naturalidad, como una regularidad más en el amplio universo de la sexualidad. No es el único caso en el que un autor mexicano se entrega a la tarea de ficcionalizar los "grandes pecados", "las obsesiones" o "las manías" que ponen en tela de juicio "las leyes del matrimonio", "los comportamientos apropiados", "la decencia verbal" que purifica nuestros discursos (Foucault 1990: 3, 38s.). No me refiero sólo al antecedente magistral de *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata Quiroz, donde el homosexual Adonis García nos deja conocer el mundo de la prostitución en la Ciudad de México, o a la publicación de *Amora* (1989) de Rosamaría Roffiel, considerada por muchos la primera novela lésbica de México.<sup>5</sup> Aparte de la producción transgresora de ellos y de Juan García Ponce, Inés Arredondo y Margo Glantz, en cuyas páginas palpamos sugerentes planteamientos del deseo sexual, el erotismo, los deseos prohibidos y las pasiones secretas,<sup>6</sup> hablo, en concreto, del tratamiento ficcional de la masculinidad o la transexualidad en las obras de Enrique Serna, como *El orgasmógrafo* (2001), *Fruta verde* (2006) o la *Sangre erguida* (2010)<sup>7</sup>; de la exposición de la bisexualidad en *Púrpura* (1999) de Ana García

---

<sup>4</sup> Véase Foucault (1990: 6).

<sup>5</sup> Véase Balderston / Maristany (2005: 209s.).

<sup>6</sup> Sobre el tratamiento de la sexualidad en la obra de Juan García Ponce e Inés Arredondo, véase el libro *Poética del voyeur, poética del amor* (2013) de Maritza M. Buendía. En el sexto capítulo de *Ser mujer y estar presente* (2014) analizo la ficcionalización del cuerpo femenino, el erotismo, la sexualidad y el deseo en la obra de Margo Glantz.

<sup>7</sup> Vinodh Venkatesh, en *The Body as Capital* estudia con minuciosidad el despliegue de la masculinidad en *La sangre erguida* de Serna (véase Venkatesh 2015: 121-127).

Bergua<sup>8</sup>; o del tratamiento del incesto en *El lenguaje de las orquídeas* (2007) de Adriana González Mateos o en *Las Violetas son flores del deseo* (2007) de Ana Clavel.

También en *Damas chinas* (1995), publicada al año siguiente de *Salón de belleza*, Mario Bellatin nos deja oír las confesiones de un hombre de cincuenta y ocho años que trata de explicar su sexualidad: "No entiendo por qué a mi edad necesito tanto acudir a los salones de masajes, ni por qué detengo el auto cuando veo a una muchacha caminando por alguna zona oscura de la ciudad" (Bellatin 2006: 11). Como el personaje de *Salón de belleza*, este hombre disfruta de encuentros sexuales anónimos, visita con frecuencia "algunas casas de cita" (Bellatin 2006: 24), habla de hombres "que se hacen golpear por las mujeres o que piden incluso que les orinen la espalda" (Bellatin 2006: 35), y tiene intimidad con prostitutas que le piden "cosas extrañas en la cama" (ibíd). Llevándonos del prostíbulo a los saunas, o a otros lugares clandestinos de actividad sexual, Bellatin problematiza impulsos sexuales anteriores a cualquier configuración nacional de la identidad.<sup>9</sup> Y aquí, como en muchas de las novelas contemporáneas que tratan la sexualidad de manera explícita, ésta no es relegada al aislamiento, sino que se presenta en diálogo constante con el género y la clase social, los valores de una sociedad en conflicto, la pobreza y la marginalidad, la prostitución y la enfermedad.<sup>10</sup>

En *Nadie me verá llorar* (1999), Cristina Rivera Garza logra con éxito que su protagonista Matilda Burgos, en calidad de prostituta o loca, realice transgresiones de género en el burdel y en el manicomio. Al hacerlo, la novela confirma que ambos lugares y sus respectivos habitantes –la prostituta, el cliente y el padrote, o el psiquiatra y sus enfermos mentales– existen para transferir los placeres innombrables a lugares donde sí son aceptables.<sup>11</sup> Y en *La cresta de Ilión* (2002), Rivera Garza expone nuevas transgresiones de género a través de la figura de un doctor que parece ser mujer. En prueba de que las identidades de género se construyen cultural y socialmente, como señala Judith Butler en *Gender Trouble*,<sup>12</sup> en varias ocasiones el protagonista confundido intenta confirmar su masculinidad-en-peligro teniendo relaciones sexuales que lo definen como hombre y no como mujer. En gran medida, toda la novela ratifica que el género es, al decir de Butler, "the apparatus by which the production and normalization of masculine and feminine take place along with the interstitial forms of hormonal, chromosomal, psychic, and performative that gender assumes" (2004: 42). Por eso

---

<sup>8</sup> Niamh Thornton (2010) estudia esta novela de manera ejemplar en el contexto de la narrativa *gay* y el boom femenino en México.

<sup>9</sup> Véase Quintana (2009: 488).

<sup>10</sup> Véase Balderston / Maristany (2005: 203).

<sup>11</sup> Véase Foucault (1990: 4).

<sup>12</sup> Véase Butler (1999: 9-13).

mismo, el protagonista de la novela concluye, después de largas horas de confusión, que a las puertas de la muerte poco importa haber vivido como hombre o mujer, o la forma interna y externa de los genitales de cada persona. Su crisis existencial nos permite dilucidar que las divisiones de género nunca son tan claras como quisieran ciertos sectores sociales, que estamos formados culturalmente y que la identidad de género no siempre coincide con la apariencia física de un individuo.<sup>13</sup> Estas y otras problematizaciones de género también se dan cita en *Lo anterior* (2004), *La muerte me da* (2007), o *La frontera más distante* (2008), donde debemos cuestionar una y otra vez los parámetros rígidos de la identidad sexual, los comportamientos sexuales disidentes, los límites de los cuerpos físicos y su contraparte psíquica, o la normalización de lo masculino y lo femenino como fuerzas opuestas dentro de un amplio panorama de género.<sup>14</sup>

No menos transgresora es Ana Clavel en su novela *Cuerpo naufrago* (2005), donde Antonia se despierta transformada en hombre, y a partir de su metamorfosis pone en tela de juicio la supuesta 'naturalidad' del comportamiento de los hombres y las mujeres, los roles de género, o la percepción social de los cuerpos sexuados. Gracias a sus incursiones secretas por bares, saunas, vestíbulos y baños para hombres, Antonia o Antón concluye que el sexo no es más que una impostura. "Más que en los cuerpos", señala con alivio en cierto momento, "es en el corazón donde reside el secreto y la diferencia. El verdadero sexo y la auténtica identidad se abren camino desde ahí. Lo demás son sólo ropajes, vestiduras, disfraces. Cuesta mucho trabajo ir desnudos, el corazón expuesto" (Clavel 2005: 175).

Si la novela es, al decir de Clavel, un género de incertidumbres, "por su capacidad de hurgar, de tocarnos con deseos desconocidos, por tantearnos con su no-saber puntual –y así adivinarnos, revelarnos, recrearnos, inventarnos, sumirnos en las aguas subterráneas de una inconsciencia vital cada vez más negada y, por ello mismo, más y más necesaria" (Clavel 2007a: 155), en *Las Violetas son flores del deseo* Clavel lo comprueba explorando con efectividad el tabú y el silencio. Para canalizar el deseo sexual que siente por su hija de doce años, Julián Mercader construye muñecas destinadas a satisfacer innombrables placeres para adultos como él. Estos juguetes sexuales están hechos "en las dimensiones y tamaños habituales, con sus rostros acorazonados, sus cuerpos prepúberes, enfundadas lo mismo en atuendos de princesas con vestidos de etiqueta y peinados altos, que al último grito de la moda con minifaldas y melenas ensortijadas" (Clavel: 2007b: 27); todas ellas están listas para actuar sus papeles de "niñas precoces pero siempre bien portadas" (ibíd.). Al enviar sus muñecas de

---

<sup>13</sup> Véase Wright (2004: 47).

<sup>14</sup> Los estudios reunidos en el volumen *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto...* dan cuenta de estas y otras transgresiones en la obra de esta autora (véase Estrada: 2010).

tamaño real a todas partes del mundo, el protagonista se pregunta: "¿Cómo se fabrica la piel de un deseo innombrable?" (Clavel 2007b: 53). Y de inmediato responde: "Tal vez del mismo modo que se urde el látigo de un castigo. La mirada y el alma tensas como una cuerda para apresar el quejido silencioso de un cuerpo cuyo mayor pecado es precisamente su inocencia" (ibíd.). En otros momentos, el deseo de Julián nos transporta a zonas del deseo no menos peligrosas: "¿Qué piensa una muñeca cuando le haces el amor? ¿Acaso su carne dormida no soñará que es en verdad una muchacha? ¿Y su aroma, esa suerte de marejada que se desprendía en el momento más íntimo como una última exhalación, no era acaso otra señal de su absoluta entrega, del placer que ella también encontraba al ser sometida?" (Clavel 2007b: 93).

Al explorar el incesto como una "irregularidad" sexual, como un acto "en contra de la ley" llevado a cabo por un "pervertido" (Foucault 1990: 39), Clavel ficcionaliza placeres y deseos prohibidos que cuestionan "el pecado de la lujuria del mundo" (Clavel 2007b: 123). Las "aberraciones", "perversiones" o "rarezas patológicas" (Foucault 1990: 53) que hallamos en *Las Violetas son flores del deseo* tienen poco que ver con la construcción de un mundo mexicano primitivo, atrapado en círculos de soledad, y mucho, en cambio, con la ficcionalización de anhelar lo prohibido. Hacia el final de la novela el protagonista emerge del fondo de sus placeres secretos no para darnos una lección pero sí para descubrir conocimientos alternativos, otras posibilidades, nuevos retos: "Tal vez no todo se haya perdido si algunas de estas palabras encuentran un destino diferente a la hoguera; si alguien llega a conocerlas y no me condena del todo" (Clavel 2007b: 133). Transgresora, como siempre, al reflexionar sobre esta novela, Clavel arguye en su ensayo *Territorio Lolita* (2017) que la muñeca-fetichismo es "una forma ritualizada de dar cauce a deseos fallidos que de otro modo naufragarían peligrosamente en el inconsciente para tal vez encarnar en psicóticas eclosiones de la realidad, tal y como los reportes de casos clínicos y notas periodísticas nos dan tan amargamente cuenta" (Clavel 2017: 165). Los conocimientos prohibidos que 'aquí' y 'allá' expone Clavel apelan a nuestra curiosidad y nos obligan a cuestionar qué pasa cuando un límite es impuesto por la norma social, por códigos de conducta o un orden moral.<sup>15</sup>

También Adriana González Mateos, en su primera novela, *El lenguaje de las orquídeas*, expone sin remilgos temas en torno al incesto, el suicidio, el desdoblamiento de la personalidad, la invisibilidad de una mujer en un mundo que insiste en no verla, la locura, el silencio, la culpa y la escritura secreta como único refugio de vida. Al meditar sobre sus primeras experiencias sexuales a los trece años con un tío cercano, la protagonista de su

---

<sup>15</sup> Véase Shattuck (1996: 166).

novela arguye: "¿Qué me ha dado el incesto? Podría enumerar fácilmente las cosas que me ha quitado; ante todo, el sentimiento de ser normal" (González Mateos 2007: 23). Y es cierto. La novela nos ubica en el inconsciente de una niña "algo adolescente, apenas púber" (González Mateos 2007: 28) que trata de reconstruirse a partir del trauma sexual, a la vez que cuestiona, de principio a fin, el sexo consensuado entre un adulto y una niña, las trampas del deseo, el sabor de lo oculto y lo prohibido, el peso agobiante del silencio, el abuso, la responsabilidad compartida, el miedo. Y no menos punzantes son las exploraciones que González Mateos realiza en su segunda novela, *Otra máscara de Esperanza* (2015), donde descubrimos triángulos amorosos, sexualidades alternativas, exilios físicos y metafóricos, las razones por las que una mujer busca suicidarse, el dolor, la depresión, o el lugar ambivalente que siempre ocupa una mujer –Esperanza López Mateos– en un mundo político que busca eliminarla. En esta novela también aparece Salvador Novo, el intelectual orgulloso de su homosexualidad en un medio machista y homofóbico; lo conocemos entre telones: agudo como ninguno, perspicaz, amanerado, temido por políticos que no quieren aparecer en sus crónicas, elegante y entretenido. Entre el vaivén de sus manos y la coquetería de su voz, en esta ficción Novo esconde y revela conocimientos prohibidos y "el discernimiento, los cálculos, la puntería de un analista político" (González Mateos 2015: 99).

Ante estas y otras hazañas narrativas, no debe sorprendernos que en *El cuerpo expuesto* (2013) Rosa Beltrán exponga, al analizar *El origen de las especies* de Darwin, la degradación de los cuerpos, las relaciones de pareja y el *striptease* humano que hoy encontramos en internet: "una vuelta al origen mal entendida. Un ejemplo fehaciente de involución" (Beltrán 2013: 89). Aquí, como en *La corte de los ilusos* (1995), en muchos de sus cuentos o en *Alta infidelidad* (2006), Beltrán estudia el comportamiento histórico de los hombres y la imposición de su voluntad sobre las mujeres, deconstruye la institución del matrimonio, y expone los dilemas actuales de los hombres atrapados en cuerpos de mujer, la realidad de los cuerpos mutantes, los comportamientos exhibicionistas, la compra y venta de órganos, las modificaciones cosméticas, los trastornos alimenticios, las apariencias. Vista en conjunto, toda la obra de Beltrán es un discurso interrogante y plural; sus personajes viven entre la normatividad y el deseo, o en el límite de las reglas sociales y la transgresión.

Si en *Efectos secundarios* (2011), el narrador de Rosa Beltrán se transforma en narradora, porque hablando como mujer siente que puede "darle voz a las invisibles y a las desaparecidas" (Beltrán 2012: 85) de un México destrozado por la violencia, el narcotráfico, los secuestros diarios, los muertos, los mutilados, en *Las elegidas* (2015) Jorge Volpi ficcionaliza el trauma de las niñas y adolescentes mexicanas que son secuestradas y obligadas

a prostituirse en los campos agrícolas de los Estados Unidos. Las descripciones de cada violación y abuso sexual descubren una tragedia mayúscula y calculada. Nos permiten, sobre todo, palpar cómo opera la violencia de género organizada. Al observar a una de las protagonistas, por ejemplo, durmiendo "con el sexo adolorido y las nalgas laceradas" (Volpi 2016: 26), prostituida en contra de su voluntad, comprobamos que la violencia contra las mujeres no es espontánea sino sistemática, corresponde a un contexto social específico, sigue un patrón y transmite un claro mensaje hegemónico.<sup>16</sup> Los cuerpos dolientes que Volpi pone frente a nosotros, en "un reguero de semen y un cementerio de condones" (Volpi 2016: 31), no provienen de patologías privadas; son, más bien, el producto de un sistema, una actividad ritualizada que forma parte "de la sustancia simbólica colectiva de una comunidad" que ejerce su poder a través de la violencia sexual y psicológica (Žižek 2016: 39).

Los cuerpos que hallamos en estas y otras novelas mexicanas recientes siempre revelan algo: funcionan como lugar de enunciación y tienen, sobre todo, el potencial discursivo de negociar diversas subjetividades en proceso de construcción.<sup>17</sup> Por eso mismo, en *El cuerpo en que nací* (2007), novela autobiográfica de Guadalupe Nettel, los cuerpos excepcionales sostienen el cuerpo de la narración. No sólo se instalan de manera privilegiada en el reino de la ultra-representación, sino que anuncian o nos previenen de algo por venir.<sup>18</sup> Aquí, como en su primera novela, *El huésped* (2005), Nettel muestra que uno de los mayores problemas de nuestras sociedades actuales es que la normalidad y sus discursos convierten al discapacitado en un obstáculo social.<sup>19</sup> El planteamiento es importante en tanto que sitúa al cuerpo, a manera de crítica cultural, como el resultado de historias en conflicto que problematizan su lugar en la sociedad, en el orden cultural o en todo aquello que se considera natural.<sup>20</sup>

Para dar cuenta de este rico haber literario, este volumen de *iMex. México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico* incluye el ensayo 'Dos cuerpos del deseo', de Ana Clavel; el cuento 'Family Values', de Adriana González Mateos; y el cuento 'The Date', ('La cita'), de Cristina Rivera Garza, traducido al inglés por Sarah Booker. La sección de estudios críticos comienza con el trabajo de Ignacio Ruiz Pérez. Al analizar la poesía de Maricela Guerrero, el crítico traza un descentramiento de los discursos heteropatriarcales o falogocéntricos, recalcando así una nueva política de escritura y un nuevo horizonte de lectura en el contexto de la poesía mexicana actual. Para Ruiz Pérez, Maricela Guerrero compone una poesía de los límites y crea sugerentes tesituras del lenguaje reinventando y reimaginando el

---

<sup>16</sup> Véase Žižek (2016: 37).

<sup>17</sup> Véase Venkatesh (2015: 4-6).

<sup>18</sup> Véase Garland Thomson (1996: 3).

<sup>19</sup> Véase Davis (1997: 9).

<sup>20</sup> Véase Giorgi (2009: 68).

cuerpo, la sexualidad, los usos amorosos y la identidad. En el siguiente ensayo Tamara R. Williams explora dos poemas de Luis Felipe Fabre, incluidos en *La sodomía en la Nueva España* (2010): 'Villancicos del Sto. Niño de las Quemaduras' y 'El monumento fúnebre a Gerónimo Calbo'. Arguye que a través de la parodia intertextual y la escritura ekfrástica, los dos textos de Fabre activan una reflexión anti-heteronormativa y transgresora en torno a la condena mortal de catorce personas por el pecado de sodomía en la Ciudad de México el 6 de noviembre de 1658. Al fijar la mirada en este episodio tenebroso del México colonial, Williams nos invita a reflexionar sobre la persistencia en el presente de las mismas fuerzas represivas.

En el tercer apartado, Alejandra Márquez analiza con sutileza cómo el deseo lésbico deconstruye el orden heteronormativo en novelas como *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza y *Los ingravidos* (2011) de Valeria Luiselli. Si bien es cierto que ninguna de estas dos novelas pertenece a la "literatura lésbica", en comparación con la ya citada *Amora* o con *Dos mujeres* (1990) de Sara Levi Calderón, Márquez repara en la presencia perturbadora del deseo femenino en la literatura mexicana contemporánea. No menos riguroso es el trabajo de Christian Grünngel con respecto al sadomasoquismo en la novela *Los esclavos* (2009) de Alberto Chimal. Tomando en cuenta sugerentes postulados críticos y teóricos en torno al sadomasoquismo en la actualidad, el estudioso deja que la novela en cuestión defina lo que es una relación sadomasoquista, cómo funciona y qué vínculos mantiene ésta con actuales construcciones de género. Anca Koczkas, por otro lado, estudia el incesto en *El lenguaje de las orquídeas* de Adriana González Mateos. Considera, en vista de los movimientos feministas y de liberación *gay*, que la novela propone una nueva visión sobre el incesto, a la vez que recalca la creciente importancia de la mujer en la sociedad contemporánea y en la formación (o desintegración) del núcleo familiar.

Adrienne Erazo, en otro ensayo, analiza la violencia de género tan presente en *La fila india* (2014) de Antonio Ortuño. Sostiene que Ortuño se aparta del delineamiento de las migrantes de México y Centroamérica como víctimas indefensas y opta, más bien, por enfatizar su agencia en medio del caos, la discriminación y la violencia. Etna Ávalos estudia el género en conexión con la discapacidad en la novela *Después del invierno* (2014), de Guadalupe Nettel. Al analizar el nexo entre la discapacidad y el género, Ávalos revela las maneras en las que la discapacidad afecta la construcción de la identidad de género, tomando en cuenta cómo los paradigmas de 'lo femenino' y 'lo masculino' interfieren o influyen en la percepción social de la discapacidad.

Los últimos dos ensayos se centran en la obra de Ana Clavel. Carmen Patricia Tovar analiza su novela *Cuerpo náufrago*, prestando atención a la discordancia entre la identidad de género femenina de Antonia, el personaje principal, y su nuevo sexo biológico como hombre. Observa Tovar que la heterosexualidad institucionalizada, hegemónica, regula la homosexualidad, imponiendo estrictos roles de género. Por su parte, Vinodh Venkatesh arguye que las novelas de Clavel –y sobre todo *Cuerpo náufrago*– son representativas de una literatura *queer*, porque se desbordan de los marcos de género, el sexo y la sexualidad, a la vez que proponen preguntas complejas y misterios sin resolver. Su lectura demuestra que Clavel, como creadora de literatura *queer*, nos ubica en zonas ambivalentes y va más allá de los límites del texto escrito o del sujeto para trazar experiencias amplias, múltiples y variadas con respecto al sexo, el género y la sexualidad.

No pretende este número especial ser exhaustivo. Imposible serlo en tan pocas páginas. Que sirvan estos estudios para dar cuenta de un *corpus* mayor, para propiciar nuevos diálogos críticos que contribuyan a la igualdad de género, al reconocimiento de diversas sexualidades y formas de ser o estar en el mundo...

## **Bibliografía**

- BALDERSTON, Daniel / José Maristany (2005): 'The Lesbian and Gay Novel in Latin America'. En: Efraín Kristal (ed.): *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 200-216.
- BELLATIN, Mario (2006): *Damas chinas*. Barcelona: Anagrama.
- BELLATIN, Mario (2000): *Salón de belleza*. México: Tusquets.
- BELTRÁN, Rosa (2013): *El cuerpo expuesto*. México: Alfaguara.
- BELTRÁN, Rosa (2012): *Efectos secundarios*. Madrid: 451 Editores.
- BUENDÍA, Maritza M. (2013): *Poética del voyeur, poética del amor: Juan García Ponce e Inés Arredondo*. México: CONACULTA / Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma Metropolitana.
- BUTLER, Judith (2004): *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- BUTLER, Judith (1999): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CLAVEL, Ana (2017): *Territorio Lolita*. México: Alfaguara.
- CLAVEL, Ana (2007a): 'La novela como género de incertidumbre'. En: Cristina Rivera Garza (ed.): *La novela según los novelistas*. México: Fondo de Cultura Económica / CONACULTA, 152-158.
- CLAVEL, Ana (2007b): *Las Violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara.
- CLAVEL, Ana (2005): *Cuerpo náufrago*. México: Alfaguara.

- DAVIS, Lennard J. (1997): 'Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century'. En: Lennard J. Davis (ed.): *The Disability Studies Reader*. London: Routledge, 9-28.
- ESTRADA, Oswaldo (2014): *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ESTRADA, Oswaldo (ed.) (2010): *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto....* México: Ediciones Eón / University of North Carolina at Chapel Hill / UC-Mexicanistas.
- FOUCAULT, Michel (1990): *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. New York: Vintage Books.
- GARLAND THOMSON, Rosemarie (1996): 'Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity'. En: Rosemarie Garland Thomson (ed.): *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York University Press, 1-19.
- GIORGI, Gabriel (2009): 'El cuerpo'. En: Mónica Szurmuk / Robert McKee Irwin (eds.): *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI / Instituto Mora, 67-71.
- GONZÁLEZ MATEOS, Adriana (2015): *Otra máscara de esperanza*. México: Oceano.
- GONZÁLEZ MATEOS, Adriana (2007): *El lenguaje de las orquídeas*. México: Tusquets.
- LAMAS, Marta (2013): *Cuerpo, sexo y política*. México: Océano / Debate Feminista.
- MONSIVÁIS, Carlos (2013): 'Soñadora, coqueta y ardiente. Notas sobre sexismo en la literatura mexicana'. En: Carlos Monsiváis / Marta Lamas (ed.): *Misógino feminista*. México: Océano / Debate Feminista, 21-43.
- QUINTANA, Isabel A. (2009): 'Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin'. En: *Revista Iberoamericana*, 227, 487-504.
- SHATTUCK, Roger (1996): *Forbidden Knowledge: From Prometheus to Pornography*. New York: St. Martin's Press.
- SONTAG, Susan (1990): *Illness as Metaphor and Aids and its Metaphors*. New York: Anchor Books.
- THORNTON, Niamh (2010): 'Ana García Bergua's *Púrpura*: Gay Narrative and the Boom Femenino in Mexico'. En: Nuala Finnegan / Jane E. Lavery (eds.): *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 217-240.
- VENKATESH, Vinodh (2015): *The Body as Capital: Masculinities in Contemporary Latin American Fiction*. Tucson: University of Arizona Press.
- VOLPI, Jorge (2016): *Las elegidas*. Barcelona: Alfaguara.
- WRIGHT, Elizabeth (2004): *Lacan y el posfeminismo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- ŽIŽEK, Slavoj (2016): *La nueva lucha de clases: Los refugiados y el terror*. Barcelona: Anagrama.

## **Dos cuerpos del deseo**

**Ana Clavel**

**(Universidad Nacional Autónoma de México)**

### **I. Cuerpo como nave**

"¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?", se pregunta Judith Butler en *El género en disputa*. Cuando inicié la exploración narrativa que me llevaría a escribir la novela *Cuerpo naufrago* (2005), intuí que esa frase sería un faro entre las sombras de incertidumbre que acompañan a toda nueva travesía. La novela trataba sobre la metamorfosis de una mujer que en el primer capítulo se despierta habitando el cuerpo de un hombre. Un Orlando en sentido inverso que intentaba explorar el mundo masculino desde una mirada femenina imantada de deseo por su nuevo cuerpo y sus relaciones de identidad y búsqueda genérica. Pero por más que lo intentaba, el personaje central, no podía deshacerse de su carga vital anterior y a pesar de vestir el disfraz corpóreo de un hombre, seguía teniendo una mirada femenina.

Cómo no recordar entonces a la hermafrodita del siglo XIX, autora de las memorias exhumadas por Foucault en 1978, cuando a pesar del devenir biológico que inclina finalmente la balanza hacia el sexo masculino y de un juicio civil de restitución de la identidad que le confiere un *status* de hombre, sigue percibiendo el mundo con una mentalidad y una sensibilidad femeninas. Pero esta imposibilidad de cambiar la visión del mundo por un cambio radical de sexo, me situó en el motor de la historia, conocer el deseo del otro, ese deseo que surge por la 'falta', el *falum*, la carencia, aquello que no tenemos y que nos convierte en entidades acechantes.

En su exploración en el deseo masculino, Antonia se percibirá constantemente entre corrientes cruzadas, olas poderosas que la arrastran más allá de sí misma. Entonces vacilará pero terminará aventurándose y buceando en su deseo y en los límites de su identidad.

Desde que empecé a proyectar la novela había pensado incluir un encuentro de Antonia con el mundo de los baños públicos masculinos pues me parecía que el asunto tenía una carga de tabú que casi no había sido explorada. De hecho, en estos tiempos de búsqueda de igualdad de género, el mingitorio nos señala una diferencia fehaciente. Tentativamente llamé a esa parte "El mingitorio más acá de Duchamp", en abierta alusión al famoso *ready-made* titulado *Fontaine*, ese urinario invertido y concebido como obra de arte, que tanto escandalizó a los curadores de una exposición internacional por allá de 1917, de la cual fue finalmente

[18]

excluido. Pero Duchamp, que tenía un extraordinario sentido del humor, era además hombre, o sea que al exhibir una pieza como el mingitorio, no hacía sino poner en evidencia un objeto que le era hartamente conocido, perteneciente a un mundo que también le era propio. Yo, en cambio, para verlos y observarlos tenía que meterme tráfuga en un ámbito ajeno y de una intimidad celosamente resguardada, por más que en algunos lugares de aire más cosmopolita se haya habilitado el uso de baños mixtos, adonde hombres y mujeres entran por igual –pero entonces, en esos donde además hay mingitorios, las mujeres desvían la mirada y los hombres que son sorprendidos en pleno acto fingen una indiferencia que para nada es tal. O sea, que yo tenía que habérmelas en pleno terreno de la transgresión, no sólo por el tema de la novela –la metamorfosis genérica– sino por la importancia del asunto urinario y fetichista que la historia fue cobrando en sí. Porque de mingitorio, fuente, en su calidad de receptáculo o matriz, el objeto fue revelando una transfiguración oculta: la sombra de una mujer, las caderas, la vagina... pero también rostros con bocas y gargantas profundas y sedientas. Claro que estoy hablando de los más tradicionales, aquéllos de porcelana con curvas y sinuosidades de una sensualidad evidente para quien se atreve a mirarlos. Pero aun en el caso de los más modernos, metálicos de caída vertical o sugestivos muros de agua, aun en ellos sigue transpirando una entregada función receptora.

Entonces fui fotografiándolos poco a poco, como buscando llevarme las huellas de mi intromisión en un mundo prohibido, seducida yo misma por la belleza indiferente de esos objetos que derraman atracción y rechazo por igual. De manera casi natural, se me ocurrió incluir en el manuscrito de la novela algunas de las fotografías a la manera que lo había visto en *El amor loco* de Breton: el proyecto lo justificaba porque, además de confrontar al lector con esos territorios velados de una manera más que literal, en la historia la propia Antonia iba tomando fotos de los lugares que visitaba. Tiempo después, leí la deslumbrante novela de W. G. Sebald, *Austerlitz*, y me decidí a intercalarlas en el cuerpo del texto como un juego dialógico entre palabra e imagen. Mientras tanto el proyecto fotográfico crecía con las sugerencias de amigos que, de viaje en el extranjero, me mandaban fotos de Francia, Inglaterra, Holanda, Egipto, India, Turquía. Yo misma tuve oportunidad de viajar a Nueva York, España, Italia, Viena, Hungría y Checoslovaquia. Los especímenes fotografiados iban dando cuenta de la concepción de una virilidad occidental que se precia de orinar erecta y que para hacerlo estiliza las formas de los receptáculos convirtiéndolos, muchas veces, en lúbricas máquinas de deseo. Por esas fechas, descubrí una frase irónica de Duchamp en los apuntes de su *Caja verde* que me hizo sorprenderme de la intuición que había tenido Antonia al asignarle

género femenino a las piezas fotografiadas: "No se tiene más que: por hembra al urinario y de eso vivimos".

Pero todo arrancó con los mingitorios del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, taciturnos capullos de magnolia, a los que llegué por la frase con que me los describió Arturo Casares: "[...] estar frente a ellos es como tener la tentación de cometer un deleitable ilícito". Lacan dice con Freud que el deseo deriva de la falta. Al practicar esta suerte de arqueología de las pulsiones a través de un objeto tan peculiar como el mingitorio, uno empieza a constatar que, más allá de los géneros y las inclinaciones, el deseo siempre es una proyección fálica.

Si bien el término "naufragio" designa la catástrofe, el hundimiento de una nave, no existe concepto para distinguir a los tripulantes que se salvan de los que perecen. En principio, "náufragos" serían los que se hunden en el naufragio, pero, contradictoriamente, son aquellos que logran salvar la vida.

Hans Blumenberg en su erudito *Naufragio con espectador* rastrea los usos de la metáfora náutica como símbolo de la existencia humana. De las advertencias de un Horacio y un Vitruvio para no perder la tierra firme, el puerto seguro, hasta la necesidad de aventurarse como única posibilidad de crecimiento, de verdadero aprendizaje (Nietzsche), la metafórica de la nave y sus avatares se transforma en devenir humano que mucho tiene de movimiento a la deriva.

Y quizá no sea otra la divisa que finalmente orienta al personaje de Antonia en su búsqueda. Y así, un poco a contramano del título de la novela, más que un "cuerpo náufrago" se trata de una conciencia que se hunde y emerge y boga, náufraga, a la deriva, según los dictados de su corazón. Ese lugar secreto, donde Hélène Cixous sitúa el verdadero sexo humano.

No es fortuito que al final de su travesía, el personaje de Antonia se descubra como una voluntad emergente que por lo menos en los terrenos de la ficción –tan lejanos al mundo de representaciones que le tocó vivir al hermafrodita suicida exhumado por Foucault–, encuentra en la metáfora del naufragio su salvación.

Pero su corazón se resistía. Cada latido era una pregunta, un deseo de seguir: vehemente, irrefrenable. A pesar de los laberintos, las dudas, la incertidumbre. Cuando Antonia salió de aquellas aguas de transparencia infinita y braceó de nuevo hacia la isla, se supo minotauro superviviente. 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.

## II. Cuando las ninfas sonríen

Calasso habló de las ninfas en un ensayo luminoso: *La locura que viene de las ninfas* y las asoció al conocimiento al que se accede mediante la posesión. Etimológicamente provienen del latín *nympha* y éste del griego *νύμφη*: novia, la que porta un velo, doncella lista para la boda, pero también, misteriosamente, "fuente". El filósofo Sócrates fue uno de los más célebres "ninfoleptos", como se les llamaba a los seres poseídos, raptados por el furor de las ninfas, aquellos que se perdían en el torbellino de sus turbulentas aguas mentales. No se trata en manera alguna de un conocimiento racional, sino uno que comprometía el alma y el cuerpo. No en balde Platón afirmó en su *Fedro* que la pasión más alta era la posesión erótica.

Hay muchos mitos que tienen como protagonista a una de estas veleidosas deidades de los mares, ríos, montañas, bosques –y de ahí sus nombres: nereidas, náyades, oréades, dríades... Entre las más memorables mencionadas en las *Metamorfosis* de Ovidio: Dafne, dríade convertida en árbol de laurel para evitar el asedio de Apolo –y eternizada por el escultor Bernini en un mármol que es auténtica lujuria en movimiento. Eco, oréade condenada por la diosa Hera a repetir las últimas palabras que se le dirigieran, en castigo por dejarse seducir por Zeus, y más tarde enamorada del esquivo Narciso, a quien condenó a su vez a enamorarse de un amor tan imposible como el suyo: la pasión por su propia imagen reflejada en una fuente.

Muchachas dulces, en la flor de la feminidad, pero también terribles, según la fuerza de su deseo. Como lo revela la historia de Salmacis, ninfa obsesionada con el hermoso Hermafrodito. Cuenta la leyenda que, acalorado después de un día de caza, el joven se introdujo desnudo en una fuente habitada por la ninfa, quien al percibir el esplendor de su cuerpo vigoroso, fue arrollada por una pasión violenta. Entonces quiso "sumergirlo en sus aguas como en un delirio sin retorno". Hermafrodito luchó por su vida y ya a punto de abandonar la fuente, Salmacis se abrazó a él rogando a los dioses que nunca la separaran del amado, con lo que los cuerpos de mujer y hombre se fusionaron en uno solo. El poder de estas divinidades es tal que, incluso las más pequeñas, las nínfulas o ninfetas, son poseedoras de una "gracia letal", como se las describe en la célebre *Lolita* de Nabokov.

Pero también hay una suerte de hermenéutica o simbolismo en esa pasión desahogada. En la *Ética a Eudemo*, nos dice Calasso, Aristóteles habla de un tipo de felicidad que viene de los dioses o de las ninfas: violenta, abrupta, una suerte de ebriedad o goce que nos captura y transforma. Un éxtasis. Una herida resplandeciente que nos abre y nos hace manar. Un verdadero trance como el de la protagonista de *Las ninfas a veces sonríen* (2013) cuando dice:

En ese entonces me daba por tocarme todo el tiempo. Fluía. Me desbordaba. Jugeteaba con mis aguas. Claro, era una fuente. Pero no se crea que hablo en sentido figurado. Era transparente. Inmediata. Entera. Rotunda. También era una diosa. En plenitud de poderes. Decía 'viento' y los céfiros mecían el aire. Decía 'belleza' y las aguas me devolvían mi imagen. Por supuesto, tuve que ir entendiendo cada cosa en su momento. Mis hermanas mayores me reñían: 'Te miras demasiado, terminarás por descubrir la muerte'. Las desoía y entonces volvía a tocarme. Me envolvía en mis pétalos, me gozaba sintiéndome. Aspiraba mis olores. Respiraba. Latía. Bullía. Y vuelta a fluir. Yo era mi Paraíso.

Decía el poeta Paul Valéry que no hay nada más profundo que la piel. Supongo que es así cuando las ninfas sonríen y lo sumergen a uno en el misterio de su sonrisa tenue, perturbadora, gozosa, carnal. Ada, la protagonista de la novela, lo sabe porque lo ha experimentado en carne propia. Saberlo la hace dueña de una marca de identidad: todas las mujeres que se abren a la flor de su propio erotismo, que lo indagan en sus diferentes formas, y lo asumen con todos sus riesgos, son en realidad auténticas diosas. Como las ninfas, esas deidades de la antigüedad, plenas de gracia, hedonismo y también crueldad, que manan como fuentes y a veces comparten el misterio de su sonrisa carnal.

La marca de las aventuras de Ada es la libertad y el arriesgarse a hacer uso de su voluntad muchas veces transgresora, inusualmente exenta de culpa. Así, tiene encuentros con desconocidos, con titanes, con amigos de sus hermanos, con tíos y primos, con jardineros, con escritores y bardos, con príncipes de auténtica sangre azul... Siempre en busca del hombre de sus sueños que a veces puede ser un lobo disfrazado de doncella encantada, su propio padre convertido en rey de los tritones, un argentino que prefiere a las mujeres de pubis depilado, o un ginecólogo tan "alto y erecto como la verga de un barco".

Todo para esta ninfa puede ser fuente de placer porque su visión surge de los reinos de la afirmación personal: saberse una diosa en plenitud de poderes. Cada hombre, héroe, fauno, ángel rebelde que conoce la va acercando a descubrir esos secretos de la intimidad que sólo comparten dos pieles cercanas. Pero el placer también puede estar marcado de cicatrices resplandecientes: "Lo que de verdad te penetra, te toca, te hiere, te hurga, te traspasa. Se vuelve tuyo", dirá Ada tan pronto descubre los rostros simultáneos del amor y la muerte en la persona de un Arcángel caído. O que un agua bebida de más, como le dirá un cazador de virginidades, puede ser capaz de secar el alma a cualquiera.

Con todas estas navegaciones, Ada traza una geografía del deseo peculiar e íntima, sutil y a la vez perturbadora, poco convencional en las novelas de aprendizaje o eróticas tradicionales.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tanto *Cuerpo náufrago* como *Las ninfas a veces sonríen*, dieron pie a proyectos transliterarios concebidos por la autora que incluían fotografía, video, instalación, performance y que es posible ver en la sección multimedia del sitio web: [www.anaclavel.com](http://www.anaclavel.com)

## Family Values

**Adriana González Mateos**

**(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)**

Vi por primera vez a la mujer barbuda durante una comida organizada para presentarme a la familia de mi futuro marido. Habíamos viajado desde Nueva York hasta San Francisco con el expreso propósito de celebrar con ellos, pues nos íbamos a casar en México y la mayoría no planeaba venir a la boda. Como una las anteriores parejas de Chris había sido cantante de ópera y vegana estricta y la otra practicaba la santería, estaba preparada para que me miraran con precaución, anticipando la rareza que sabrían a punto de revelarse en mí. Yo me contentaba con responder a sus preguntas con mi moderado acento mexicano, un tanto insegura sobre la mejor manera de adaptarme a su idea de la perfecta *bride to be*.

De pronto la cara de mi futuro suegro se iluminó con alegría inconfundible: su hija mayor acababa de llegar, acompañada de su pareja. Me giré para saludar, engalanada con mi mejor sonrisa, y me encontré frente a frente con la barbona.

- *Glad to meet you!*- me lanzó, amabilísima.

Yo le tendí la mano muy cordialmente y le ofrecí una silla junto a la mía, incapaz de apartar los ojos del cairelito rubio que se ensortijaba desde el extremo inferior de su cara hasta la base de su cuello y armonizaba con la corbata de seda y el chaleco bordado que testimoniaban sus andanzas por varios *flea markets*. Junto a mi cuñada, preciosa en su vestido malva, la barbuda tenía el aire de un *dandy* a punto de ofrecer una pipa de hachís, de un *hippie* versado en el arte de la paradoja. Antes de dos minutos ella y Chris se lanzaron a una conversación apasionada sobre las últimas manifestaciones altermundistas y pude contemplarla sin necesidad de fingir, cautivada por mi incapacidad para definirla.

- Es una maravillosa repostera.- me confió mi suegra al día siguiente, después de deshacerse en elogios sobre su nuera, mientras desayunábamos en la mesa de la cocina.- Hace galletas para la iglesia. Prueba ésta.

Me ofreció un prodigio que se desintegraba en la boca, dejando un rastro de nuez y especias de nombres desconocidos que se iban esfumando poco a poco, como una bailarina entre velos arremolinados.

Yo acababa de probarme mi vestido de novia. Como la idea de casarme de blanco nunca había estado entre mis prioridades, la inundación de bordados y encajes me producía un placer indeciso. Quizá me parecía más rara con ese atuendo que la mujer barbuda en el momento de

calarse el sombrero. Me comí otra galleta para darme tiempo de identificar su secreto. Para romper el silencio, le pregunté a mi suegra si la barba era real. Genética, contestó.

Llevaba años tratando de solventar de algún modo la falta que constituye el núcleo de mi ser. Ahí estaba el vestido de novia, por ejemplo. Y si me ponía a enumerar habría podido entretener a mi futura familia con muchas anécdotas. Hubo una época en que me dio por una interpretación literal de la falta y tuve un perro salchicha. Coleccioné fotos de dirigibles y de obeliscos. Ejercí puestos de gran poder, ostenté una chequera, me compré una pistola, logré fumar puros. Aprendí a hablar con voz ronca, me tiré en paracaídas, grité más que nadie en los partidos de fútbol. Pero entre más dominé las artes masculinas, más comprendí su inutilidad. De cualquier manera, como el dinosaurio y por más que alardeara de cavernícola, la falta seguía ahí. Jamás había logrado nada que se acercara ni de lejos a esa galleta. O a esa barba, *for that matter*.

De todas maneras, había madurado mucho; estaba a punto de asumir públicamente mi aceptación de la falta y de jurar la epístola de Melchor Ocampo. Tendría varios hijos, que son una manera muy aceptable de dejarse crecer la barba. Me pregunté si el parto psicoprofiláctico dolería menos que una depilación con cera.

Mi suegra me dejaba estar. Tomó otro sorbo de café, aguardando nuevas preguntas.

En eso Chris entró a la cocina, nos besó a las dos y me preguntó si ya estaba lista. Teníamos mucho que hacer, íbamos a comer con unos amigos en *The Haight* y en menos de una hora debíamos encontrarlos en la librería anarquista. Quizá después daríamos un paseo en bicicleta con ellos y los escucharíamos inventar otra utopía en torno a esa ciudad donde ya se han encarnado tantas. Sin dejar de pedalear por los senderos que dominan la bahía los oiríamos imaginarse un San Francisco con menos autos y menos *yuppies* de Silicon Valley (que ellos llamaban *Silly Con Valley*), con más tiempo libre y menos disposición a emplearlo en las formas previstas. San Pancho nos esperaba con sus veintitantas variedades de aceite de oliva, sus vinos de todos los colores de la luz y sus tomates amarillos. Recorrimos librerías de viejo, restaurantes, tertulias, los murales del barrio mexicano y las tiendas del barrio chino, vimos el crepúsculo desde un café italiano en North Beach y visitamos la mítica librería de Ferlingetti, llena de novedades mexicanas.

Esa noche Chris me preguntó cuál era mi mayor deseo, qué se me antojaba para coronar mis regalos de boda. Dudé un momento, pero mi inminente marido se rio.

- Ya lo adiviné y aquí te lo traigo- me dijo. De un paquetito elegantísimo, envuelta en papel de seda, saqué la suma de mis anhelos. A mi medida y del color de mi pelo, Chris acababa de regalarme mi primera barba.

## The Date

**Cristina Rivera Garza / Sarah Booker (Translation)**

**(University of Houston / University of North Carolina at Chapel Hill)**

The investigation was all-consuming for seven months, but when she finally appeared, it felt like it had taken a lifetime. He read newspapers and visited zoos, he showed up at the offices of various psychiatrists and veterinarians with invented ailments, and he slept in countless hotels. Finally, when he stopped the taxi and told the driver to take him to the Cosmos, he was almost certain she would be there. He gave himself a one percent margin of error. He told the hotel employee that he would like a large room, preferably one on one of the top floors, "to have a better view of the whole city", he explained, and, because it was the low season, he had no problem getting it. It was just a little after six in the evening that he installed himself in his den.

He noticed the aroma almost as soon as he opened the door but restrained himself. When the bellhop left the room, he parsimoniously unfolded his clothing and hung it up on the wooden hooks. He placed his personal hygiene items in the bathroom: the comb, the creams, the shaving brush. Then he re-traced his steps and positioned himself before the window. The city was, effectively, at his feet. The evening window. The thin clouds. A firetruck sped down the narrow street but because the windows were made of sound-proof glass, he couldn't hear the siren. A new Ulysses. From far away, as if they were tiny plastic dolls, many men walked down the sidewalks. Men in suits and men in jeans. Men in rags. Men with hair and men without it. Men with crutches and men who slid through the crowd like eels. The sigh that he emitted, discrete but forceful, seemed to belong to a man in love. Perhaps it was.

The last thing he did that day was to pull out his papers from their folder and to place them, in rigorous order, on the room's desk. He leafed through them as if he had never seen them before. There were all sorts of things there: notes scribbled in pencil and clippings from yellowing newspapers; photocopies that looked like old books and recently printed pages; envelopes with foreign stamps and ancient recipes. It was a collage. A collection of clues and desires. He was just about to finish the activity when someone knocked on the door. He jumped. A jolt of electricity shot up his spine. He seemed to come out of a long paralysis when he finally stood up and walked towards the door. Before saying anything, he peered through the peephole. No one was there. When he discretely opened the door, it was confirmed: the only thing there was the hallway that extended with its soft, scarlet carpet and

its walls covered with old gold paper. The tenuous light shining from the candelabras only accented the absolute solitude of the passageway. At the tip of his shoes, just as he had sensed, was the closed envelope, white and rectangular, that contrasted with the geometric designs and color of the carpet. He opened it before closing the door: *Run away. Get out of this place. Soon you won't be able to escape.* The investigator smiled upon closing the door. A satisfied man.

It was after receiving the message that he picked up the telephone and ordered dinner to the room. Veal in a black apple sauce. Rabbit with artichokes and endives. *Cenzontle* liver pate on slices of rye bread. Plum compote. Champagne. While waiting, he took out the tools from the second suitcase and placed them one by one on the dressing table. A drill. A screwdriver. Some tweezers. A hand saw. A measuring tape. A hammer. A mallet. Some nails. Some screws. A tiny army advancing in a straight line. When the dinner arrived, he threw it all back into the same suitcase.

"So, you are visiting us for the first time?" the boy asked as he removed the crystal covers from the plates, allowing an aroma somewhere between sugary and aged to inundate the room.

The investigator told him that yes, it was.

"You made a peculiar selection", the waiter noted, looking at the dinner plates out of the corner of his eye. Then he smiled. His smile produced the same effect on his spine: a buzzing of racing ants against his bones. He was, right then, a statue. A piece of stone from long ago. Something ripped from eternity. He was going to say something when the young man turned around. The carpet silenced his footsteps. The night noises. Then he commenced his task.

He pulled out the tools once again from his suitcase and with the drill in his right hand he went over to the closet. It didn't take long to clear the clothing he had hung there not long before. With his hands on the wood, feeling its holes with his tightened knuckles, he found the point of the incision. He was going to use the mallet when he realized there were new screws in the corners of the mahogany panel. He got his screwdriver. When he realized that he needed the other one, he went back for the Phillips screwdriver. The drops of sweat that dripped from his temples gave the impression that he was in a rush. Little by little, the panel gave way. Before completely separating it from the wall, before introducing the head into the orifice, he wiped the sweat away with a white handkerchief. Then he knelt down and, then, leaned forward. With the help of his elbows, he slid to the other side of the closet.

He thought that the information he had obtained during so many months of investigation would have prepared him for anything, but that wasn't the case. That is never the case.

Imagination always has its limits. He had thought the cage would be big, like it was, but not that it would have the ancestral glamor of a dressing room. He had imagined that she would be bent over, like he had read in so many journals, in a truly pre-human attitude, but not that she would do so while swaying slowly, oh so slowly, from a swing made of fine metals. He had thought about her gaze hundreds of times, cutting out her figure from the dark eyes of the last woman, but nothing had prepared him for the monotonous sadness of the moment. She smiled, like the waiter had done before. And, when she signaled by placing the tips of her fingers on her mouth, that she was hungry, he went back down the passage to bring the dinner plates one by one.

Then he entertained himself by watching her eat while he slowly savored the bottle of champagne.

"I thought you didn't exist", he said to her.

"So it is", she responded with a voice that was barely used to speaking.

## Repensar la escritura: cuerpo, sexualidad y usos amorosos del siglo XXI en la poesía de Maricela Guerrero

Ignacio Ruiz-Pérez

(University of Texas at Arlington)

Desde hace varios años se viene imponiendo entre críticos y creadores que la poesía mexicana se dirige hacia un cambio de paradigma. La publicación en 2012 de *La edad de oro. Antología de la poesía mexicana actual*, cuya selección y prólogo corrió a cargo de Luis Felipe Fabre, abrió el debate sobre la necesidad de repensar las estrategias y los recursos de los que la lírica se vale para significar, al tiempo que incidía en el sentido mismo de la poesía mexicana y su pretendida despolitización.<sup>1</sup> En el prólogo a la antología de marras, el propio Luis Felipe Fabre advierte que

durante la mayor parte del siglo XX hubo un modelo poético imperante en México que se identificaba a sí mismo con las dimensiones "más sublimes" de la lengua: un lenguaje de "altos vuelos" sustentado en una confianza desmedida (y un tanto anacrónica) en los poderes de la lírica. Podría leerse, incluso, un cierto "clasismo" más que un "clasicismo" (en un país tan clasista como éste) [...] ¿A la poesía mexicana le faltaba / falta calle? Sorprende que siendo el lenguaje coloquial tan lúdico en México, la poesía fuera tan tiesa, tan acartonada, tan formalita. Un asunto de buenos modales. De gente bien educada. Culta (Fabre 2012: 8).

El "modelo imperante" al que se refiere Fabre en *La edad de oro* no es otro más que la estética de los "signos en rotación" –para emplear la clara y atinada nomenclatura de Alejandro Higashi (2015: 11)–, o lo que aquí propongo llamar "tradición de la inmanencia", consistente en un concepto de poesía de sesgo universalista y atemporal, legible en sí mismo y cercano a lo que José Joaquín Blanco llamó "poesía cultista" en el clásico *Crónica de la poesía mexicana*

---

<sup>1</sup> Para ser más preciso, la polémica se abrió en 2002 con la publicación de la antología *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, realizada por Ernesto Lumberras y Hernán Bravo Varela, en la que se incluían autores nacidos a fines de los 60 y en la década de los 70. El libro suscitó desde el principio diversas críticas, en primer lugar por las distintas ausencias y exclusiones en el conjunto, lo que originó contra-antologías que refutaban o corregían la selección o el marco crítico y metodológico del libro. Algunas de las selecciones alternativas que se pueden mencionar –aunque la nómina es legión– son *Árbol de variada luz. Antología de poesía mexicana actual. 1992-2002* de Rogelio Guedea (2003), *Un orbe más ancho. 40 poetas jóvenes (1971-1983)* de Carmina Estrada (2005) y *La luz que va dando nombre. Veinte años de poesía en México* de Alí Calderón (2007). En segundo lugar está la idea del prematuro envejecimiento de la novísima poesía mexicana incluida en *El manantial latente*, tesis defendida, entre otros, por Cristina Rivera Garza, Luis Felipe Fabre y Heriberto Yépez, en la que se advierte la necesidad de un recambio generacional que implique una nueva estética acorde con la sentimentalidad y con la episteme de principios de siglo XXI. En el fondo, como planteo más adelante, tanto la ampliación de los nombres antologados como el recambio generacional y estético podrían relacionarse con la búsqueda de la hegemonía en el campo literario mexicano –léase el acceso a becas, premios y espacios editoriales privados o estatales.

(1978).<sup>2</sup> En su ensayo 'Muerte crítica de la poesía mexicana', Heriberto Yépez advierte que los poetas del "mainstream" literario –en una clara alusión a los poetas agrupados en torno a la revista *Vuelta* fundada por Octavio Paz, pero también a aquellos afiliados a su sucesora *Letras Libres*, dirigida por Enrique Krauze– han construido "un lenguaje artificial, 'puro', donde omiten, borran o disimulan los signos reales de la ciudad, los signos de la Segunda Conquista, la rehibridación, la globalización, la pérdida del lenguaje propio, la miseria" (Yépez en Calderón 2009).

Visto así, *La edad de oro* señalaría la crisis del sistema poético compuesto por una serie de poéticas en apariencia disimilares que se presuponía inamovible, estable y trascendente. Esa crisis parece ser el anuncio de la institucionalización de una modalidad poética diversa pero mayoritariamente militante que implica el cambio de paradigma o el reacomodo del sistema poético. En su grado cero, la crisis del sistema poético se producirá a través del encuentro entre distintos y muy heterogéneos "registros discursivos" –como señala Roberto Cruz Arzábal en su ilustrativo ensayo 'Los subsistemas oblicuos'– que acuden desde la heteroglosia y distintos lenguajes sociales, hasta el empleo de diversas textualidades y/o nuevas tecnologías. Uno de los objetivos de esa modalidad escritural es descentrar y politizar el discurso, lo que se aprecia en libros hoy fundamentales como *La sodomía en la Nueva España* (2010) de Luis Felipe Fabre y, de manera más notoria, en *Antígona González* (2012) de Sara Uribe y *Anti-Humboldt* (2015) de Hugo García Manríquez. *La edad de oro* de Fabre podría leerse incluso como la cartografía de ese sistema de poéticas opositivas que plantean una sucesión estética y generacional, pero también una tradición de la herejía. En el ADN de esa actitud ética y estética frente al hecho poético figuran, según Fabre, autores y tendencias cuyas antiguas disidencias han sido actualizadas (Tablada, Novo, Jaime Reyes, el estridentismo, Mario Santiago Papasquiaro, el infrarrealismo, Bohórquez y Carrión).<sup>3</sup> Lo anterior permite, en sentido estricto, un deslinde generacional y retórico que no pasa necesariamente por la tradición inmanente inaugurada por los Contemporáneos (sobre todo Cuesta y Gorostiza) y Paz, y que en cambio asume todas las

---

<sup>2</sup> José Joaquín Blanco divide la poesía mexicana de las décadas de 1960 y 1970 en dos tendencias, una cultista, entre quienes estarían Octavio Paz, Tomás Segovia y Rubén Bonifaz Nuño, poetas que reciben la herencia del grupo de Contemporáneos. La segunda veta es coloquialista y los representantes más señalados serían Efraín Huerta, Rosario Castellanos y Jaime Sabines. Esta división tajante, sin embargo, pasa por alto que la poesía mexicana es un sistema de sistemas que a menudo dificulta y subvierte todo intento de clasificación, pues un solo autor puede adoptar distintos recursos expresivos en un solo poema o a lo largo de su obra, como sucede en la poesía de Eduardo Lizalde. Por su parte, en un artículo de 1992 Evodio Escalante realizó la distinción entre "vanguardia militante" y "vanguardia blanca" para referirse a la subversiva poesía del lenguaje emblemática por las obras de David Huerta Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho. Recientemente ha sido Julián Herbert en *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente* (2010), quien con humor ha señalado esa tendencia decididamente "bipolar" y maniquea de la lírica mexicana a dividir en tendencias opositivas y en apariencia disímiles (50-52), lo que es una manera de señalar que la literatura es un campo inestable que revisa continuamente sus medios y modos de articulación.

<sup>3</sup> Véase Fabre (2012: 9).

tradiciones como modalidades propias del placer textual, debido a que poetizar lo político es politizar lo poético a partir de la desapropiación,<sup>4</sup> la militancia, el empleo de plataformas digitales y un lenguaje de los límites que no discrimina ningún registro ni ninguna textualidad.

La 'radicalidad' de esta poesía consiste, en suma, en el regreso a una genealogía o raíz inaugural y alternativa, rescatada y releída, al tiempo que se subvierte la tradición canonizada y emblemática del pasado poético inmediato, al que se reconoce como un "clasicismo" y hasta un "clasicismo" literario que se debe subvertir. Se trata de volver central lo periférico a riesgo de descentrar el discurso político hegemónico, sea éste estatal, heterosexual o falogocéntrico, para activar variaciones discursivas a contrapelo de las narrativas oficiales. En esa divergencia de miradas o perspectivas estéticas en las que se esgrime asimismo una ética –la visión de una literatura *engagé*–, está la búsqueda de la desarticulación de un "sistema de castas" literario que establece espacios hegemónicos de enunciación cuya norma es, para decirlo con Pierre Bourdieu, la divergencia entre la ortodoxia y la herejía.<sup>5</sup> Quizá por ello no sorprende que Luis Felipe Fabre titule de esa manera la antología con la que presenta el nuevo paradigma poético en México: al aludir al valor aurático de la juventud, el coro de voces que sistematiza el conjunto pasa a emblematizar una sucesión generacional emergente y necesaria que subraya con particular énfasis el valor de la juventud y de una nueva época para la lírica del país,<sup>6</sup> como advierte a continuación el prologuista del volumen.<sup>7</sup> Como fuere, lo cierto es que la poesía mexicana actual ha llegado por distintas vías a la conclusión –quizá no tan nueva después de todo, pero muy acorde con el "sentimiento del tiempo" (Herbert 2010: 21-23) actual y evanescente, postmoderno y postcolonial a la vez– de que no hay compartimentos fijos, pues

---

<sup>4</sup> En *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza señala que la desapropiación es una práctica que, a diferencia de la intertextualidad convencional –que supone una apropiación de lo ajeno con diversos fines textuales–, busca la desposesión de lo propio con el objetivo de volver al sentido comunitario y plural de la literatura (2013: 22). En su reciente artículo 'Desapropiación para principiantes', Rivera Garza (2017) realizó una sugerente y divertida revisión del término, al que relaciona con otros términos colaterales (comunalidad, compartencia) que enriquecen la definición inicial.

<sup>5</sup> Véase Bourdieu (1993: 53).

<sup>6</sup> Para un solvente análisis crítico del concepto de generación como método filológico véase *El concepto de generación literaria* de Eduardo Mateo Gambarte (1996). En el contexto de la literatura mexicana, particularmente en la narrativa, puede consultarse con provecho el artículo 'La "generación" como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la "narrativa joven" en México', de Ignacio Sánchez Prado (2007-2008).

<sup>7</sup> El antecedente directo de *La edad de oro* es la antología *Divino tesoro: muestra de nueva poesía mexicana* (2008) del mismo Fabre, trabajo que en su alusión al modernista Rubén Darío resalta una vez más la función aurática y emergente del concepto de generación en la poesía mexicana. El título tiene otro doblez semántico, éste derivado de la paradoja que resulta del aparente valor *kitsch* y declamatorio del poema de Darío en alusión a esa sentimentalidad desenfadadamente cursi –es decir, posmoderna– que, según Fabre, es marca distintiva de la nueva hornada de poetas mexicanos a la que él antologa y presenta, nacidos en su mayoría entre los 70 y 90. Por otro lado, sin embargo, el título no pasa por alto las convenciones y contradicciones del modernismo hispanoamericano –el cambio, la experimentación léxica, tonal y métrica, así como la revolución dentro del lenguaje poético en español y el afán cosmopolita de sus adalides más connotados. En suma: el vértigo de la periférica modernidad hispanoamericana al que Luis Felipe Fabre alude con calculada malicia en el transcurso de su prólogo. A este respecto, no me parece gratuito que el antólogo se refiera tanto en *Divino tesoro* como en *La edad de oro* al influjo de la poesía sudamericana, particularmente la chilena y la argentina, en los novísimos poetas mexicanos.

todo es relativo y debe sujetarse al escrutinio de sus presupuestos ideológicos y políticos. Lo anterior ha llevado a los poetas a cuestionar la supuesta polarización entre poesía coloquial y cultista (Blanco), o entre vanguardia militante y blanca (Escalante). Si de crear una poesía reflexiva e hipercrítica se trata, la actual parece enfocada en dilucidar la política misma subyacente en todos los lenguajes, cualquiera que sea la procedencia y el soporte (convencional o digital) sobre el que éstos se sostienen, conformando escrituras que, advierte Josefina Ludmer en *Literaturas postautónomas*, se "instalan en un régimen de significación ambivalente" (2009: 41). Pues la actual es una "imaginación pública" –señala Cristina Rivera Garza (2015) en un reciente título de poesía– en la que se llega a lo íntimo a partir de la textualización (pastiche, collage, desapropiación) y la mediación de los cuerpos y experiencias del otro. Desapropiarse de lo ajeno es compartir(se) en lo público.

En esa dispersión multitudinaria de nombres, obras y tendencias –que avisan ciertamente de un crecimiento aritmético de propuestas literarias que dificultan al crítico la sistematización y la distinción clara de tendencias y temas, y cuya más señalada constante parece ser la disimilitud<sup>8</sup>– las revisiones más radicales del lenguaje poético la vienen realizando las escritoras. El hecho no debería ser una sorpresa, pues desde hace varias décadas poetas como Pita Amor (1918-2000), Rosario Castellanos (1925-1974), Elva Macías (1944), Elsa Cross (1946), Coral Bracho (1951), Tedi López Mills (1959) o María Baranda (1962) vienen modificando el decir poético en el país fragmentando, descentrando o extendiendo, según sea el caso, el lenguaje con temas, acentos y tonalidades que resaltan la diversidad de la poesía mexicana en su conjunto. De todo el corpus posible de libros escritos por poetas mexicanas recientes, y para efectos de este número monográfico sobre género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI, he elegido la poesía de Maricela Guerrero (1977) porque la autora ha desarrollado una carrera literaria constante que se ha difundido en prestigiosas revistas (*Tierra Adentro*, *Crítica*, *Letras Libres*) y editoriales estatales (el FETA, la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA) e independientes (Bonobos, Filodecaballos). Además, su obra goza de amplio respaldo entre sus pares y ha obtenido algunos de los reconocimientos más importantes del país.<sup>9</sup> La poesía de Maricela Guerrero me permite ver de qué manera su lenguaje poético se inserta en ese cambio de paradigma en el contexto de la lírica mexicana

---

<sup>8</sup> En su esencial artículo 'Hitos provisionales en el perfil de una generación: poetas mexicanos nacidos entre 1975 y 1985', Alejandro Higashi resalta precisamente la "dispersión estética y temática" de la poesía mexicana reciente, lo que según el crítico puede explicarse por "una ausencia de movimientos sociales suficientemente importantes como para vincularlos; nuevas formas de relación institucional en un proceso de profesionalización poética; la consecución de una poesía de ruptura, pero ahora en copresencia y no en estratos generacionales" (2014: 49).

<sup>9</sup> Maricela Guerrero ha sido becaria del reconocido programa "Jóvenes Creadores" del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, y es invitada habitual de prestigiosos festivales de poesía a nivel nacional e internacional como el Latinalo o el Festival Enclave de poéticas experimentales.

reciente como un asunto no tanto de generación sino epistemológico en cuanto evidencia un cambio de paradigma estético. Soy de la opinión de que en su obra Guerrero permite visualizar cuáles son algunas de las estrategias discursivas que propone la poesía mexicana del presente, al mismo tiempo que sugiere un descentramiento ya de los discursos heteropatriarcales o falogocéntricos, ya de los usos amorosos, estableciendo con ello lo que propongo llamar una nueva política de escritura y un nuevo horizonte de lectura en el contexto de la poesía mexicana actual. Trato, por eso, de evidenciar de qué manera Maricela Guerrero realiza una poesía de los límites y crea nuevas tesituras del lenguaje, en tanto propone una reinención y reimaginación del cuerpo, la sexualidad, los usos amorosos y la identidad, a la vez que sugiere una nueva manera de habitar la escritura.

A partir de la publicación de *Desde las ramas una guacamaya* (2005), Maricela Guerrero se ha convertido en uno de los referentes literarios más importantes de la lírica mexicana actual. De hecho, su poesía es una de las más sobresalientes en esa veta estética que busca romper con la pretendida condición melancólica, sublime y etérea de la poesía mexicana mencionada por Rivera Garza y otros a partir de la desapropiación, el descentramiento del lenguaje y la incorporación de diversas textualidades. La de Guerrero es una poesía canibalizante que igual incorpora frases de extracción popular y coloquial (su último título de poesía, publicado en 2015, es elocuente a este respecto: *De lo perdido, lo hallado*), paratextos literarios (citas, pastiches, parodias y collages en torno a obras o versos de Rosario Castellanos, Sor Juana, Antonio Cisneros, Charles Bukowski, pero también homenajes a tópicos y motivos literarios como el *beatus ille*), así como referencias a la cultura popular (los boleros, el cine de Juan Orol) y a la sociedad, la política y la economía (la oveja Dolly, Cassius Clay, Carlos Slim, Bill Gates, Martin Luther King Jr., el valor y el mercado, etc.). Pero lo que más llama la atención en la poesía de Maricela Guerrero es la mezcla y la disolución de fronteras textuales, y el descentramiento del discurso poético para construir un espacio propio de articulación cuya dicción rizomática y acéntrica desterritorializa lenguajes e ideologías que recuerdan las estrategias discursivas de Gerardo Deniz (1934-2014), a quien por cierto Guerrero y otros poetas jóvenes han reconocido en repetidas ocasiones como una de las voces más influyentes de la poesía mexicana actual.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Así lo han señalado abiertamente Luis Felipe Fabre y Julián Herbert (2010: 202). Muestra del entusiasmo por la poesía de Deniz se puede apreciar también en el homenaje al poeta organizado en las páginas de la revista *Tierra Adentro* (número 194, agosto de 2014), en el que Maricela Guerrero (1977), Eduardo Padilla (1976) y Paula Abramo (1980) reflexionan sobre las innovadoras y muy vigentes estrategias discursivas del poema 'El origen de la tragedia' de Deniz. Como dato curioso, y para hacer más irreverente, lúdica y postmoderna la presentación del diálogo en las páginas de la revista, la conversación aparece en forma de e-mail, que fue el formato original en que ésta se realizó.

En el caso de la poesía de Maricela Guerrero, la práctica de la cita o la parodia con una finalidad lúdica es bastante obvia, pero valdría la pena señalar además qué es lo que distingue su obra de la intertextualidad al uso. Como ya se explicó antes, una de las estrategias discursivas más recurrentes en la poesía mexicana reciente tiene que ver con el descentramiento del discurso a través de su politización. Algunas de las vías elegidas por Maricela Guerrero para descentrar el discurso hegemónico son acudir al uso de aliteraciones y juegos de palabras que recuerdan la tradición (neo)barroca, así como la supresión o el añadido de signos de puntuación (visible en uno de sus títulos: *.Peceras*), la alternancia de versos polimétricos, el encabalgamiento audaz y el uso lúdico e irreverente de la espacialidad. Todo lo anterior dota al poema de un ritmo vertiginoso lleno de asociaciones verbales y sensoriales, de gran tesitura coloquial que no renuncia a la erudición, y que dispara el sentido del poema volviéndolo ambivalente, inestable, en continua conexión con diversos sistemas simbólicos. A su vez, la yuxtaposición aparentemente inmotivada y contradictoria de sistemas produce la contraposición de imágenes, conceptos e ideologías que conducen al extrañamiento: una política de la divergencia que dice desdiciendo –o mejor, construye deconstruyendo– en una suerte de agramaticalidad que convierte el discurso poético en un espacio de resistencia. Es en esa última estrategia oblicua donde reside la mayor radicalidad de la poesía de Maricela Guerrero, y es ahí también donde hay que buscar el sentido político de su poesía pero también la política de su escritura. A este respecto, es significativo que la poeta reflexione con frecuencia en su poesía sobre la sexualidad y el amor, o bien en torno a la condición de las mujeres en el contexto mexicano neoliberal. Por razones de espacio, propongo a continuación analizar detenidamente los poemas 'Love is love and fear is fear everything is every thing else' y 'Desapariciones', incluidos en *El tema de la escrofularia* (2013), y 'Piedra de sol, 1957' del ya citado *De lo perdido, lo hallado* (2015). Los tres textos tienen la ventaja de mostrar algunas de las estrategias discursivas más recurrentes en la obra de Guerrero, pero también de hacer del poema un espacio crítico y reflexivo en torno al cuerpo, la sexualidad y el deseo.<sup>11</sup>

'Love is love...' es un poema que parte de la premisa del apóstol Juan que señala que "En el amor no hay temor, sino que el perfecto amor echa fuera el temor, porque el temor conlleva castigo, y el que teme, no se ha perfeccionado en el amor" (*Santa Biblia* 2009: 4:18). Una vez dicho esto, el poema desmonta las convenciones de los usos amorosos en los que resaltan con aguda ironía los lugares comunes en torno al amor y a los roles de género. Para tales efectos, Maricela Guerrero acude a discursos de la cultura popular y de la tradición poética

---

<sup>11</sup> El lector interesado puede revisar, por ejemplo, los poemas de la serie 'Anamnesis' de *Se llaman nebulosas*, así como 'Apunte de cocina', 'Lamentación en que se retoma un tópico sorjuanescó' y 'Charles Bukowski & that Woman' en *De lo perdido, lo hallado*, por citar sólo algunos ejemplos (véase Guerrero 2015).

latinoamericana que le permiten dialogar con ese tejido de convenciones culturales en los usos amorosos que convierten a la mujer en un sujeto sin agencia. Este procedimiento le permite también deconstruir corrosivamente la política de género sobre la que se levanta la sentimentalidad presente en las letras de los boleros, que mediatizan los usos amorosos de la sociedad latinoamericana –nexo entre "topografías divididas" que es expresión de un saber o forma de conocimiento, diría Iris M. Zavala (1991: 45 y 103).

'Love is love...' es un poema sorprendente por su ambigüedad, pues el sujeto de la enunciación aparece al principio sin definición alguna. Esta ambigüedad, no obstante, se disipa en el transcurso del poema y se clarifica del todo al término del texto, cuando se inserta la frase "*muñequita linda, dime si me quieres como yo te adoro*" (Guerrero 2013: 26, énfasis en el original), que pertenece a la canción 'Página blanca' del popularísimo trío mexicano "Los Panchos." En el transcurso, como parte de su estrategia, el poema alternará versos de ese bolero. Dicho procedimiento obedece a tres continentes discursivos: por un lado, la canción profundiza en la consagración de esa sentimentalidad latinoamericana un tanto cursi y *camp*, aquello que según Monsiváis en *Días de guardar* es "tan malo que resulta bueno" (2006: 172). En segundo lugar, y derivado de la condición *camp* de la pieza musical de "Los Panchos," está la articulación de la "perspectiva de justicia y venganza" (Monsiváis 2006: 191) de una estrategia que consiste en contradecir lo que se afirma, en un movimiento evidentemente irónico y paródico a la vez que convierte el poema en un campo imantado de negaciones y afirmaciones que se tensan y demuestran cómo conflictúan en realidad los discursos heteropatriarcales y falogocéntricos del decir público que convierten a la mujer en un sujeto destinado a un espacio y decir privados: un sujeto vacío, dable de ser significado, pero incapaz de emitir significantes. De esta manera, y para hacer más preciso su comentario crítico, Maricela Guerrero resalta constantemente el tropo modernista de la "amada inmóvil" –consolidado en la obra homónima del modernista mexicano Amado Nervo (1870-1919)– que convierte al sujeto femenino en metonimia de la página en blanco; esta referencia le sirve a Maricela Guerrero para realizar una crítica mordaz sobre la idea de la subjetividad femenina como libro abierto y vacío, dable de ser escrito por los hombres. De manera complementaria, la repetición de uno de los más conocidos motivos del bolero ("muñequita linda") pone de manifiesto la estrategia metadiscursiva de Guerrero consistente en la descomposición de la política del amor como ese acto de cortesía y servidumbre –el sujeto que es siervo de la amada, lo que recuerda las prácticas del amor cortés de la lírica provenzal–, evanescente e ideal, visible en el discurso de los boleros y en sus usos amorosos, a lo que el sujeto de la enunciación opone en cambio un giro en el que la relación de pareja y todos sus códigos son vistos como actos de masoquismo. El amor,

entonces, se convierte en un dolor que destruye lo que inventa porque en el martirio del sujeto amado el amante emplea "clavos, tijeras, martillos, pinzas, remaches" (Guerrero 2013: 24).

Pero para llegar a esa conclusión –"amor y dolor" son caras de la misma moneda–, Maricela Guerrero opta, en tercer lugar, por variar o alternar intertextos culturales –además de versos de 'Página blanca' hay menciones a imágenes netamente modernistas ("cabellos de oro", "dientes de perla") y al poema XX de Neruda ("puedo escribir los versos más aguzados este día"). El poema inicia en redondas y alterna en cursivas versos de 'Página blanca' para significar el constante paso del discurso público al privado. Ahora bien, el destinatario del enunciado es la "linda muñequita" del bolero, la cual recibe respectivamente dos tratos, uno sutil (la letra de 'Página blanca') y otro hiriente, completando con ello los vacíos detrás de los usos amorosos que mediatizan los boleros. La estrategia, a su vez, potencia la ambigüedad y la 'legibilidad' del poema y sus intertextos culturales (la imaginería modernista y los tópicos de los boleros); es decir, cuestiona la 'legalidad' de la política que permite 'leer' los usos amorosos. La legalidad a la que refiere el poema de Guerrero está compuesta por las convenciones culturales inherentes al *ars amandi* de los boleros y de la cultura en general. Al problematizar el referente a partir de la alternancia de los discursos públicos y privados –esto es, lo que en realidad y en la práctica significan las letras de los boleros y su imaginería–, Maricela Guerrero consigue politizar no sólo la voz del sujeto femenino, tradicionalmente silenciada o reificada en las letras de los boleros y en la literatura en general, como demuestran las alusiones al modernismo y a Neruda. Lo anterior abre al extrañamiento y a la alteridad un espacio cultural tradicionalmente despolitizado en otro conflictivo, en tensión, que disgrega la tradicional práctica amatoria que se convierte en un galimatías vacío, o dicho con otras palabras, en un *ars moriendi* que aniquila a la mujer en cuanto sujeto amado:

Yo no puedo vivir ni contigo ni sin ti, *muñequita linda, dime si me quieres como yo te adoro. Sí, te quiero mucho, mucho, mucho, mucho, tanto como entonces,*  
siempre: hasta morir (Guerrero 2013: 26).

La misma estrategia oblicua sigue Maricela Guerrero en 'Desapariciones', poema cuya premisa es que el estado neoliberal, en la apertura y deslinde de sus funciones de garantizar el respeto del contrato social y su participación como órgano regulador de esas mismas relaciones, ha abandonado a los ciudadanos, lo que ha creado un vacío de 'legalidad' que sólo *produce* –en el sentido capitalista del término– desapariciones, vacíos y ausencias. Se trata de un marco de *ilegibilidad* de la ley a través del cual, como advierte Achille Mbembe, el Estado ejerce el control sobre la muerte estableciendo un "necropoder". En oposición al antiguo control del

Estado sobre el cuerpo y, por extensión, sobre la vida, como sugirió Michel Foucault al referirse al concepto de "biopoder" y "biopolítica", básicos en el desarrollo del capitalismo en los siglos XVIII y XIX (Foucault 2007: 170),<sup>12</sup> el "necropoder" en los tiempos de la globalización y el neoliberalismo componen una "necropolítica" que "assumes that the ultimate expression of sovereignty resides, to a large degree, in the power and the capacity to dictate who may live and who must die" (Mbembe 2003: 11). En otras palabras, al desaparecer la función desreguladora del Estado o, dice Rivera Garza en *Dolerse*, al éste rescindir "su relación con el cuidado del cuerpo de sus constituyentes [...] en su indiferencia y descuido, en su noción instrumental de lo político e incluso de lo público" (2011: 13s.), el Estado sin entrañas, sin ética, ha producido el cuerpo desentrañado, pero también el cuerpo vacío y ausente, cuya ausencia es síntoma de la desaparición misma de la 'legalidad' y de la 'legibilidad' del Estado de derecho. El tema en México es sensible si se considera en particular el incremento brutal de las desapariciones forzadas de mujeres desde mediados de la década de los 90, justo cuando entra en vigor el Tratado de Libre Comercio (TLC o NAFTA por sus siglas en inglés), que establece un nuevo marco jurídico y económico para la nación. Quizá el caso más conocido, y uno de los que ha motivado también más documentales, películas y libros de investigación y hasta de ficción, sea el de las muertas de Juárez,<sup>13</sup> ciudad que a raíz del Tratado de Libre Comercio detonó como uno de los grandes polos de inversión industrial en el sector de las maquilas. Ciudad Juárez, distópico laboratorio del futuro y de la globalización capitalista y neoliberal, se convirtió en los 90 en el caso más tristemente célebre por sus feminicidios, al parecer vinculados a la espiral de violencia desatada por el narcotráfico en el país. De cualquier forma, lo cierto es que los feminicidios y las desapariciones forzadas se han disparado de manera alarmante en todo el país, como se documenta de manera cotidiana en la prensa local e internacional.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> De manera más precisa, para Foucault el capitalismo "no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos" (2007: 170), lo que llevó a la construcción de mecanismos, estrategias y entidades de control biopolítico.

<sup>13</sup> Véase, por ejemplo, el documental *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo y, en el ámbito del periodismo de creación, el libro de Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* (2002). El caso ha suscitado el interés de novelistas, como se puede apreciar en la póstuma *2666* (2004) de Roberto Bolaño.

<sup>14</sup> Este 2017 el diario español *El País* publicó el especial 'Feminicidios en México', en el que recoge testimonios y cifras sobre la desaparición forzada de 7404 mujeres en México entre 2012 y 2016 (véase Denis / Rodríguez 2017). El problema adquiere dimensiones trágicas si se añade que el mismo Estado mexicano ha sido reacio a declarar la alerta de género en el país, en franca oposición a la recomendación de diversas organizaciones nacionales e internacionales. La periodista mexicana Lydia Cacho, una de las grandes especialistas en el tema de violencia contra las mujeres, publicó el 12 de enero de 2011 un artículo en el que denunciaba que la violencia feminicida no es un asunto prioritario para algunas entidades mexicanas. La afirmación de Lydia Cacho surgía a partir de la entonces reciente negativa del Sistema Nacional para Prevenir, Atender, Sancionar y Erradicar la Violencia a "declarar improcedente la solicitud de alerta por violencia de género en el Estado de México por los casos de feminicidio". A manera de aclaración, vale la pena mencionar que esta última entidad federativa es uno de los grandes bastiones del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que jamás ha conocido la alternancia política y que ha desempeñado una función estratégica a través del llamado "grupo Atlacomulco", al que presuntamente han

En los últimos años, a raíz de la aparición de narcofosas o necrópolis –como con agudeza llama Rivera Garza a esas "ciudades" periféricas, ocultas y pobladas de cadáveres anónimos– y del estado de excepción que en general vive el país a causa del crimen organizado, narradores y poetas han estrechado las relaciones entre el lenguaje escrito y la muerte dando lugar a una práctica escritural que se realiza "en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital" (2013: 22). Esas "necroescrituras" buscan "desarticular la gramática del poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra" (Rivera Garza 2013: 19) a fin no sólo de dar voz al anonimato, sino de fraguarlo relacionadamente en una "experiencia de pertenencia mutua con el lenguaje y de trabajo colectivo con otros" (Rivera Garza 2013: 23). En ese contexto emergente se puede ubicar 'Desapariciones' de Maricela Guerrero. Como ocurre en gran parte de su escritura, el mencionado es un poema oblicuo cuya estrategia radica en no decir de manera abierta el sentido político del texto, implícito en el título pero sugerido a través de elipsis que significan los vacíos que el poema tematiza –las desapariciones forzadas de niñas. Por el contrario, y como arguyo a continuación, el sentido se recupera sólo hacia el final, cuando los indicios textuales permiten cubrir los vacíos, y reconfigurar y descubrir cuáles son las "desapariciones" a las que hace referencia el poema. Cito el inicio:

Un bosque humedad y hastío. Una niña vaga por la casa. Un columpio en movimiento en el bosque –pero podría haber sido un desierto aunque en los descampados, ocurre– y si no hay quién lo mueva cómo se mueve: el tema de la energía que no vemos sobre la mesa, de lo que no pasa con nuestro entendimiento y nuestras fórmulas, eso creemos: vudú y santería y desaparecidos (Guerrero 2013: 35).

El poema, de ritmo sincopado y con digresiones que ocultan o, más bien, retrasan la lectura del sentido político del texto, escenifica dos posibles espacios: un bosque y un desierto. Como se sabrá después en una lectura retrospectiva, éste no es un dato menor porque indica que las desapariciones no son privativas de un solo lugar, sino que se pueden encontrar en cualquier otro –las zonas áridas del norte como Ciudad Juárez, pero también las más húmedas del centro y sur–, pues la violencia contra la integridad de las mujeres se ha extendido por todo el país. La descripción en el poema se realiza de manera pretendidamente objetiva, con cortes, alejamientos y acercamientos alternativos, como si fuese una cámara que involucra la mirada del lector, que es también una mirada colectiva, pues el poema está construido desde la primera persona del plural. Ese recurso desactiva el supuesto tono descriptivo del poema acercando al

---

pertenecido ex gobernadores mexicanos, incluido el actual presidente Enrique Peña Nieto. Asimismo, en cuanto símbolo del poder del Estado, la entidad ha estado vinculada desde el principio a la política neoliberal puesta en marcha por el ex presidente Carlos Salinas de Gortari, cuyas fluidas relaciones con el "grupo Atlacomulco" son ampliamente conocidas en el país.

lector al asunto en cuestión (las desapariciones), mientras lo convierte en mirón de un suceso obscuro por su abyecta y amenazadora vacuidad. Semejante práctica produce además extrañamiento y evidencia que las desapariciones son perturbadoras no tanto por el vacío que significan cuanto por la anomalía que evidencia su naturalización o cotidianidad. Para ilustrar lo anterior, el poema repite, varía o alterna sintagmas ("Un bosque", "Un columpio", "Una niña", etc.) que, al no cerrar la idea central del poema ni dilucidar en qué consisten las desapariciones, genera la ambivalencia semántica y una suerte de *horror vacui*, pues se teme lo que no se ve pero se sabe que ha estado presente porque es familiar o conocido; esto es, se teme no tanto a la desaparición en sí, sino al vacío que (nos) deja: un vacío amenazador –en cuanto huella *fantasmática*– de la propia integridad, sea ésta física o psicológica. El texto crea y escenifica un ambiente de suspenso en el que el lector "ve sin ver nada", pues la niña protagonista del poema, cuya identidad y función textual se nos escamotea, "mueve sin que la veamos, columpios" (Guerrero 2013: 36), de tal forma que la oquedad resultante son "nuestros lugares comunes, nuestros miedos" (ibíd). Sin que el lector se percate, el sujeto de la enunciación ha pasado del tono impersonal y casi aséptico a la localización del temor, ese *dislocamiento* o fractura del discurso del Estado que minimiza o naturaliza dentro de su lógica de poder los feminicidios. De esta forma, el *horror vacui*, según Maricela Guerrero, termina por ser obliterado –letra borrada o anulada: discurso evitado y desentrañado, para emplear el término de Rivera Garza– por el Estado que minimiza las desapariciones forzadas de niñas, quienes no son más que sujetos anónimos, sin presente ni futuro:

muchas niñas que quedan atrapadas, el tema de la desaparición y el columpio es un asunto de energía en los tres niveles de gobierno. El ángulo de movimiento, la fuerza y el trabajo y la masa que mueven el columpio es energía, lo que no vemos, pero intuimos o imaginamos, el lugar común de las ausencias: niñas que desaparecen y aparecen (Guerrero 2013: 36).

Resalta que Maricela Guerrero se refiera a las desapariciones como una ecuación matemática que implica "un asunto de energía en los tres niveles de gobierno" (ibíd) –el ejecutivo, el legislativo y el judicial. La ecuación semeja una suerte de razón y política de Estado que no es más que el acto de complicidad tácita entre las tres figuras legales que integran la nación, cuyo actuar se convierte en un nuevo marco de 'legalidad' en el que el crimen, la violencia y la política tornan 'ilegible' el Estado de derecho. Pues al tejer esa compleja red de complicidades e impunidad la nación se convierte en un galimatías, ese estado fallido o ausente tan mencionado por la prensa en los últimos años.

Deseo señalar, por último, la forma en la que Maricela Guerrero tiende nexos entre escritura y política a partir del diálogo con la tradición y el canon literarios en México, al que algunos

autores han calificado como ideológicamente apolítico y trascendente (ver *supra*). La finalidad de Maricela Guerrero será descentrar la ideología patriarcal subyacente en la literatura canonizada por la tradición de la inmanencia a fin de ver de qué manera ese tejido relacional de textualidades conecta con otros constructos ideológicos. La muestra más radical y experimental de esa vertiente se puede apreciar en la sección "Manchas en la pared" del volumen *De lo perdido, lo hallado* (2015). El título del apartado juega en primer lugar con la ambivalencia de la pared como hoja en blanco –a lo Mallarmé– que hace de la escritura un palimpsesto de huellas de otras escrituras que confirman que la propia es siempre una escritura ajena –varios poemas son deslecturas de poemas "canónicos" de Octavio Paz, Sor Juana y Francisco de Quevedo. En segunda instancia, el título alude a la escritura como "mancha" en la pared, lo que sugiere una presunta intrascendencia, pero también una supuesta ilegibilidad similar a la que proponen ciertos *graffitis* urbanos –el poema como tal es un palimpsesto que emborrona, desestructura y descentra los mecanismos ideológicos de opresión de la cultura hegemónica–, lo que evidencia una vez más el afán de la poeta por subvertir los compartimentos estancos. Pero, en tercera instancia, a través del uso de *word clouds* o nubes de palabras, la sección pareciera establecer una relación textual con las estrategias discursivas del neoconcretismo brasileño, caracterizado por la condición cinegética y expresiva del espacio, pero asimismo por requerir un lector copartícipe en la construcción de los significados. Con lo anterior Maricela Guerrero parece sugerir que los poemas de esa sección en particular –pero también de toda su obra a grandes rasgos– requiere un código o una política alternativa de lectura en la que detrás de las palabras, entreverándose en sus silencios, es posible leer ideas vigentes y a menudo aceptadas sin cuestionamiento alguno. Pongo por ejemplo el poema 'Piedra de sol, 1957', cuyo título y propuesta es paralelo a un ensayo publicado por Maricela Guerrero en la versión electrónica de *Letras Libres* en marzo de 2014. Propongo en los párrafos que siguen leer el ensayo y el poema en contrapunto, puesto que ambos son complementarios en sus principales ideas. Cito el poema:

PIEDRA DE SOL, 1957



Imagen 1: Poema 'Piedra de Sol, 1957' (en Guerrero 2015)

En su ensayo, Maricela Guerrero advierte que 'Piedra de sol' de Octavio Paz es un "monumento lingüístico" que sintetiza en buena medida las aspiraciones de México por ingresar al concierto de las naciones a mediados del siglo XX, afán del que también participa esa sinfonía visual indígena que es el filme *Tizoc* (1957) dirigido por Ismael Rodríguez. De hecho, cuando el poema de Paz se publica en 1957, el país había entrado de lleno en un periodo de estabilidad institucional emblemática por la condición omnimoda y vertical del PRI, cuya función había sido fundar y cohesionar la nación a la manera de un sistema cuyo centro de irradiación solar sería el Partido hegemónico. Además, el PRI había sido capaz de asimilar las disidencias en aras de la estabilidad y el progreso, siempre desde el concepto de una Revolución institucionalizada y reactualizada cíclicamente cada 20 de noviembre por el presidente en funciones. En dicho ritual se recordaba también que la casta en el poder era heredera directa de la Revolución y que, por lo tanto, estaba capacitada y legitimada para mantenerse en el poder a perpetuidad. Lo anterior explica el "tono acorde, armónico y magnífico" del poema y su forma totalizante, sinuosa y circular, emblemática de la 'vuelta' al origen implicada en la palabra "revolución", concepto que Octavio Paz retomará años más tarde para titular uno de sus libros de poesía más señalados, y la revista que dominará el espacio cultural mexicano de 1976 a 1998. 'Piedra de sol', en definitiva, resumiría cabalmente la aspiración a la inmovilidad o "movimiento inmóvil" ritual del Estado mexicano caracterizado por su verticalidad masculina y patriarcal. De ahí que, según Maricela Guerrero, en 'Piedra de sol' "las mujeres situadas en un espacio

histórico temporal dentro del poema son cuerpos que caminan, hablan, se peinan, cantan, planchan y cosen con sus hijos. Evidentemente son cuerpos de mujeres que no disienten ni cuestionan ni profieren maldiciones, son cuerpos sin deseo, son parte de la naturaleza, por tanto son cuerpos apolíticos" (Guerrero 2014). Las mujeres son escenarios pero carecen de voz propia y de agencia, por lo que su presencia es testimonial.<sup>15</sup> Son el sujeto al que se canta, como sucede en el tropo de la "amada inmóvil" antes señalado, que es también trasunto del sujeto femenino presente en el poema XV de Neruda ('Me gustas cuando callas') y en *La voz a ti debida* de Pedro Salinas. En todos esos casos, el sujeto femenino evoca el canto, pero no lo invoca; inspira al yo lírico, pero no es actante del poema.

Resalta que los 584 endecasílabos del poema totalizante de Paz queden reducidos a un texto concentrado y laberíntico: un cuerpo en gran medida descoyuntado y agujereado, hecho de piezas verbales que contrastan con la monumentalidad formal de 'Piedra de sol' y con su continente ideológico (el cuerpo, la otredad y la trascendencia), hecho que refuerza el efecto deconstructivo y paródico que propone la poeta. En su texto, por otra parte, Guerrero subraya con mayor densidad las palabras clave (piedra, sol, poema, cuerpo, mujer, palabras, voz, etc.) en la articulación de la ideología patriarcal. Lo interesante es que las palabras aparecen dispuestas o legibles en una espiral que homenajea y parodia la circularidad del poema de Paz, como si el texto de Maricela Guerrero emprendiera también una 'vuelta' pero a la agramaticalidad primera. Es decir, más que desplegarse en sus significaciones, el poema de Maricela Guerrero se pliega sobre sí mismo desarbolando y abismando las palabras y las redes de significados ideológicos que éstas entretejen. Al sumergirlas en un torbellino, las palabras adquieren un nuevo sentido, pues las de mayor densidad ideológica, comúnmente escamoteadas por la crítica –casi siempre encomiástica al referirse al poema de Paz– quedan hasta arriba, desplazando hasta el fondo a otras normalmente resaltadas como clave en la exégesis tradicional del poema –pienso en las palabras "hombre", "política" y "modernidad", por ejemplo. No es de extrañar entonces que en la cúpula de esa pirámide de significaciones y negaciones las palabras con mayor volumen sean "piedra", "sol", "poema", "cuerpo" y "mujer". Entre esos términos, la palabra "sol" ocupa de manera muy significativa el centro del poema. En cuanto centro de irradiación lumínica, el sol es principio masculino o activo y, por extensión, alude al conocimiento o *logos*, esto es, a la escritura ritual (poema/piedra) que transustancia el cuerpo femenino y, por extensión, a las fuerzas de la naturaleza o principio lunar o pasivo en

---

<sup>15</sup> La de Maricela Guerrero, por cierto, no es la única deconstrucción del entramado ideológico de 'Piedra de sol' entre los poetas mexicanos recientes. En 'El relojero divino', Óscar de Pablo (2014), por ejemplo, señala que la concepción cíclica en el poema de Paz es la constancia de una visión totalizante que, a semejanza del PRI en el Estado mexicano, "niega la realidad del cambio histórico" pues "la única liberación posible" es la individual vía del amor y el erotismo.

construcciones culturales "para hacer asequible esa naturaleza y construir una narrativa controlable" (Guerrero 2014). Lo anterior explica en buena medida la gran cantidad de nombres femeninos citados a lo largo del poema de Paz, apelativos que pueden ubicarse en una coordenada mítica y en otra histórica, ambas mediatizadas por un escenario personal que las reúne y confunde de manera ritual. El poema de Paz se vale de esas coordenadas para realizar un movimiento de lo privado e íntimo –la experiencia personal del propio Paz, por ejemplo, en la Guerra Civil española, o su vida como estudiante en el Colegio de San Ildefonso– a lo colectivo –el mito y la historia como instancias que se confunden. Nombres como Melusina, Venus, Perséfone, Laura, Isabel, Carmen o Eloísa pertenecen al horizonte histórico-cultural que el poeta intenta definir como parte de la experiencia del lenguaje: son arquetipos, formas culturales, instrumentos de conocimiento. En cualquier caso, lo que más llama la atención es que los asedios verbales de la voz poética son siempre un medio de aprehensión del cuerpo y de las formas culturales que éste ha asumido a lo largo de la historia.

La mujer, dice Paz en *El laberinto de la soledad* (1950), "es el Enigma", aquello que "no poseeremos nunca, la suma de nuestra ignorancia suprema" (2008: 203s.). Para acceder a ese conocimiento de la naturaleza, el sujeto se vale de vías de significación simbólica e ideológica (las palabras, el poema). Por eso llama la atención que en el texto de Maricela Guerrero los vocablos "mujer" y "cuerpo" sean contiguos y que el poema en general prescindiera del común de las denominaciones míticas e históricas, como si la autora tratara de prescindir de la trama de opresión falogocéntrica de 'Piedra de sol'. La mujer deseante, dice la poeta en su ensayo de 2014, "es un cuerpo en conflicto al que hay que regular"; un cuerpo cuya otredad y misterio es inteligible a partir de la idealización ritual al que éste es sujeto. Según Maricela Guerrero, "la gran tarea de la modernidad nacional" fue "idealizar la otredad" (2014), situación que se consiguió desactivando la politización del cuerpo deseado (la mujer) y facilitando en cambio la del sujeto deseante (el hombre), el cual es llamado a lo largo del poema a romper su alienación o soledad secular a fin de alcanzar la universalidad que lo alejara del peligro nacionalista y totalitario –léase la vigencia del nacionalismo folklórico apuntalado por el PRI como razón de Estado, situación que cambiaría en los años sucesivos– en el que el país se había encerrado a mediados de la década de 1950. Es así como Paz consigue reconciliar al sujeto tanto en su dimensión privada (personal) como colectiva (nacional y universal). La propuesta de Maricela Guerrero en este caso será inversa: despolitizar al sujeto deseante y politizar al sujeto deseado pasando de lo personal y trascendente a lo político, proponiendo una crítica de la modernidad y de sus metarrelatos. El hecho de que "voz", "cuerpo", "monumental" y "hombre" sean algunas de las siguientes palabras en la espiral del poema no es una cuestión menor: significa que esa

'legibilidad' del poema paciano que propone Maricela Guerrero a partir de la deconstrucción de sus presupuestos ideológicos es una nueva 'legalidad', un nuevo marco de lectura inserto también en la revisión crítica de los procedimientos de construcción estética, ya sean éstos verbales o visuales –o ambos, como sucede en el poema aquí comentado.

Lo que propone Maricela Guerrero en este poema y en los otros que he analizado, en síntesis, no es tanto una subversión de la tradición para perpetuar la genealogía de la ruptura, como señalaba Paz que ocurría cada sucesión generacional en el prólogo a ese monumento a la fijeza que es *Poesía en movimiento* (1966). La finalidad de Guerrero es, en contraparte, esbozar una práctica del lenguaje: una manera de escribir que es simultáneamente una forma de leer en la que el discurso institucional y hegemónico se agujerea no para subvertir su lenguaje, sino para evidenciar los vacíos normalizados por su uso. Se trata, dice Hugo García Manríquez en *Anti-Humboldt*, de leer para "crear huecos, pausas, agujeros, limbos" (2014: 76), 'dislocaciones' del código de legibilidad histórico-social de esos discursos, pues todo texto es en el fondo una economía política, un campo imantado de significaciones que cuentan con su propio código de legibilidad.<sup>16</sup> La problematización de esos códigos de legibilidad implica encontrar un nuevo campo de legalidad; o, más bien, conlleva encontrar lo político en un texto que de otra manera permanece incontestable y etéreo, similar a esa constelación de "signos en rotación" que Paz empleó para definir el concepto de modernidad para la poesía mexicana. En el caso de los poemas analizados, el objetivo de Maricela Guerrero es encontrar ya los vacíos que el discurso hegemónico ha normalizado a través de la cultura (las letras de boleros y la idea de canon poético), ya el silencio cómplice del Estado en torno a las desapariciones forzadas de mujeres. Más que una exégesis y una crítica vertical de los discursos, Guerrero propone en su obra la configuración de una política de escritura y de un pacto de lectura a partir de las diversas textualidades que asume la literatura en estos tiempos de fructíferos intercambios entre soportes tradicionales y digitales.

## **Bibliografía**

*Santa Biblia* (2009). Edición Reina-Valera. Salt Lake City: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.

BOURDIEU, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.

BOWDEN, Charles (1998): *Juárez: The Laboratory of Our Future*. New York: Aperture.

CACHO, Lydia (2011): 'El Estado de México: feminicidios ignorados'. En: *lydiacacho.net*, 12 de enero. <http://www.lydiacacho.net/12-01-2011/el-estado-de-mexico-feminicidios-ignorados/> [01.09.2017].

---

<sup>16</sup> Véase García Manríquez (2014: 77)

- CRUZ ARZÁBAL, Roberto (2015): 'Los subsistemas oblicuos'. En: *Tierra Adentro*, 22 de abril. <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/los-subsistemas-oblicuos/> [21.12.2017].
- CALDERÓN, Alí (2009): 'La prosa de Guadalajara no existe'. En: *Círculo de Poesía*, 10 de julio. <http://circulodepoesia.com/2009/07/la-prosa-de-guadalajara-no-existe/> [21.12. 2017].
- CALDERÓN, Alí (ed.) (2007): *La luz que va dando nombre. Veinte años de poesía en México*. Puebla: Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla.
- DENIS, Daphnée / Alma Rodríguez (2017): 'Feminicidios en México: Una lacra que pervive. Las voces de las silenciadas'. In: *El País*, 09 de marzo. <https://elpais.com/especiales/2017/feminicidios-en-mexico/> [21.12.2017].
- ESCALANTE, Evodio (1992): 'De la vanguardia militante a la vanguardia blanca. Los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho'. En: Federico Patán (ed.): *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 27-45.
- ESTRADA, Carmina (ed.) (2005): *Un orbe más ancho. 40 poetas jóvenes (1971-1983)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FABRE, Luis Felipe (2012): *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FABRE, Luis Felipe (ed.) (2008): *Divino tesoro. Muestra de nueva poesía mexicana*. México: Fundación del Centro Histórico / Casa Vecina / Libros de la Meseta.
- FEDERMAN, Raymond (2014): 'Loose Shoes: A Life Story of Sorts'. En: *Electronic Poetry Center*, 14 de abril. Web. [14.11.2017].
- FOUCAULT, Michel (2007): *Historia de la sexualidad*. Vol. I. México: Siglo XXI.
- GARCÍA MANRÍQUEZ, Hugo (2014): *Anti-Humboldt: Una lectura del Tratado de Libre Comercio*. México: Aldus / Litmus Press.
- GUEDEA, Rogelio (ed.) (2003): *Árbol de variada luz: antología de poesía mexicana actual, 1992-2002*. Colima: Universidad de Colima.
- GUERRERO, Maricela (2015): *De lo perdido, lo hallado*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GUERRERO, Maricela (2014): 'Piedra de sol, 1957'. En: *Letras Libres*, 13 de marzo. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/piedra-sol-1957> [21.12.2017].
- GUERRERO, Maricela (2013): *El tema de la escrofularia*. Playas de Rosarito: Piedra Cuervo / Ediciones de La Esquina.
- HERBERT, Julián (2010): *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. México: Bonobos.
- HIGASHI, Alejandro (2015): *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Tirant Humanidades.
- HIGASHI, Alejandro (2014): 'Hitos provisionales en el perfil de una generación: poetas mexicanos nacidos entre 1975 y 1985'. En: *Revista de Literatura Mexicana*, 25.2, 49-74.
- LUDMER, Josefina (2009): 'Literaturas postautónomas'. En: *Propuesta Educativa*, 18, 32.2, 41-45. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005> [21.12.2017].

- LUMBRERAS, Ernesto / Hernán Bravo Varela (eds.) (2002): *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo (1996): *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis.
- MBEMBE, Achille (2003): 'Necropolitics'. En: *Public Culture*, 15.1, 11-40.
- MONSIVÁIS, Carlos (2006): *Días de guardar*. México: Era.
- PABLO, Óscar de (2014): 'El relojero divino'. En: *Nexos*, 1 de marzo. <https://www.nexos.com.mx/?p=15736> [21.12.2017].
- PAZ, Octavio (2008): *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- RIVERA GARZA, Cristina (2017): 'Desapropiación para principiantes'. En: *Literal. Latin American Voices / Voces Latinoamericanas*, 31 de mayo. <http://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/> [21.12.2017].
- RIVERA GARZA, Cristina (2015): *La imaginación pública*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- RIVERA GARZA, Cristina (2011): *Dolerse: textos desde un país herido*. Oaxaca: Sur+.
- RIVERA GARZA, Cristina (2009): 'Modos de circulación cultural'. In: *Blogspot*, 16 de junio. <http://cristinariveragarza.blogspot.de/search?q=Modos+de+circulaci%C3%B3n+cultural> [21.12.2017].
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2007-2008): 'La "generación" como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la "narrativa joven" en México'. En: *Explicación de Textos Literarios* 36, 1-2, 8-20.
- ZAVALA, Iris M. (1991): *El bolero: Historia de un amor*. Madrid: Alianza.

**"Todo lo perdido regresa travestido":  
los anexos de *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre**

**Tamara R. Williams**  
(Pacific Lutheran University)

"Estamos", nos asegura la inimitable Georgina Sabat-Rivers en su ensayo sobre *El Neptuno alegórico* de Sor Juana, "en la época barroca, cuando el poder absolutista español organiza y concretiza en la urbe complicadas procesiones, catafalcos, justas, lidia de toros, saraos, pirámides, carros y arcos triunfales por todas partes y se escriben minuciosas relaciones de estas fiestas para conmemorarlas" (Sabat-Rivers 2005). Y continúa: "Es época de contrastes y contradicciones. En España, Lope, Góngora y Quevedo han logrado combinar lo ilustre y lo vulgar porque como recuerda Maravall: "'Todo lo puede el ingenio humano'. El 'suspense' y la invención se llevan a sus últimos límites" (ibíd.). Precisa la crítica que en la capital de México, esta especie de

fiesta barroca, había volado rápidamente al imperio 'plus ultra' donde el régimen español implantó los mismos conceptos religiosos y políticos de la península a pesar de la lejanía, dificultad en las comunicaciones y del 'Obedezco pero no cumplo', confirmando así la tesis de Maravall de que la cultura barroca no es cuestión geográfica ni racial sino social e histórica (Sabat-Rivers 2005).

Dentro de esta panoplia de actividades, el auto sacramental ocupa una posición privilegiada al funcionar de manera fundamental como vehículo de promoción –como género dramático cómplice– del dogma católico y los valores de la Iglesia y el Imperio. Ejecutados en carretas móviles en espacios públicos y montados para estimular todos los sentidos por medio de la arquitectura, los adornos efímeros, la música, el canto, el baile, la máscara, los orlados de flores, las cintas de colores, el vestuario y la interpretación de los diálogos –de la loa, el auto mismo y los villancicos y retablos que solían acompañarlo– se entremezclaban con el calor y el hedor del pueblo para producir un espectáculo alargado, deslumbrante y cautivador.<sup>1</sup> Y es que, volviendo aquí a Sabat-Rivers, "el brillo, la magnificencia y la pompa se hacían aseguibles a la mayoría para impresionar por medio de la admiración y canalizar, así, el miedo a las calamidades y acallar descontentos. La ciudad entera se convierte en escenario, en 'teatro del mundo' donde todo el pueblo participa y donde un conjunto de artes se ponen al servicio de otros valores menos éticos" (2005).

---

<sup>1</sup> Véase Schmidhuber (2000: 43s.).

Comparto esta alargada puesta en escena a manera de contextualizar el espacio discursivo que informa, pero también ante el cual incide, *La sodomía en la Nueva España* (2010), parodia del auto sacramental canónico elaborada por el poeta y ensayista mexicano, Luis Felipe Fabre. En este extraordinario texto, Fabre rescata, repite, se conforma y a la vez transgrede las normas prescritas para el auto sacramental según su indiscutible maestro, Calderón de la Barca.<sup>2</sup> Lo hace en la medida en que el 'asunto' que *La sodomía* abarca es el tema eucarístico del sacrificio y la redención requeridos por el 'auto sacramental'. Lo hace, sin embargo, entramando en un 'argumento' histórico y como figuras cristológicas, es decir como encarnaciones del sacrificio y la redención, al gay travesti, Cotita de la Encarnación, al indio Luis Urbina y al mestizo Gerónimo Calbo, tres de los catorce hombres ajusticiados y condenados a ser quemados en la hoguera por el pecado de la sodomía el 6 de noviembre de 1568 en la Albarada de San Lázaro en la Ciudad de México. Por medio de la apropiación y la recontextualización de fragmentos de textos extraídos de documentos, cartas, actas relacionados al incidente anteriormente mencionado, Fabre activa una re-escritura de la historia que es a la vez lectura de un presente en el que persisten el silencio y la ausencia – Fabre diría "agujeros"<sup>3</sup>– revelación del ahora desde donde se piensa el pasado, pero también revelación 'en el ahora' de la continuidad de las mismas fuerzas heteronormativas represivas que determinaron los horrores del pasado.

*La sodomía* constituye, por consiguiente, una parodia antiheteronormativa definida aquí con el sentido que le da Judith Butler, es decir, como un regreso inquietante, una estrategia de repetición / reiteración subversiva que "expone las categorías fundamentales del sexo, del género y del deseo como formaciones específicas del poder" (1999: xix).<sup>4</sup> En efecto, en *La sodomía* Fabre despliega una variedad de estrategias de repetición que combinadas activan una relectura profundamente transgresora de los discursos teológicos, jurídicos y literarios generados por el Imperio español que, por un lado, expone la manera en que éstos producían, regulaban y normalizaban la heterosexualidad obligatoria. Por otro, explora las maneras en que el legado de estos mismos discursos persiste en producir la distorsión, la negación, el silencio, o bien la ausencia de sentido en torno a toda variación, per-versión o des-viación del heterosexismo obligatorio, como lo son la ambigüedad sexual, la bisexualidad, el travestismo y el deseo homosexual.

---

<sup>2</sup> Para una elaboración de las reglas prescritas del auto sacramental según Calderón de la Barca, véase Parker (1943: 62).

<sup>3</sup> Véase *Leyendo agujeros* (Fabre 2005).

<sup>4</sup> En lo siguiente, todas las traducciones por parte de la autora.

Además del texto central de la *Sodomía*, 'El retablo de sodomitas novohispanos',<sup>5</sup> los dos poemas anexos constituyen parodias de otros dos géneros literarios ligados estrechamente con la expansión del Imperio español y la promulgación de la fe; géneros cómplices, por consiguiente, en la producción de la heterosexualidad obligatoria, cuyo modelo ideal de la masculinidad es el Vir: el vasallo fiel, cristiano, dotado con el honor y la fuerza viril para luchar en las guerras para su Rey y el Imperio.<sup>6</sup> En efecto, la estructura tripartita de *La sodomía* –comenzando con el ya mencionado auto sacramental, seguido por dos anexos, los 'Villancicos del Sto. Niño de las Quemaduras' y el 'Monumento fúnebre a Gerónimo Calbo', evoca explícitamente las representaciones dramáticas callejeras tan centrales a la promulgación de la Fe durante los años de la expansión del Imperio. Entre ellas destacan las asociadas con las fiestas populares que festejaban el Corpus Cristi, día de celebración en el calendario litúrgico que celebra la eucaristía, es decir, el sacrificio y la redención del cuerpo y la sangre de Cristo. En el texto de Fabre, sin embargo, se despliegan los tres géneros literarios para elaborar un memorial histórico-poético a "la encarnizada persecución de homosexuales registrada en la Nueva España durante 1657-1658" (Garza Carvajal 2000: 81). Más específicamente, se explora la persecución que promulgaron el Duque de Alburquerque, homófobo obsesionado, junto con el Magistrado de la Sala Real de Justicia en la Ciudad de México, Don Juan Manuel de Sotomayor, quien en 1658 llegó a declarar que la sodomía se había vuelto "un cáncer endémico en el Nuevo Mundo que contaminaba las provincias de la Nueva España" (Garza Carvajal 2000: 206).

A continuación demuestro cómo Fabre recupera esta historia de persecución en el México colonial en los dos poemas anexos a 'El retablo de sodomitas novohispanos': 'Villancicos del Sto. Niño de las Quemaduras' y 'El monumento fúnebre a Gerónimo Calbo'. Ante todo, el objetivo es demostrar cómo, por medio de una combinación de la parodia intertextual y la escritura ekfrástica, Fabre activa una meditación anti-heteronormativa transgresora, irreverente pero a la vez profundamente conmovedora sobre la ambigüedad sexual, el silencio que amordaza esta ambigüedad y la violencia que persigue a los que la profesan.

### **"Vayamos, pastoras, al Belén de la repisa": los villancicos travestidos**

El juego intertextual en el poema 'Los villancicos del Santo Niño de las Quemaduras' es explícito y deliberado. Es explícito en la medida en que Fabre usa como epígrafe para los seis 'Villancicos' un fragmento de la fuente histórica que las inspira, un fragmento escrito por el Magistrado Juan Manuel de Sotomayor al Rey Felipe IV en el que describe el caso del

---

<sup>5</sup> Para un estudio extendido de este texto ver mi ensayo, 'Queering the *Auto Sacramental*' (Williams 2014).

<sup>6</sup> Véase Garza Carvajal (2000: 76).

sacrilegio cometido por el "sodomita" Luis Urbina, al prenderle fuego a una estatuilla del Niño Jesús:

*... entre los referidos de que se hizo justicia se hallo vn yndio ladino de buena razón el qual era casado y un día que se hallo con su muger aviendo tenido con ella acto carnal de rabia que no hubiera sido con el hombre con quien se comunicava nefandamente cogió una vela y pegó fuego a un Sancto Niño Jesús que tenía un altar junto a su cama al qual se le quemó la cara y las espaldas y se le yncharon los brazos y se le llenó el cuerpo de cardenales ... (Fabre 2010: 53).*

El fragmento activa de inmediato el eje paródico de los 'Villancicos' ya que el niño Jesús al que está dedicado el poema de Fabre dista de la inocencia, la pureza, la sencillez, la luminosidad de la imagen depurada y estática del Santo Niño Jesús rodeado de sus padres, José y la Virgen María, que anticipan los pastores del villancico navideño tradicional. En efecto, lo que se presenta en el fragmento de Sotomayor es una estatuilla tallada en madera que es profanada en el contexto de un drama doméstico complejo que toma lugar no en un establo en Belén sino en una habitación al lado de una cama todavía tibia de un acto carnal, al parecer violento y sin amores, entre esposos. Protagoniza en el drama Urbina, indio ladino y homosexual, angustiado y colérico, quien, enfurecido por la heterosexualidad que le es impuesta por el matrimonio, pega fuego a la imagen del niño Jesús que atestigua las relaciones de la pareja desde la mesa de cama. La cara, las espaldas y los brazos de la imagen quedan distorsionados produciendo el mismo efecto, según los testimonios recogidos por Sotomayor, del de un ser humano retorciéndose en una hoguera tal como habría de ser con Urbina, uno de los catorce "sométicos" ajusticiados y condenados a muerte por el Duque de Alburquerque en 1658.

Más notable aún es la versión de los hechos en el lapso discursivo de Sotomayor en el cierre del mismo fragmento citado anteriormente: "*...y el fuego hizo en él los mismos efectos que si hubiera sido en carne humana como parece de los testimonios que remito a VM y porque quando Jesucristo Nuestro Señor nació murieron todos los sométicos como refieren algunos sanctos...*" (Fabre 2010: 53). El cierre es notable porque introduce un lapso irónico en la lógica de la versión de los hechos narrados por Sotomayor. La ironía reside en que, al describir los efectos del fuego en la figura de la estatuilla del Niño Jesús quemada, el Magistrado, aparentemente sin querer, los compara a los cuerpos de "todos los sométicos" que han muerto desde que Jesucristo nació. La comparación implícita entre Jesús con los sométicos, aún siendo sin querer, constituye una desacralización de la imagen del Niño Jesús, y, por ende, una blasfemia desde la perspectiva de la lógica heteronormativa de la Ley inquisitorial. Desde la lógica de la parodia antiheteronormativa, sin embargo, la equivalencia

realza el silencio, el vacío o la grieta, e invita a una exploración de la muy visible y estrecha identificación homoerótica entre Urbina y la figura del Niño Jesús.

Es en este *lapsus* que Fabre se detiene para darle vuelo a sus villancicos. Detenido allí, abre la grieta y la explora como si fuera una ventana, una puerta de entrada o una salida de emergencia: un modo extremo de inscribir el vacío para abrirse al mundo.<sup>7</sup> En sus 'Villancicos al Sto. Niño de las Quemaduras', por consiguiente, Fabre, maestro indiscutible en la manipulación de fragmentos, explota el silencio de la cita epigráfica para activar un juego intertextual paródico y una versión poética y reimaginada de los hechos que subvierte el silencio histórico, opresivo y persistente en torno a la ambigüedad sexual para darle expresión a la furia vengativa de los ajusticiados amordazados.

'Los villancicos' de Fabre se apropian de la cita epigráfica de Sotomayor sobre Urbina y la imagen del Niño Jesús quemado para elaborar un poema ekfrástico, paródico e irónico que reimagina la estatua de madera quemada como un objeto devocional que encarna el dolor, la pasión frustrada, la rabia arrasadora, el sacrificio y la redención de toda persona cuya sexualidad es ambigua e indefinida. Y quien es, por ende, invisible e innombrable ante la Ley, y a quien, por consiguiente, se le niega el derecho de desear y amar. La resignificación o el 'voltear' del carácter iconográfico del objeto devocional tradicional se hace evidente a partir del primer villancico que introduce *in medias res* la imagen de la estatua quemada y distorsionada del Niño Jesús como una que, en el claroscuro creado por el parpadeo de la vela encendida, revela una identidad que a la vez oculta un secreto, una presencia, apenas iluminada, en el devenir:

Ve la vela: parpadea:  
ay, que se apaga, ay, que se enciende:  
escúchala: chisporrotea: tea, tea que en este altar  
apenas alcanza a iluminar la mitad de un Niño de madera:

un Santo Niño Jesús  
mitad estatuilla y mitad secreto,  
mitad bulto

y mitad tiniebla,  
mitad nacido y mitad naciendo  
hasta que llegue la Aurora y lo alumbre entero (Fabre 2010: 55).

El segundo villancico indaga más a fondo en la sexualidad oculta de la estatua al introducir una escena retrospectiva, reminiscente del anteriormente citado fragmento de Sotomayor, sobre el momento en que Luis Urbina, en un ataque de rabia por haber tenido "acto carnal" con su esposa y no "con el hombre con quien se comunicaba nefandamente", toma una vela y prende

---

<sup>7</sup> Véase Fabre (2005: 14).

fuego a un Niño de Jesús de madera (Fabre 2010: 53). Pero Fabre, el poeta, añade lo que Sotomayor suprime al imaginarse una explicación del acto que va más allá de un ataque de rabia. Tomando en cuenta que queda establecido, en el Villancico I, el carácter oculto e indefinido del objeto devocional, el segundo villancico de Fabre aclara la causa de la aparente "profanación" del Niño: porque "sírvele al indio Miguel / el Niño Jesús / de lienzo / en donde copiar los incendios de amor que el corazón le llagan" (ibíd.). Es decir, el objeto devocional se torna en un simulacro iconográfico que subvierte la imagen tradicional del Sagrado Corazón de Jesús, símbolo del infalible amor divino de Jesús hacia la humanidad. De este modo pone en juego una dinámica de proyecciones de imagen y semejanza cuyo eje gira en torno al devenir compartido de la estatuilla y Urbina, que es el sacrificio y la redención. Concluye el villancico:

Y el Niño le ilumina  
un destino:  
miren:

el Niño  
se vuelve espejo  
donde el Niño Miguel se mira,  
ay, ardiendo entre futuras llamas (Fabre 2010: 57).

La identificación y la equivalencia entre el Niño Jesús y Urbina se intensifica en el tercer villancico al efectuarse otra parodia intertextual explícita, esta vez con el villancico navideño, 'Vamos pastores vamos'. El imperativo de la canción navideña se repite a la vez que se altera al feminizar a "los pastores" en el refrán, "Vamos *pastoras* vamos" (mi énfasis). La llamada es a un grupo de travestis entre los cuales están varios que eventualmente acompañan a Urbina a la hoguera: La Zangarriana, La Morosa, Señora la Grande, La Estampa, La Luna, Las Rosas, La Martina de los Cielos, Cotita de la Encarnación y la Conchita. La insistencia del refrán, "Vengan pastoras, vengan", asimismo, no es para que acudan a contemplar el esplendor del Niño Dios recién nacido, sino para que vayan todas a otro Belén, el de la repisa de la hoguera inquisitorial, a ver a su Niño –"a sus Niños"– sacrificados. El acudir, sin embargo, enciende "la Estrella de la Venganza". Representa, por consiguiente, un gesto contestatario que interpela directamente al Niño Dios y prueba los límites de su comprensión y misericordia ante el deseo homoerótico que eventualmente los condena a la hoguera:

que vengan los pastores descarriados: los pastores  
que se visten de pastoras: que vengan  
las pastoras

vela en mano  
a encender la Estrella de la Venganza: [...]

Santo Niño de lumbre: Centella de nuestra Rabia.  
Santo Niño de tizonas, Santo Niño de flamas:  
a ver si comprendes  
a las que ardemos  
de ganas (Fabre 2010: 59).

A partir del cuarto villancico el espacio del poema se ve convertido en un infierno en llamas y el tono de "regocijo" prescrito para el villancico navideño gira hacia el crescendo de un motín bullicioso de agresión desafiante. Hay, además, una insistencia en crear sonidos, en disparar, en pregonar, que produce el efecto de una intervención ruidosa y caótica en el silencio opresivo que ha dominado la expresión del deseo homoerótico. Domina, además, el imperativo, que interpela a los lectores invitándolos a participar en la bulla:

¡Fuego!  
En vez de trompetas,  
cornetas, sacabuches, suenen:  
en este villancico, arcabuces: suenen:  
¡Fuego, fuego, fuego! [...]

Disparen  
Angélicas milicias: publiquen  
por los aires, con salvas, con albas,  
seráficas escuadras, las nuevas de este infierno:  
¡Fuego, fuego, fuego! (Fabre 2010: 60)

En efecto, para recalcar esa apertura de espacio textual/sexual, el comienzo del quinto villancico insiste: "Hagan plaza, hagan plaza,/ y que el tocotín/ del indio Miguel ya comience" (Fabre 2010: 61). A esta apertura, Fabre añade otra, la que textualiza la identidad indígena de Luis Urbina por medio de la inclusión de vocablos nahuas recogidos por Fray Alonso de Medina en su texto, *El vocabulario en lengua castellana y mexicana*:

Miguel cuiloni,  
Miguel tecuilontiani,  
pues cuiloni, pues tecuilontiani,  
les nombran los naturales (Fabre 2010: 61).

Que el poema documente la lexicografía precolombina para designar a los hombres que deseaban a hombres en las sociedades prehispanas tiene un doble efecto. Por un lado, produce un texto poético que va a contrapelo de las historias oficiales de la época colonial que negaban o vilificaban su existencia. Por otro, recupera un discurso histórico que reconoce la existencia de las comunidades homosexuales precolombinas, haciéndolas visibles, afirmando así su existencia y re-integrándolos en la historia.

El sexto y último villancico registra un desenlace anti-climático a la vez que reflexivo. Vuelve el poema a la meditación ekfrástica en torno a la estatuilla quemada del Niño Jesús,

que ahora es indistinguible de Urbina tras haber sido quemado éste en la hoguera. Ni las llamas, ni el calor del fuego, ni el griterío, ni el motín, entregan el consuelo de la redención prometida. El poema concluye con una interrogación que invoca otra tradición navideña, 'La Canción para Pedir Posada', que pregunta si hay pecho para darle posada al Sto. Niño de las Quemaduras encarnado en Luis Urbina, o bien, a los trece hombres que ardieron en la Albarada de San Lázaro y, por extensión, a cualquier hombre que vive el infierno de la negación y la invisibilidad de su deseo: "Cuajos de tiniebla, ceniza apagada,/ entre hielos negros/ yace// un corazón maltrecho:/ ¿qué pecho le dará posada?" (Fabre 2010: 63-64.).

En conclusión, como el rescate paródico del auto sacramental efectuado por Fabre en el 'Retablo de los sodomitas novohispanos', el poema-apéndice, 'Los villancicos del Santo Niño de las Quemaduras', es una parodia de un género literario ligado estrechamente al doble proceso de expansión y evangelización del Imperio español. Asimismo y como extensión, está ligado a la imposición violenta y represiva de la heteronormatividad obligatoria. Juntos, los dos textos constituyen una plataforma familiar desde la cual activar el proceso que Butler llama el "descentramiento" respecto a los cimientos de la heteronormatividad obligatoria. Dicho de otro modo, en el espacio entre el discurso coercitivo-represivo del villancico tradicional que le niega al Niño Jesús su sexualidad y la repetición y variación subversiva en los 'Villancicos al Sto. Niño de las Quemaduras', Fabre expone los huecos en el *corpus* homosexual "a través de y en contra de", como lo plantearía Butler, "el mismo discurso que busca repudiarlos" (Butler 1993: 224). Es en este espacio donde el silencio y los espasmos de los cuerpos ardientes de Urbina y sus amigos se tornan audibles como una "dolorosa canción del deseo en la voz de un/ castrati" (Fabre 2010: 39).

Si bien la parodia intertextual de los géneros literarios sacros logra subvertir y exponer el grado de complicidad que compartían con los discursos de poder y represión sexual, también ponen el dedo en otra llaga que cala más hondo. Me refiero al silencio que persiste en torno a la sexualidad de Jesús, un silencio que, si llegara a destaparse, marcaría otro tipo de final y un nuevo comienzo para los discursos legales y teológicos que por el momento persisten en justificar la perpetuación de la violencia heteronormativa.

### **"Ay: todo regresa / pero traducido en otra lengua: irreconocible"**

El segundo apéndice y el que le da cierre a *La sodomía en la Nueva España* consiste en una oda elegíaca en seis partes titulada 'El monumento fúnebre a Gerónimo Calbo'. De modo similar a los 'Villancicos', el poema recupera una práctica literaria del Siglo de Oro, en este caso la recuperación de los clásicos grecolatinos y, en particular, la mitología de esta tradición. El poema, asimismo, efectúa una parodia que desgozna y desestabiliza sus fuentes

creando algo nuevo, una recreación poética y moderna del mito de Apolo y Jacinto elaborada como una oda homoerótica con matices míticos y religiosos pero también profanos e irreverentes; un psicodrama que da vuelo, en una estructura narrativa nítida y extraordinariamente expresiva, a los temas de la agonía y el éxtasis del amor homoerótico, a los celos y la traición, a la muerte y a la redención.

Como en 'Los Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras', 'El monumento a Gerónimo Calbo' explora eventos documentados en la historia. El poema se basa en un fragmento del ensayo 'Las Cenizas del deseo' de Serge Gruzinski, que también sirve como epígrafe. En el fragmento, el historiador francés, a manera de ejemplificar las cualidades, actividades y lazos afectivos que constituían la comunidad "somética" en la sociedad novohispana del siglo XVII, esboza un triángulo amoroso entre tres hombres, quienes incluyen a Urbina (aquí nombrado Miguel, no Luis), el protagonista de 'Los Villancicos', y Gerónimo Calbo, a quien es dedicado 'El monumento':

*El medio que se perfila a través de nuestras fuentes se caracteriza ante todo por la intensa circulación de cuerpos. Así pues, Joseph Durán se acuesta con Gerónimo Calbo, un mestizo de 23 años, que resulta también ser amante de Christoval de Victoria (...) Por otra parte, obsesionada con la "inmundicia" del pecado, la justicia hizo poco caso de la dimensión afectiva y amorosa que podían tomar los lazos físicos. Basada en el deseo del otro o los demás, ignorando por completo las barreras de la piel o el estatuto, esta sociabilidad se fortalece al crearse relaciones más estables: Christoval de Victoria confiesa ser el amante, del "guapo" de Gerónimo Calbo; Miguel de Urbina prefiere manifiestamente a su amante mientras odia a su esposa. La fuerza del lazo puede desembocar en crisis y escenas de celos... (Fabre 2010: 71).*

Gerónimo Calbo, "el guapo", es quemado vivo en la pira inquisitorial junto con dos amantes, Miguel (Luis) de Urbina y Christoval de Victoria, por haber cometido el pecado de la sodomía. Sus muertes, junto con la de los otros once en la Albarada de San Lázaro ese 6 de noviembre es una calamidad devenida espectáculo grotesco al que concurre el pueblo como si fuera un escenario más del "teatro del mundo"; un espectáculo que juega un papel imprescindible en la producción, regulación y normalización de la heterosexualidad obligatoria durante el virreinato; un espectáculo, finalmente, que calla las voces, elimina los cuerpos y niega los afectos que compartían los tres hombres, dejando vacía y agujerada la historia social y cultural de la Nueva España del siglo XVII.

Sin borrar del todo el horror de estas persecuciones y ejecuciones, en el poema-apéndice 'Monumento fúnebre de Gerónimo Calbo', Fabre opta por dar cierre a su parodia del auto sacramental con un poema que eleva y celebra el amor y el deseo homoerótico de los condenados a muerte por medio de la recuperación de la amistad homoerótica celebrada en la mitología griega. Mientras que el poema mantiene la fidelidad a las formas y contenidos para

la oda prescritos por los clásicos del Siglo de Oro, también recurre a la mitología grecorromana para seleccionar un 'argumento' que recalca una variación del 'asunto' central del auto sacramental –el 'Retablo de sodomitas novohispanos'– que es el sacrificio y la redención del cuerpo y la sangre de los homosexuales, bisexuales, afeminados y travestis incinerados.

Muy apropiadamente, el autor selecciona el mito de Jacinto, mito que no solamente entrama un triángulo amoroso, sino que también celebra e idealiza la amistad y el deseo homoerótico en un desenlace que incluye la muerte y la redención. La versión más común del mito narra que Jacinto era un hermoso joven amado por el dios Apolo y preferido en el lanzamiento de discos. Un día cuando Apolo y Jacinto se lanzaban el disco, los espía Céfiro, quien, celoso de la amistad que Jacinto gozaba con Apolo, sopló el viento desviando el disco de metal e hiriendo a Jacinto mortalmente en la cabeza. Apolo se le acerca y observa que de la sangre derramada del joven brotan unas flores, los jacintos. Siendo un dios, Apolo convierte el cuerpo de Jacinto en un cuerpo celeste y lo incorpora en el cielo como una constelación.

El poema mitológico de Fabre se incorpora en una larga y distinguida circulación en la producción cultural de Occidente. El mito de Jacinto tiene sus orígenes en los himnos de Homero, pasa por Ovidio, Luciano y el mitógrafo Apolodoro. En las letras españolas, destaca el poema 'Al Céfiro' del humanista Esteban Manuel de Villegas, y los sonetos de Lope de Vega y Gustavo Adolfo Bécquer. En la música, el mito de Jacinto y Apolo inspira la primera composición operática de Mozart, a los siete años de edad. En la pintura también tiene una presencia constante. Se documenta el mito en el dibujo de Jacinto y el dios Céfiro en una jarra de barro del año V antes de Cristo y persiste en un cuadro del cardenal Francés Curzón, del siglo XIII, en el de Jacopo Caraglio de principios del siglo XVI, en el de Giambattista Tiepolo del siglo XVIII, y en los del Francés Jean Broc y del ruso Alexeyevich Kiselev en el siglo XIX. En la época moderna, destacan en el campo literario las reinenciones extraordinarias del mito en *L'Immoraliste* de André Gide de 1902 y *Muerte en Venecia* de Thomas Mann de 1912. Estos últimos, en particular, contribuyen de manera singular y potente a la homoerotización del mito, estableciéndolo de manera definitiva en el imaginario estético homoerótico del siglo XX y XXI.

Dentro de esta larga y distinguida genealogía, la versión poética del mito de Jacinto de Fabre se alinea con esta última línea en la medida que recalca el deseo homoerótico como el impulso central de la oda. A continuación, resumo las cuatro partes en las que cada una contiene un acontecimiento clave en la estructura narrativa del mito:

- I. Exposición de los tres personajes; del amor entre el espartano Jacinto y el Dios Apolo, y de los celos latentes de Céfiro.
- II. Céfiro espía a los amantes lanzándose el disco, sopla, desvía el disco que mata a Jacinto.
- III. Apolo se acerca a su amante herido, Jacinto, se lamenta y llora. De la cabeza de Jacinto mana sangre.
- IV. De la sangre derramada de Jacinto nacen flores.

La rearticulación del mito de Jacinto en manos de Fabre ejemplifica los parámetros de la afinidad y el diálogo que Fabre comparte con la tradición literaria. Revela, en particular, su conocimiento de la mitología clásica así como su afinidad con lo culto y libresco del barroco español, en particular con Quevedo y Góngora, con quienes comparte un compromiso con la forma pero también con el ingenio, la paradoja, la disonancia, lo lúdico e irreverente y lo escatológico.

'Monumento' preserva los personajes y los elementos básicos del mito así como su calidad espacio-temporal. La acción, por ejemplo, se ve suspendida fuera del tiempo humano e histórico salvo las pocas excepciones en las que se hace referencia a los hechos y los personajes históricos que ocasionan el poema elegíaco dirigido al ejecutado, Gerónimo Calbo. Por otro lado, sin embargo, desde el principio incide en el texto la mirada lúdica del hablante dándole un filo irónico solapado y lascivo. Los primeros versos del poema, por ejemplo, introducen este elemento de forma directa: "Oh Jacinto, bello espartano, de Apolo /el favorito: ¡cuidado! // una mano de viento está alzando la túnica" (Fabre 2010: 71). También se observa en el momento climático del poema, cuando Apolo lamenta la muerte de su amante y la sangre de éste se convierte en unas flores. Esta escena se ve transgredida, sin embargo, al ser transformada en una imagen sexual que a la vez sugiere una per-versión heterodoxa que combina dos milagros relacionados a la vida de Jesucristo –el Corpus Cristi y la Inmaculada Concepción–: "En líquidas nupcias se desposan /la sangre de Jacinto y las lágrimas de Apolo: /lágrimas de semen /pues lágrimas que preñan y de pronto flores: ¡flores! // ¡De la sangre de Jacinto nacen flores!" (Fabre 2010: 75).

En las partes V y VI, la mirada irónica del hablante ante lo narrado se intensifica. Se abandona el lirismo lúdico empleado en las primeras cuatro partes para asumir una postura de desconfianza intransigente ante lo narrado; postura que se hace patente en un cambio de tono y discurso abrupto, tajante, al bosquejar los hechos históricos relacionados a la condena de Gerónimo de Calbo y el sinsentido de su muerte. Rechaza, sin más, el mensaje de redención y el posible consuelo que éste implica. Simultáneamente, subvierte el mensaje central del Evangelio, que es la resurrección de Cristo:

Jacintos: nada que ver con los jacintos  
Gerónimo Calbo, si acaso  
con las malas hierbas,  
si acaso

con la nada. Y con las yerbas secas  
que alimentaron la hoguera donde ardía (Fabre 2010: 76).

Se recupera la imagen central del Jacinto, sin embargo, en la transformación metafórica de la flor en poesía –en el orlado de flores que es el poema– al declarar: "Para Gerónimo Calbo esta guirnalda de jacintos, jacintos, jacintos" (Fabre 2010: 76). Y en un final que recuerda la Oda 3.30 de Horacio, "Exegi monumentum aere perennius" ("He ergido un monumento más perene que el bronce"), el poema deviene monumento en tanto que lo erige el hablante como respuesta al vacío que dejaron los verdugos de Gerónimo Calbo, "a quien solo transformaron en ceniza" sin "más tumba que el viento de la ciudad de México" (Fabre 2010: 77).

El posicionamiento ideológico del mito al final del poema, junto con un cierre alentador que restaura y celebra la vida de Calbo por medio del mito griego entramada en la palabra poética, recuerda la postura de Foucault ante la cultura greco-romana.<sup>8</sup> El poema invoca el mito de Jacinto y Apolo no como una alternativa sino como un ejemplo o modelo que ofrece la posibilidad de vencer formas modernas de la subjetividad y la vida, y así subvertir las instituciones coercitivas y normativas de la modernidad, tal como la heteronormatividad. Tanto el objetivo como el resultado de la recuperación genealógica, por ende, es la creación de un espacio de libertad generado por la distancia en el tiempo que logra deslegitimizar el presente por medio de un pasado radicalmente diferente. De hecho, como anexo y cierre de *La sodomía*, la reactivación del mito de Jacinto en el 'Monumento fúnebre a Gerónimo Calbo' sirve –tanto como *mise en scène* y como *grande finale*– para ampliar e insistir una vez más en

---

<sup>8</sup> Véase Best / Kellner (1991: 62): "While Foucault does not uncritically affirm Greek culture, and expresses his distaste for their hierarchical and patriarchal society (1982b: 231s), the unstated normative assumption is that Greco-Roman ethical practice is superior to Christian and modern moral systems. Foucault rarely explicitly states his moral and political preferences. Indeed, the most often made criticism of his work is that he fails to define and defend the implicit normative assumptions of his analyses and politics and hence provides no theoretical basis for his vigorous critiques of domination (see Fraser 1989; Rachjman 1985; Taylor 1986; Walzer 1986; Dews 1987; Habermas 1987a and 1987b). Nevertheless, Foucault seems to suggest that Greek and Roman cultures offer contemporary individuals elements of a model for overcoming modern forms of subjectivity and creating new forms of life that break with coercive normalizing institutions of modernity. Foucault seems to be embracing the reinvention of the self as an autonomous and self-governing being who enjoys new forms of experience, pleasure, and desire in stylized forms. In a rare moment of normative declaration, he proclaims that 'We have to promote new forms of subjectivity through the refusal of this kind of [normalized] individuality which has been imposed on us for centuries' (1982a: 216). But Foucault is adamant that the Greeks do not offer an 'alternative' (1982b: 231) for contemporary society, only an example of a non-normalizing morality which modern cultures will have to develop themselves: 'Trying to rethink the Greeks today does not consist of setting off Greek morality as the domain of morality *par excellence* which one would need for self-reflection. The point rather is to see to it that European thinking can take up Greek thinking again as an experience which took place once and with regard to which one can be completely free' (Foucault 1985: 7), 'free', that is, of nostalgia for a lost world or a past normative model to reproduce in the present".

el tema central de este texto, que es la necesidad de una exploración crítica y transgresora de los discursos teológicos y jurídicos que se empleaban en la producción, regulación y normalización de la heterosexualidad obligatoria durante el virreinato.

Junto con el 'Retablo de los sodomitas novohispanos' y los 'Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras', el 'Monumento fúnebre a Gerónimo Calbo' invita a considerar las maneras en que las microfísicas del poder, más allá del marco histórico virreinal, siguen distorsionando, silenciando o bien negando cualquier variación, perversión o desviación de la heteronormatividad obligatoria. Juntos, los tres textos que componen *La sodomía en la Nueva España* trascienden a la vez que rompen las barreras entre pasado y presente, sosteniendo una tensión discordante entre la forma arcaica del auto, del villancico y de la oda, por un lado, y el sujeto poético / activista gay del siglo XXI que la enmarca. Los tres textos, asimismo, suspenden a sus lectores entre el delirio de las posibles dimensiones homoeróticas del mito – ya sea del judeocristiano o del grecolatino– y un profundo escepticismo ante sus promesas. Ofrecen, finalmente, "un altar donde todas las imágenes están de cabeza" (Fabre 2010: 39), pero que es, a la vez, un requiem que rememora las historias de aquellos cuyo deseo ha sido negado por la Historia.

### **Bibliografía**

BEST, Steven / Douglas Kellner (1991): *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: Guilford Press.

BUTLER, Judith (1999): *Gender Trouble*. New York: Routledge.

BUTLER, Judith (1993): *Bodies that Matter*. New York: Routledge.

CARTAGENA-CALDERÓN, José R. (2008): *Masculinidades en obras: el drama de la hombría en la España colonial*. Delaware: Juan de la Cuesta.

FABRE, Luis Felipe (2010): *La sodomía en la Nueva España*. Valencia: Pre-Textos.

FABRE, Luis Felipe (2005): *Leyendo agujeros*. México: Fondo Cultural Tierra Adentro.

GARZA CARVAJAL, Federico (2000): *Vir: Perceptions of Manliness in Andalucía and Mexico, 1561-1699*. Geneva: Akademisch Proefschrift.

GUIJO, Gregorio Martín de (1952): *Diario: 1648-1664*. México: Porrúa.

PARKER, Alexander A. (1943): *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the Autos Sacramentales*. Oxford: The Dolphin Book Co.

SABAT-RIVERS, Georgina (2005): 'El Neptuno de Sor Juana: Fiesta barroca y programa político'. En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-neptuno-de-sor-juana---fiesta-barroca-y-programa-poltico-0/html/44c32c97-6682-443c-88af-a20bbd60b8b3\\_4.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-neptuno-de-sor-juana---fiesta-barroca-y-programa-poltico-0/html/44c32c97-6682-443c-88af-a20bbd60b8b3_4.html#I_0_) [05.01.2018].

SCHMIDHUBER, Guillermo (2000): *The Three Secular Plays of Sor Juana de la Cruz: A Critical Study*. Lexington: University of Kentucky Press.

WILLIAMS, Tamara R. (2014): 'Queering the *Auto Sacramental*: Anti-Heteronormative Parody and the Specter of Silence in Luis Felipe Fabre's *La sodomía en la Nueva España*'. En: Oswaldo Estrada / Anna M. Nogar (eds.): *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*. Tucson: The University of Arizona Press, 103-125.

**Traces of Lesbianism in Cristina Rivera Garza's *La cresta de Ilión* (2002)  
and Valeria Luiselli's *Los ingravidos* (2011)**

**Alejandra Márquez**

**(University of North Carolina at Chapel Hill)**

The 19<sup>th</sup> century served as a key moment for the consolidation of Mexico as an independent nation. However, this period privileged masculine subjects and portrayed women as objects used to perpetuate a heterosexual hegemony. Thus, it is not surprising that such heteronormative values are present in the literature of the time. Robert McKee Irwin highlights the way in which these works emphasize the importance of masculine homosocial bonds as an allegory of national unity.<sup>1</sup> Although in the 19<sup>th</sup> century much of the literary production revolved around heterosexual romance, there remained a tendency to exclusively situate women as a cornerstone in the relationships between men who competed for their affection based on their own masculinity.<sup>2</sup> Later, with the arrival of the 20<sup>th</sup> century and after the incident of *Los 41* in 1901,<sup>3</sup> there was a proliferation of works that attempted to highlight virile values and attack the possibility of 'effeminacy' in men, that is to say, homosexuality as it was seen at the time. Regarding masculinity and the misogyny that it entails in Mexico, Carlos Monsiváis notes:

La ideología patriarcal hace de un hecho biológico la meta codiciada y prestigiosísima: *un hombre*, alguien de tal modo desprovisto de fragilidades y debilidades que obtiene la inefable madurez: hacer lo que le venga en gana. Nueva trampa semántica: el *muy hombre* es el triunfador, fatal destino el de las mujeres...y el de los fracasados (Monsiváis 1988: 105).

Although both Monsiváis and Sayak Valencia have pointed out that the concept of masculinity and the scope of *machismo* depend on the context in which they take place and that they have gradually changed,<sup>4</sup> they both recognize that these ideas are still apparent in society. Valencia argues that, in México, the demands of hegemonic or traditional masculinity have been and continue to be redistributed to males by both the State and society.<sup>5</sup> Therefore, there is a link between gender and national power that emanates from a series of heteronormative and patriarchal norms. I have pointed out masculinity in Mexico, as well as the role that it plays in

---

<sup>1</sup> See Irwin (2003: xiii).

<sup>2</sup> See Irwin (2003: 48).

<sup>3</sup> In 1901, police raided a party of 41 men, some of whom were dressed in women's clothing. This, as Carlos Monsiváis points out, became the 'birth' of homosexuality in Mexico, as it created a media frenzy that brought with it visibility to homosexual subjects –albeit hostile– and became a watershed moment in Mexican society.

<sup>4</sup> See Monsiváis (1988: 116); Valencia Triana (2014: 76).

<sup>5</sup> See Valencia Triana (2014: 70).

patriarchal hegemony because it lays the groundwork for the ensuing analysis. My work analyzes the way in which lesbianism and an openness to non-heteronormative female sexuality can undermine this system by rejecting normative orientations as well as sexual desires imposed from a patriarchal hierarchy that sees heterosexuality as the only option. I do so by following Adrienne Rich's arguments regarding the idea that heterosexuality is seen as a norm and, therefore, lesbianism is an exception. Rich proposes the existence of a lesbian continuum that emphasizes relationships exclusively among women and that seeks to make them part of history, therefore making visible something normally ignored by phallogocentric systems –Rich not only explores relationships with a sexual or amorous component, but all of which establish ties between women.<sup>6</sup> Acknowledging Rich's continuum, we may return to the discussion of homosocial bonds outlined by Irwin and Héctor Domínguez Ruvalcaba (2007) that lay the foundation for relationships among men in Mexico. Joining these theorists, David William Foster, in *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing* (1997), examines the possible similarity between these relationships among men –that go from *compadrismo* to intimate relationships– and Rich's continuum.<sup>7</sup> Therefore, if in Mexico there has been a tendency to focus on male interactions, my work explores the multiple sides of their female counterparts, albeit by focusing on same-sex desire.

It is for this reason that I explore the least explicit side of the lesbian continuum and analyze works that are not looked at based on their characters' same-sex desire. In her essential *Entre amoras: lesbianismo en la narrativa mexicana* (2009), María Elena Olivera Córdova takes into account works that openly explore lesbianism in contemporary Mexican literature, including those such as the canonical *Amora* (1989) by Rosamaría Roffiel. My study, on the other hand, seeks to have a broader scope, tracing relationships between women in texts where these are not the main focus. I explicitly explore lesbianism due to its ability to resist a patriarchal vision of sexuality.<sup>8</sup> Regarding this subject, Irwin argues that, as opposed to male homosexuality –in which, supposedly, there is an active and a passive subject, thus reproducing heterosexual encounters–, lesbianism does not translate as easily into heterosexual terms, posing a greater challenge for sexual hierarchies.<sup>9</sup> According to Norma Mogrovejo, "[I]as relaciones entre mujeres, sean o no explícitamente sexuales, tienden a ser pasadas a través del filtro de una hetero-homo-sexualidad masculina socialmente construida y definida, ignorando la experiencia antitética" (Mogrovejo Aquis 2011: 30).

---

<sup>6</sup> See Rich (1981).

<sup>7</sup> See Foster (1997: 69).

<sup>8</sup> See Rich (1981: 24).

<sup>9</sup> See Irwin (2005: 99).

My study explores the characters La Traicionada and Amparo Dávila in Cristina Rivera Garza's *La cresta de Ilión* (2002), due to the women's homoerotic relationship that leads them to invent their own language, placing them out of reach for men. Likewise, I analyze Valeria Luiselli's *Los ingravidos* (2011) because of the protagonist's unfulfilled erotic encounters with a friend during her youth in the United States and the way in which these are constantly questioned, years later, by her husband in Mexico. Although Rivera Garza and Luiselli do not belong to the same generation and their work differs both stylistically and thematically, their narratives certainly incorporate peripheral same-sex desire between women. Even though other authors such as Enrique Serna, Mónica Lavín, Ana Clavel, and Iliana Godoy do this as well, I am interested in Luiselli and Rivera Garza due to their visibility in contemporary Mexican literature. Unlike many writers whose work focuses on lesbianism, these authors have been widely read in Mexico and internationally after having been translated into other languages.<sup>10</sup> Their popularity and importance to current literary production allows me to show how same-sex desire pervades contemporary Mexican narratives.

Cristina Rivera Garza's work has been explored by critics based on its gender transgressions. Nonetheless, the possibility of approaching her 2002 text, *La cresta de Ilión*, by analyzing the lesbian desire and behavior of its characters has not yet been explored. The novel narrates the story of a doctor working in the Granja del Buen Reposo whose name is never revealed. One day, without warning, a woman calling herself Amparo Dávila shows up at his house and begins to question his gender, causing him to become uncertain about it. At the same time, when Amparo arrives, the doctor is living with his ill ex-lover, La Traicionada, who develops an intimate relationship with the visitor. Throughout the novel, the protagonist questions his identity and constantly attempts to assert his masculinity. These efforts are hindered by Amparo, who always refers to him as a woman. At the end of the novel, the doctor comes to terms with his attraction to men and locates himself on a gender continuum where his masculine physical appearance or the feminine shape of his pelvic bone no longer matter.<sup>11</sup>

In Rivera Garza's work, we can observe the ambiguous lesbianism that I seek to point out, as well as the way in which it might serve to undermine the patriarchal mechanisms represented

---

<sup>10</sup> Some of Cristina Rivera Garza's short fiction and poetry has been translated into English, while her novel *Nadie me verá llorar* (1999) has appeared in Italian, French, and Portuguese translations; in 2003 Andrew Hurley published the English translation as *No One Will See Me Cry*. *La cresta de Ilión* has recently been translated into English by Sarah Booker as *The Iliac Crest* (2017). Valeria Luiselli's work has also been translated into English by Christina MacSweeney. *Los ingravidos* was translated as *Faces in the Crowd* (2012). Her essay collection *Papeles falsos* (2010), her novel *La historia de mis dientes* (2013), and her testimonial book *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)* (2016) have been published in English as *Sidewalks* (2013), *The Story of My Teeth* (2015), and *Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions* (2017), respectively.

<sup>11</sup> See Estrada (2014: 235).

by the doctor at the beginning of the novel. This lesbianism arises when the two women who share the protagonist's house, La Traicionada and Amparo Dávila, begin a close relationship that escalates to the point of sharing a bed and creating their own language that locates them out of the doctor's reach. Due to his constant doubts regarding his gender, it is not until he fully accepts his femininity that he is able to break the barriers and access the women's language. In regards to the author's treatment of gender in her works, Oswaldo Estrada contends that Rivera Garza, as well as Rosa Beltrán and Ana Clavel, create metaphorical rooms of their own in order to combat reductive representations, not only as women, but also as human beings who find themselves prisoners to social constructs.<sup>12</sup>

Because numerous critics have discussed the many dimensions of the doctor's gender and sexuality, I wish to focus on the two female characters and their relationship. From Amparo's arrival to the protagonist's house, it is possible to observe the way in which she and La Traicionada begin to exclude him as they grow closer. The narrator and protagonist comments, in regards to the moment he discovers the beginning of the relationship between the two women, that Amparo Dávila "volvió a subir las escaleras y a encerrarse, para mi total desconcierto, en la habitación de La Traicionada. Fue así como supe que habían empezado a dormir juntas" (Rivera Garza 2002: 34). The act of locking herself in the room with La Traicionada reminds us of Estrada's argument about the authors' creation of metaphorical rooms of their own, although it is now the characters who create these spaces. By doing so, they delimit that which can only be accessed by women, developing a place beyond the reach of patriarchal heteronormativity. The doctor's confusion turns into anger, and although he claims to fear that the women know each other from before and might be planning an act of 'feminine revenge', it is evident that the proximity between them causes him anxiety because he is not included. Because this occurs at the beginning of *La cresta de Illión*, when the doctor has yet to question his masculinity, it is clear that his fear emerges because the women's relationship could undermine his power as a man.

Adrienne Rich argues that lesbianism can be seen as an act of resistance against patriarchal heteronormativity because lesbians reject a compulsory lifestyle. In many ways, their very existence can be considered an attack –direct or indirect– on what Rich calls "male right of access to women" (Rich 1981: 24). For this reason, she sees female homosexuality as an act of resistance against patriarchy. In Rivera Garza's novel, the doctor's fear of becoming a woman comes from his strong misogyny at the beginning of the story. This becomes evident especially when he talks about the nurses at work: "Porque eran mujeres, su rango menor, claramente

---

<sup>12</sup> See Estrada (2009: 65).

inferior comparado con el mío, no les provocaba resentimiento alguno sino, por el contrario, secretos deseos arribistas que, a veces, se mezclaban con extrañas urgencias sexuales" (Rivera Garza 2002: 48). On one hand, he feels superior to women, not only because he is a man, but also because of his higher rank. This shows that the division of labor, as R.W. Connell argues, is organized according to gender and, unsurprisingly, empowers men. This sexual division is a distribution of different types of work for different categories of people, and the social structure is based on restrictions for certain individuals.<sup>13</sup>

Even though in *La cresta de Ilión* there are both male and female nurses, only the latter are seen as inferior by the protagonist. The labor division explained by Connell emphasizes the power of a heteronormative patriarchal hegemony, situating the doctor at the top of this system. At the same time, the nurses' 'inferior' position, as well as their gender, make him feel as though they desire him sexually. This can be contrasted to the characters of Amparo Dávila and La Traicionada. At home it is not him, but rather Amparo, who is in power; the woman not only cares for his ex-lover, but also enters his house uninvited. The power dynamic shifts in the space of the house, which causes him to feel inferior, "Me sentí aislado y débil como el exiliado que vive en un país que nunca le resultará familiar" (Rivera Garza 2002: 39). Following Rich's postulates, these women are able to undermine his authority and place him "en una posición de marginalidad en la historia" (Ríos Baeza et al 2015: 51).

At the same time, Amparo Dávila transgresses the feminine roles assigned by Mexican patriarchal values. As pointed out by Linda McDowell Carlsen, Amparo can be situated within the archetype of the 'loose woman', studied by Debra Castillo, one that does not fit into the role of the submissive and pure Mexican woman because of her transgressive and powerful sexuality.<sup>14</sup> Castillo points out that men need these types of women to serve as outlets for their own sexuality and as opposition to "decent" women (Castillo 1998: 12). On one hand, she makes the doctor feel helpless through her relationship with La Traicionada, while on the other, the possibility of her lesbian relationship denies men access to the intimate space that she has created. Adrienne Rich argues that "compulsory heterosexuality" causes the lesbian experience to be perceived "on a scale ranging from deviant to abhorrent, or simply rendered invisible" (Rich 1981: 4). This perception of deviance in the novel stems from Amparo being portrayed as a 'loose woman'. Not coincidentally, since the beginning of the 20<sup>th</sup> century in Mexico, female homosexuality has been linked to prostitutes. This can be seen in novels like Federico Gamboa's *Santa* (1903), with the character of La Gaditana, as well as in criminological texts

---

<sup>13</sup> See Connell (1987: 99).

<sup>14</sup> See Mc Dowell Carlsen (2010: 232). For more on the 'loose woman' archetype, see Castillo (1998).

like *Los criminales en México* (1904) by Carlos Roumagnac, where most of the lesbianism that takes place outside the prison originates in brothels.<sup>15</sup> The bordello, a space where the least orthodox sexual behaviors become momentarily accepted, denies entry to the virgin and is only acceptable as long as it is the place where men relieve their sexual impulses. Therefore, it is clear that even within the brothel, lesbian behaviors or desire are seen as abhorrent and destined only to execrable women. Although not a prostitute –but rather a 'loose woman'–, Amparo develops her relationship with La Traicionada in the doctor's house, making him a witness but not allowing him to penetrate the bond between them.

This lack of access to the women grows when the protagonist realizes that not only do they sleep together, but they have also created their own language:

Tan pronto como abrí la puerta trasera de la casa, sin embargo, la placidez se transformó en horror. Las oí hablar. Al inicio sólo distinguí los murmullos pero, conforme subí la escalera, descubrí que compartían palabras totalmente desconocidas para mí [...] Para mi total desconcierto supe entonces que, en el poco o mucho tiempo que llevaban juntas, se habían hecho de un idioma propio (Rivera Garza 2002: 38).

This language serves as a metaphor for their relationship and, therefore, for the intimate space that he cannot enter. Not coincidentally, Rich argues that men's fear of being excluded lies in the possibility that women can feel indifference toward them, and that they may only be granted sexual, emotional, and economic access to them on women's terms.<sup>16</sup>

Although they are able to exclude the protagonist, the relationship between the women collapses when he invites the hospital's Director General to his house to meet them. Much to their surprise, he is able to speak their language. From his arrival, tension grows between the women. Surprisingly, even the doctor perceives the anxiety that arises from La Traicionada's jealousy due to the apparent attraction between Amparo and the Director General: "Yo había detestado su mutuo acercamiento, es cierto, lo había soportado más por terror que por deferencia, pero nada me había preparado para esto" (Rivera Garza 2002: 118). It is worth noting that this occurs towards the end of the novel, after the doctor has begun doubting his masculinity and questioning whether he is a man or a woman. This distances him from the masculine and patriarchal role that he had at the beginning of the story, making him more of an ally to the women because of his new found gender identity. Although the evening concludes amicably when the three of them speak their own language, the intrusion of the man in the bond between Amparo and La Traicionada changes their relationship. To our surprise, La Traicionada –and not Amparo– ends up getting close to the Director General. Amparo

---

<sup>15</sup> See Irwin (2005: 98).

<sup>16</sup> See Rich (1981: 17).

complains to the doctor about the two of them spending time together, making her jealousy clear; if they once had their own space and language, a man, compulsory heterosexuality, and patriarchy have ended their relationship. In a suggestive article, Rebecca Garonzik analyzes how the Director General's gender identity could be seen as ambiguous because he is given attributes commonly associated with feminine characteristics, such as excessively caring about his looks or, as the narrator claims, his purple shirt that "había elegido para la tarde me dio a entender que había rasgos de su personalidad, y de sus gustos que ni siquiera presentía" (Rivera Garza 2002: 116). Garonzik adds that the possible homosexuality or effeminacy of the man is problematized by his apparent attraction to Amparo. Although it is true that he is given an air of sophistication and that Rivera Garza makes him an ambiguous character, his masculinity is not scrutinized as much as the protagonist's, maintaining his position of power from the male hierarchy. Therefore, the fact that he breaks into the women's language –as opposed to the protagonist– has negative consequences for their relationship by situating himself as a patriarchal element that ultimately separates them.

Although the relationship between La Traicionada and Amparo, until the arrival of the Director General, has been constituted by its ability to remain out of the reach of men, the female circle opens up to the doctor once he goes beyond gender distinctions. If we are told throughout the novel that he is a man, at the end of the story he comes to terms with his female identity. *La cresta de Ilión* concludes as the protagonist accepts his 'secret', the fact that maybe the women who referred to him as a woman were right: "Sonreí al recordar también que la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo. Todas las Emisarias debieron haberlo sabido para poder dar con mi secreto" (Rivera Garza 2002: 158). Interestingly, even though on multiple occasions he touches his penis and testicles to make sure he is a man, it is precisely a physical attribute –his wide pelvic bone– that betrays his femininity. Oswaldo Estrada has analyzed such circumstances following Judith Butler's postulates and argues that, as proof that gender identity is a social construct, throughout the novel, the doctor feels the need to confirm his fragile masculinity based on what he is and what he has.<sup>17</sup> At the beginning of the novel the protagonist is a representation of the patriarchal heteronormativity due to his misogyny and anger for not being able to penetrate the space created by La Traicionada and Amparo. Nonetheless, once he accepts his own femininity, the women's language opens up to him. Only after he accepts his true gender identity is he able to enter the female space and become a part of the lesbian continuum, which, in Rich's words, reflects a deeply feminine

---

<sup>17</sup> See Estrada (2014: 234).

condition –one that refers to a specific history and experience shared by women and their relationship to one another, going beyond sexual acts or desire .<sup>18</sup>

Unlike Rivera Garza's work, Luiselli's novel does not focus on issues of gender or sexual transgressions, and yet it certainly portrays same-sex desire. *Los ingravidos* (2011) tells the story of a woman whose name is never revealed. The work takes place through a series of fragments that jump from past to present in order to narrate the protagonist's youth as an editor in New York City and her current life as a wife and mother in Mexico City. Occasionally, and due to the woman's interest in his work, we hear the perspective of Mexican poet Gilberto Owen, who talks about his life in New York from his deathbed. Luiselli intertwines the lives of the poet and the protagonist based on their experiences in the American literary world and as foreigners navigating everyday-life in New York.

What is of interest for this study in Luiselli's novel, however, is the erotic relationship that the woman develops with her friend Dakota during her youth in New York, even though it does not result in a sexual encounter. From the moment that she meets her friend, the woman lets the reader know the extent of the curiosity she causes her to feel: "Nunca me lavo las manos en los baños públicos, pero la mujer que se estaba repasando el futuro rostro de Dakota con una esponja me pareció inquietante y quise verla de cerca. Así que me lavé las manos" (Luiselli 2011: 24). Their first encounter takes place in a space that is seen as exclusively feminine and that, if we follow heteronormative guidelines that regulate such binary spaces, should be exempt from any type of interaction that might question heterosexuality. We can see the moment they meet as a queering of the space because their encounter, without any type of physical or sexual contact, takes away the layer of heterosexuality of the bathroom and opens up the possibility of women who are curious about other women. At the same time, the protagonist does something that she admits to not doing normally just to get close to Dakota, creating a disruption in her routine in order to make this encounter happen.

Later on, the eroticism of their relationship intensifies when Dakota moves in with the protagonist and their interactions become more physical. The woman narrates: "Cuando yo no pasaba la noche en otro sitio, dormíamos ambas en mi cama, aunque Dakota llegaba casi siempre muy tarde de trabajar. Se metía desnuda a la cama y me abrazaba la espalda, también desnuda. Tenía unos senos suaves y abultados; los pezones pequeños" (Luiselli 2011: 46). Even though the women never have sex, they do share moments of intimacy and affection that are somewhat erotic. Furthermore, although they do not stop having encounters with men, their physical interactions take place in the solitude of spaces where only the two of them are present,

---

<sup>18</sup> See Rich (1981: 25).

inhibiting the possibility of men taking part in them. When Dakota moves out of the protagonist's place, another moment of intimacy occurs in her new apartment: "Abrimos todas las ventanas y nos desnudamos hasta los calzones. Pintamos el baño, la cocina, la mitad del único cuarto. Nos pintamos los pezones de azul cobalto. Cuando se acabó la pintura nos tiramos boca arriba en el piso del cuarto y prendimos un cigarro. Dakota quiso que intercambiáramos calzones" (Luiselli 2011: 63). Following this fragment, Luiselli inserts an interruption by the protagonist's husband in the present, who has read her writing: "Todo es ficción, le digo a mi marido, pero no me cree" (Luiselli 2011: 63). Although the erotic interactions with Dakota do not seem to bring her any consequences, years later, in Mexico, these actions are questioned by her husband.

In order to further delve into my analysis and comprehend how the relationship with Dakota destabilizes the patriarchal order –when the protagonist is in Mexico– it is productive to think about the contrasts between her life in the United States and her present as a wife and mother in Mexico. The narrator recounts her multiple sexual encounters with different men during her stay in New York. Nonetheless, while her life in the American city seems to allow her certain degree of freedom and carelessness, her life in Mexico is constantly affected by her husband, who reads and questions her writing. This happens on more than one occasion without the woman's permission, making him function as a representation of patriarchy that is constantly challenging her past, specifically any expression of her sexuality. While in the United States she is able to have a more open sexuality, once she returns to Mexico and continues the heteronormative patterns analyzed by Jack Halberstam in *The Queer Art of Failure* (2011) as part of success –marriage, procreation, etc.–, the possibility that her stories might be true disturbs her husband. In a way, the protagonist of Luiselli's novel creates two separate spaces, where Mexico is associated with patriarchal values and the United States with being able to leave them behind momentarily. According to Sayak Valencia, "en el contexto mexicano las construcciones de género están íntimamente relacionadas con la construcción del Estado" (Valencia Triana 2014: 72). Although *Los ingravidos* does not occupy itself with constructions of Mexican identity or nationalism, it does show how the protagonist follows normative gender roles when in her country. If we revisit Rich's postulates regarding male control of female sexuality, we can think about the fear that is opened up to men because of the possibility of indifference or exclusion by women if they are able to control their own sexuality, and even more if they do so by having encounters with other women.<sup>19</sup> For this reason, although her husband is suspicious and feels uneasy to think that his wife could have led a more sexually

---

<sup>19</sup> See Rich (1981: 17).

adventurous life, what he finds more troubling is the possibility that she may have had sex with women. Therefore, he questions her writing: "Mi marido ha vuelto a leer algunas de estas páginas. ¿Te acostabas con mujeres?, me pregunta" (Luiselli 2011: 46). He insists, "¿Pero te has acostado con alguna mujer?, insiste mi marido. Nunca, respondo. No sabría cómo" (Luiselli 2011: 47).

The fact that the possibility of a lesbian encounter is particularly disturbing to her husband is parallel to Rich's arguments about compulsory heterosexuality as a mechanism from which men, while seeking to condemn or dismiss lesbianism, secure their physical, sexual, and emotional control of women.<sup>20</sup> After being pressured, Luiselli's protagonist reassures her husband that she has never had sex with other women, and in order to reassert her heterosexuality, she must say that she would not even know how to have sex with a woman. By claiming ignorance in regards to this topic, she is able to stop her husband from asking about the possibility of a lesbian encounter. Although we may speculate about whether or not she is telling the truth, what is truly productive is to think about her need to reassure her husband that she is not capable of having sex with another woman. This reclaims her heterosexuality at the same time that it keeps her inside the margins of patriarchal thought. Ben Sifuentes-Jáuregui argues that the fascination of heterosexual men with lesbian encounters is based not on the possibility of witnessing two women having sexual intercourse but rather on having the power to force them into it.<sup>21</sup> On the other hand, thinking that two women could have sex without the presence or desire of a man undermines that position of power. Therefore, we can think that her husband's questions arise from not having had any type of power over her possible interactions with Dakota, rendering them unacceptable within a heteronormative system that maintains gender and power relations. Although the character's actions interrupt –albeit only in the form of momentary desire and curiosity– normative heterosexual relationships, this interruption carries with it meaning beyond sexuality. In his aforementioned work, Halberstam argues a reading of failure as a way to reject capitalist, heterosexual impositions. For him, success in Western terms is based on a series of notions about reproduction and power of acquisition based on 'hard work', which oftentimes is preferable to thinking about privilege based on race, gender, and class.<sup>22</sup> For the critic, "other subordinate, queer, or counterhegemonic modes of common sense lead to the association of failure with nonconformity, anticapitalist practices, nonreproductive life styles, negativity, and critique" (Halberstam 2011: 89). Along these lines, the narrator's desire goes beyond a simple reproduction of the heterosexual model. She,

---

<sup>20</sup> See Rich (1981: 22)

<sup>21</sup> See Sifuentes-Jáuregui (2002: 105).

<sup>22</sup> See Halberstam (2011: 3).

therefore, distances herself momentarily from what Lisa Duggan has referred to as "new homonormativity" (Duggan 2002: 179). This concept arises from Western politics that do not question institutional heteronormative impositions, but rather maintain them in favor of a gay culture based on domesticity and consumption, while refusing to engage with a critical or social movement.<sup>23</sup> While I do not intend to claim that she completely separates herself from the capitalist notions of success –after all, in the present, the character is married and has children– it is possible to think about the traces of lesbianism surrounding her as disturbances that threaten to destabilize such system.

Regardless of the gender and sexual relations between the narrator and her husband, open lesbianism is not completely ignored in Luiselli's novel since the protagonist's sister is married to a woman. She describes the relationship: "Laura vivía en Filadelfia con su esposa Enea. Todavía viven ahí. Son personas activas, contentas consigo mismas. Enea es argentina, da clases en Princeton. Laura y Enea pertenecen a toda clase de grupos y organizaciones; son académicas; son de izquierda; son vegetarianas. Este año van a subir el Kilimanjaro" (Luiselli 2011: 25). Interestingly, just like the interactions that the protagonist has with Dakota, the relationship between Laura and Enea takes place specifically outside of Mexico and in the United States. Authors like Héctor Domínguez Ruvalcaba have already pointed out how, during the consolidation of Mexico as a nation and later, with the emergence of the concept of homosexuality, the homosexual and, specifically, the 'effeminate' was seen as something foreign.<sup>24</sup> This is opposed to lesbianism, which, in the Mexican imagination, is conspicuous by its absence as manifested by Carlos Monsiváis in a letter to lesbian activist Nancy Cárdenas: "¿Cómo era posible? Mujeres que se entendían entre sí, sin la necesidad de los hombres. El lesbianismo era tan inconcebible que a sus practicantes se les vilipendiaba por el aspecto de 'marimachas' o de 'quedadas profesionales,' y no por la conducta que la sociedad se negaba a creer posible" (Monsiváis 2013: 131).

This deliberate lack of visibility –also studied by Rich in the U.S. context– can be understood in Mexico if we take into consideration the aforementioned archetypes. Since lesbians do not fit the role of either the virgin or Malinche, or even the one of the spinster analyzed by Luis Leal,<sup>25</sup> it is not surprising that their existence tends to be ignored. If I have stopped to talk about the lack of acknowledgement of lesbians, it is because it seems that in Luiselli's novel there is a relationship between lesbianism or possible lesbian desire and the foreign. Although Laura is Mexican, her wife is Argentine and they both live and have lived during their entire relationship

---

<sup>23</sup> See Duggan (2002: 179).

<sup>24</sup> See Domínguez Ruvalcaba (2007: 43).

<sup>25</sup> See Leal (1983: 235).

in the United States. There, they are situated far from the patriarchal control associated with Mexican society. It is worth noting the way in which the narrator describes them as being happy with themselves. This is opposed to her own situation where her relationship with her husband is on the verge of failure as she suspects he is cheating on her, and she is unable to finish her writing. I do not want to claim that she sees lesbianism as a better option, but she recognizes the possibility of a healthy relationship between two women as long as it takes place away from the patriarchal heteronormative hegemony represented by Mexico.

While the works I have explored do not focus on lesbian relationships, they all show some form of behavior or desire from their characters that positions them along Adrienne Rich's lesbian continuum. Although scholars such as María Elena Olivera Córdova have written essential works that analyze texts belonging to what they refer to as "lesboliteratura" (Olivera Córdova 2009: 29), defined as literature that examines emotional and sexual relationships between women, it is important to broaden the scope of such studies and attempt to trace peripheral characters from works that would probably not fit into said genre. This further exploration is important because, female sexuality, in both literature and the society that surrounds it, is not static and should be analyzed in its diverse manifestations. Furthermore, the positioning of characters that feel curiosity, desire, or that have sexual encounters with other women regardless of not being part of a genre such as "lesboliteratura", helps us understand how Mexican writers have incorporated sexualities that go beyond heteronormative standards as part of their female characters. These examples serve to rethink the way that, through their desire and actions, they can undermine patriarchal heteronormativity in Mexico.

## **Bibliography**

CASTILLO, Debra (1998): *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

CONNELL, R.W (1987): *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*. Stanford: Stanford UP.

DOMÍNGUEZ RUVALCABA, Héctor (2007): *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. New York: Palgrave Macmillan.

DUGGAN, Lisa (2002): 'The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism'. In: Russ Castronovo / Dana D. Nelson (eds.): *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Durham: Duke University Press, 175-194.

ESTRADA, Oswaldo (2014): *Ser mujer y estar presente*. México: UNAM.

ESTRADA, Oswaldo (2009): 'Against Representation: Women's Writing in Contemporary Mexico'. In: *Hispanófila* 157, 63-78.

FOSTER, David William (1997): *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press.

- HALBERSTAM, Jack (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- IRWIN, Robert McKee (2005): 'Las inseparables' and Other Early Traces of Modern Mexican Lesbianism'. In: *Confluencia*, 20.2, 98-111.
- IRWIN, Robert McKee (2003): *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LEAL, Luis (1983): 'Female Archetypes in Mexican Literature'. In: Beth Miller (ed.): *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press, 227-242.
- LUISELLI, Valeria (2011): *Los ingravidos*. México: Sextopiso.
- MCDOWELL CARLSEN, Linda (2010): 'Te conozco de cuando eras árbol': Gender, Utopianism, and the Border in Cristina Rivera Garza's *La cresta de Ilión*'. In: *Symposium* 64.4, 229-242.
- MOGROVEJO AQUISE, Norma (2011): *Teoría lésbica, participación política y literatura*. México: UNAM.
- MONSIVÁIS, Carlos (2013): *Misógino feminista*. México: Debate Feminista/Oceano.
- MONSIVÁIS, Carlos (1988): *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo, 1988.
- OLIVERA CÓRDOVA, María Elena (2009): *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana*. México: CEIICH-UNAM.
- RICH, Adrienne (1981): *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. London: Only Women Press Ltd.
- RÍOS BAEZA, Felipe / Samantha Escobar Fuentes / Antonio Durán Ruiz / José Martínez Torres / Manuel Briones Vázquez (2015): 'Visos de la narrativa posmoderna: de *Nadie me verá llorar* a *Lo anterior*'. In: Alejandro Palma Castro / Cécile Quintana / Alejandro Lámbarry / Alicia Ramírez Olivares / Felipe Adrián Ríos Baeza (eds.): *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. México: Ediciones E y C, 23-64.
- RIVERA GARZA, Cristina (2002): *La cresta de Ilión*. México: Tusquets.
- SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben (2002): *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave.
- VALENCIA TRIANA, Sayak (2014): 'Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo'. In: *Universitas Humanística*, 78, 65-88.

## **Género(s) y sadomasoquismo: la novela *Los esclavos* de Alberto Chimal**

**Christian Grünngel**  
(Ruhr-Universität Bochum)

*Hast du so böse Lust geteilt...*  
(Wagner, *Tannhäuser*)

El sadomasoquismo como variedad sexual no suele tener buena prensa. En sociedades que se jactan de ser liberales, las leyes no suelen ni castigar ni penalizar relaciones sadomasoquistas entre adultos, bajo ciertas condiciones,<sup>1</sup> pero la imagen, el estereotipo o hasta el clisé del 'sádico' y del 'masoquista', presente en la memoria colectiva, mantiene una visión psicopatológica del asunto. Esta visión todavía mayoritaria se puede derivar de la obra que 'inventó' dicha(s) sexualidad(es) a finales del siglo XIX: En su *Psychopathia sexualis* (1886), Richard von Krafft-Ebing acuñó los dos términos al echar mano de los apellidos de dos escritores, el marqués de Sade, filósofo francés del Siglo de las Luces (tardío) y Leopold von Sacher-Masoch, novelista –en su tiempo famoso– del Imperio Austro-Húngaro, todavía vivo cuando Krafft-Ebing publicó su estudio monográfico sobre 'aberraciones' sexuales. Al igual que algunos términos originalmente técnicos del psicoanálisis, "sadismo" y "masoquismo" entraron en un habla más bien cotidiana. Se pensaba también que el sadismo y el masoquismo solían estar relacionados respectivamente con uno de los dos géneros (mayoritarios) del ser humano. Ya Krafft-Ebing y el incipiente psicoanálisis veían una tendencia 'clara y evidente' del varón a dominar –lo que haría de él al menos un proto-sádico–, mientras que se creía que la mujer era proclive a la sumisión (masoquista).<sup>2</sup> Ambas tendencias imaginadas encajan, *cum grano salis*, con otros estereotipos relacionados con los géneros masculino y femenino: la violencia y la opresión parecían características masculinas; la pasividad y la devoción se ensalzaban en la mujer, o dicho de otra manera: se reescribía la dicotomía de 'víctima' (femenina) y 'opresor' (masculino) en nuevos términos al traducir la primera posición por "masoquista", la segunda por "sádica".

---

<sup>1</sup> Con respecto al Código Penal mexicano, hay juristas que juzgan relaciones sadomasoquistas como legales bajo ciertas condiciones: en el caso de que dichas relaciones tengan lugar "en privado y entre personas adultas, libres e informadas", estarían conformes con "la propia ley penal [que] protege la autodeterminación o la libertad en materia sexual". Véase Berchelmann Arizpe (2003: 444).

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, Freud, donde el patriarca del psicoanálisis establece una congruencia entre "masculino" / "femenino" y "activo" / "pasivo", la dicotomía imperante en la "fase sádico-anal" de la sexualidad infantil (2007: 99).

Cuando se habla de la 'mala prensa' del sadomasoquismo, hay que añadir quizás otro detalle, de índole más reciente: el gran éxito (al parecer, internacional) de una ficción sadomasoquista en el mercado del libro –me refiero, claro está, a *Fifty Shades of Grey* y sus epígonos– mostró que a pesar de la *Psicopatología* ebingiana y el psicoanálisis 'clásico', fantasías sadomasoquistas siguen teniendo, aparentemente, un gran encanto para un público de lectores y lectoras que seguramente se consideran 'sanos' y 'normales', en la grandísima mayoría de los casos.

Sea como fuere, si echamos un vistazo a los estudios culturales, particularmente a los estudios de género (*Gender Studies*), parece que el sadomasoquismo no tiene 'mala prensa' sino simplemente muy poca prensa dentro de este marco. Al querer analizar e interpretar una relación (ficcional) sadomasoquista (en una novela, en el cine, etc.) según las pautas de los estudios de género posmodernos, sigue siendo un acercamiento muy frecuente el que reproduce, en clave de esbozo, al comienzo de este ensayo: se cuenta la etimología de los términos, sin entrar en detalles, pasando por las obras de los (anti-)héroes epónimos, Sade y Sacher-Masoch; se menciona la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing, tal vez combinado todo esto con alguna cita del padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, preferiblemente acerca de la fase "sádico-anal", y ya está. Los (y las) crític@s más 'postmodern@s' podrían añadir algún fruto de lectura de Deleuze (me refiero a su ensayo sobre Sacher-Masoch, la novela *La Venus de las pieles* y el masoquismo); los más arriesgados tienen la opción de picar la salsa ensayística con algunas citas (originales) del divino marqués o introducir algún estudio más reciente sobre sexualidades 'disidentes', (no solo, pero especialmente sadomasoquistas), como alguna de las obras del sexólogo alemán Volkmar Sigusch o el ensayo (brevísimos) de la socióloga israelí Eva Illouz acerca de *Fifty Shades of Grey*.<sup>3</sup> Algunos pocos recordarán a sus lectores, tal vez, la hipótesis (en su tiempo, famosa), del psicoanalítico estadounidense Robert Stoller que interpretaba la "perversión" sadomasoquista como "odio erotizado".<sup>4</sup>

Los estudios *queer*, por su parte, no suelen ayudarnos mucho en la tarea de escribir sobre el sadomasoquismo en obras culturales. Por lo general, tienden a dedicarse al análisis de la 'homo-' o, tal vez también, 'transexualidad'; en pocos casos se suma el término de 'intersexual' a la noción de *queer*.<sup>5</sup> El sadomasoquismo tiene problemas de entrar en estas categorías, porque él, como práctica sexual o incluso 'identidad' sexual, trasciende tanto la 'hetero-', como la 'homo-'

---

<sup>3</sup> Véase Illouz (2014).

<sup>4</sup> Véase Stoller (1975). Para una apreciación más reciente del sadomasoquismo véase Kleinplatz / Moser (2006).

<sup>5</sup> Un buen ejemplo es la monografía de Sheila Jeffreys, que reúne los capítulos siguientes bajo la rúbrica de 'queer': 'Gay Liberation and Lesbian Feminism'; 'Queer Theory [...] and the Lesbian Feminist Critique'; 'Public Sex' (explicado como "the performance by men of multi-partner sex acts", "a very contentious issue within gay politics" (2003: 55; la cursiva es mía)); 'Gay Male Pornography'; '[...] Sadomasochism, Cutting and Piercing in Lesbian and Gay Culture'; 'FTM Transsexualism' y 'Lesbian Feminism and Social Transformation' (2003: v).

o la 'transexualidad' por una razón muy sencilla: decir 'sádico', 'masoquista' o 'sadosoquista' no nos dice nada, a priori, acerca de la orientación sexual o, en términos freudianos, de la "Objektwahl" (la elección de objeto [sexual]), que está a raíz de dichas prácticas. Hay prácticas sadomasoquistas en ambientes heterosexuales, en relaciones gay y lesbianas, seguro que sí las habrá también en el ámbito de la transexualidad y la intersexualidad. Si se sigue el enfoque adoptado por la mayoría en los estudios *queer*, postulado anteriormente, el sadomasoquismo logra entrar en el discurso de la crítica cuando se analizan relaciones homosexuales, por regla general de hombres. La 'leather community' de los gays con sus uniformes, su fascinación por los materiales cuero y látex nos sugiere así crear un estereotipo del sadomasoquismo mientras que otras *settings* sadomasoquistas (entre hombre y mujer, entre dos mujeres, entre transexuales o intersexuales) se ven relegados a un segundo plano. Al menos en el caso del sadomasoquismo heterosexual vuelve a entrar la mala prensa ya mencionada, en este caso de tendencia feminista, que califica estas relaciones como repetición y exteriorización de la opresión patriarcal asignándole al hombre sádico el rol del opresor y a la mujer masoquista el de la víctima, todo esto a menudo asociado al debate pro- o anti-porno del feminismo estadounidense y europeo.

Después de esta visión panorámica, tenemos que preguntarnos: ¿qué hacer, pues, con una novela 'sadosoquista' reciente como nos la presenta el autor mexicano Alberto Chimal con *Los esclavos*? ¿Es suficiente releer a Krafft-Ebing, Freud, Stoller o Deleuze para tener herramientas funcionales que permitan desplegar una lectura crítica del texto literario? Y, en caso contrario, ¿cuál sería una alternativa factible en un ensayo de crítica literaria y cultural, inevitablemente de una extensión limitada?

Como crítico literario (ni psicoanalítico, ni psiquiatra), propongo una solución radical, quizás algo decepcionante: para poder entamar, por fin, la lectura de la novela, me parece oportuno cortar el nudo gordiano de la terminología formulando como punto de partida una definición mínima de lo que se entiende por sadomasoquismo dentro del marco de este ensayo, una definición que sea capaz de orientarnos en el laberinto narrativo elaborado por Chimal. La hipótesis de mi lectura será, sin embargo, leer la novela como si ella misma nos facilitara una clave para comprender mejor lo que es (al menos según la lógica interna de este texto literario) una relación sadomasoquista, cómo funciona y qué vínculo(s) mantiene ésta con construcciones 'genéricas' (*gender*).

¿Qué es, por consiguiente, el núcleo básico para poder hablar al menos con un rigor mínimo de una relación sadomasoquista? Un clisé nos dice: el dolor, la tortura están en el centro; al sádico le gustaría infligir dolor al otro; al masoquista, como fiel espejo, le gustaría que le inflijan dicho dolor. No obstante, esta definición me parece demasiado reduccionista, ya que habría que

preguntarse, ¿qué hacemos, por ejemplo, con una escena de *bondage*, sin dolor alguno, combinada con un coito heterosexual bastante 'tradicional' (si no fueran las cadenas...)? Debido a que una escena semejante a la esbozada abre, como exposición, la novela de Chimal, y las cadenas u otras ataduras forman parte de lo que se suele identificar sin duda como sadomasoquismo, tenemos que reformular la primera definición: no es siempre el dolor, el que decide sobre el quid del sadomasoquismo, sino que hay que postular una relación de poder y dominio. Es precisamente esta definición más abierta que insinúa el mismo título que Chimal escogió para su novela sadomasoquista: *Los esclavos*, publicada en 2009, "un libro de difícil estirpe" (Bogoya 2009:). Según la dialéctica bien conocida del "amo y el esclavo", propuesta por Hegel, no puede haber esclavos sin amos, ni amos sin esclavos o, si adaptamos este filósofo a nuestra temática: no hay sádico sin masoquista, ni masoquista sin sádico (ambos, al menos, imaginariamente presentes en una fantasía erótica). Esta dialéctica constituye el verdadero núcleo de una relación sadomasoquista que yo quisiera proponer como primera guía provisional de lectura. Ahora tenemos que preguntarnos cómo Chimal construye las relaciones expuestas en su novela y si las configuraciones de prácticas sexuales nos llevan a una definición reformulada o, al menos, profundizada.

*Los esclavos*, la primera novela de Alberto Chimal, un autor mexicano contemporáneo galardonado con varios premios, especialmente por sus cuentos,<sup>6</sup> es una narración desconcertante que confronta al lector o a la lectora con varios personajes que mantienen relaciones sexuales entre sí al borde del crimen sexual o ya mucho más allá de esta frontera legal.<sup>7</sup> Nos topamos principalmente con una pareja lesbiana (Marlene y la joven Yuyis) y otra gay (Golo y Mundo); ambas viven explícitamente sexualidades sadomasoquistas que se caracterizan por una jerarquía muy pronunciada, ejerciendo Marlene y Golo de amos, mientras que Yuyis y Mundo ocupan el lugar de "los esclavos". Las relaciones de amo y esclavo se viven en ambos casos gracias a toda una serie de juegos de rol, y el uso de objetos y fetiches con un simbolismo evidente (cadenas, collares, y muchos más). El dolor físico también está presente en la vida sexual de los cuatro protagonistas aunque ocupa un lugar más prominente en la pareja gay, formada por Golo y Mundo.

La estructura narrativa es compleja y resulta ser tramposa ya que nos vamos dando cuenta, poco a poco, de que la instancia narrativa –un narrador heterodiegético acoplado con una focalización cero, algo omnisciente– representa un ejemplo clásico de *unreliable narrator*<sup>8</sup>, un

---

<sup>6</sup> Véase Raggio (2016: 357 y 368, nota 2).

<sup>7</sup> Según Velázquez (en Redacción Las Historias 2012), se trata de "una de las mejores novelas mexicanas de 2009", muy impactante, "[q]ue permanecerá en la memoria de los lectores como una quemadura de cigarro".

<sup>8</sup> Véase para una definición de este concepto clave de la narratología el trabajo pionero de Booth (1983: 339-374).

narrador que se complace en narrar las torturas más brutales, la explotación sexual de menores de edad, una castración, etc. para recordarnos algunas páginas más adelante que probablemente 'haya' varias mentiras dentro de esta narración. Gracias a este narrador que parece saber todo y decir todo, pero que no nos dice dónde termina exactamente la mentira y dónde empieza 'la verdad' ficcional, es casi imposible resumir en breves palabras y con alguna autoría fiable lo que 'realmente' ocurre como trama en *Los esclavos*. Lo que sí se narra –en hilos narrativos bien separados– es más o menos lo siguiente:

Marlene es una directora de películas pornográficas; vive una relación sadomasoquista con la muy joven Yuyis, una de sus actrices preferidas para su producción de DVDs (destinados al mercado negro). Yuyis vive con la directora, su señora, y no puede salir de la casa casi en ruinas y bastante alejada del barrio más cercano. Marlene se ocupa de las compras y de todos los quehaceres diarios que requieren salir, mientras que Yuyis se queda la mayor parte del día encadenada en la casa.<sup>9</sup> Más tarde se 'revela' que Marlene es la madre de Yuyis y también especialista en pornografía pedófila; Yuyis se ve obligada a hacer el 'amor' con un funcionario municipal, "un hombre bajo, calvo, de bigote canoso y gruesos lentes" (Chimal 2009: 35), para que éste no denuncie el 'business' de Marlene.<sup>10</sup> Al final de este hilo narrativo, interrumpido por el otro cuento centrado en la pareja masculina (Golo y Mundo), este funcionario (al borde de la pedofilia) 'salva' a Yuyis informando a la policía sobre las actividades criminales de Marlene. Antes de que la policía penetre en la casa de Marlene, Yuyis se escapa sin tener claro adónde ir.<sup>11</sup>

Golo es un joven millonario que vive una relación sadomasoquista con un hombre ya algo mayor a quien apoda de "Mundo". Se cuenta que Mundo suele ocupar una posición infrahumana en la casa de Golo, próxima a la de un perro. Esta animalización de Mundo se intensifica en las fiestas privadas del joven ricachón cuando Mundo y el "esclavo" de otra huésped juegan entre ellos a perros, uno orinando sobre el otro;<sup>12</sup> más tarde, Golo narra que hizo castrar a su "esclavo" en una clínica privada al estilo de un "gato". Se añaden varios "juegos" que Golo diseña para Mundo, siendo el más importante quizá las llamadas telefónicas que el "esclavo" tiene que efectuar de vez en cuando para informar a su (ex-)esposa de su "secuestro".<sup>13</sup> Toda esta relación se termina al final de la novela cuando Golo pierde el interés

---

<sup>9</sup> Bogoya (2009) compara a Yuyis, "desnuda y con una cadena en el cuello", con "los esclavos que llegaban a América". Además postula una semejanza de Yuyis y "Gaspar [sic] Hauser" (ibíd.).

<sup>10</sup> Véase Chimal (2009: 35-37).

<sup>11</sup> Véase Chimal (2009: 111s., 114-117).

<sup>12</sup> Véase Chimal (2009: 54).

<sup>13</sup> Véase Chimal (2009: 70-72).

(sexual) en Mundo y lo echa de su casa para seguir sus experiencias eróticas con una mujer, mucho más atractiva –así lo insinúa Golo– que Mundo.<sup>14</sup>

En el centro de la narración encontramos otra pieza narrativa ('Años después') que nos confronta con dos personajes (aparentemente protagónicos) más: un hombre (mayor de edad, paupérrimo) y una mujer, prostituta, igual de precaria. Como los nombres de ambos personajes no se revelan, es difícil saber qué relación (tal vez incluso de identidad) estos dos mantienen con las parejas de los hilos narrativos que acabamos de resumir. Lo que sí es cierto es que el miserable (basurero en una ciudad sin nombre) y la prostituta también viven una relación algo sadomasoquista ya que él se complace en arrodillarse frente a ella como signo de sumisión.<sup>15</sup>

Ahora bien, ¿qué significa todo esto? ¿Y cómo nos posicionamos como lector/a frente a las atrocidades narradas en la novela de Chimal? Si creemos a pie de la letra todo lo narrado, nos vemos forzados a enfrentarnos con crímenes (sexuales) inimaginables que se van sumando a toda una hipérbole de perversión, brutalidad y explotación difícil de soportar: incesto entre madre e hija; pornografía pedófila ejercida por una mujer (Marlene), quien explota (sexualmente) a su propia hija, menor de edad (Yuyis), la que, a su vez, se ve forzada de prostituirse con un feo funcionario; torturas exquisitas al estilo de un lavamiento de cerebro (Mundo); animalización extrema de un ser humano; castración de Mundo en una clínica, pagada por el amo (Golo), etc.

El problema de esta lectura, aquí esbozada,<sup>16</sup> reside en la posición precaria que ocupamos como lectores dentro de varias narraciones que dependen todas de un *unreliable narrator*. Echemos, pues, un vistazo concreto a lo que leemos justo después de haber sido testigos de las 'atrocidades' de Golo frente a su "esclavo", Mundo, ya mencionadas: "En lo dicho hasta ahora hay, cuando menos, tres mentiras: [...] sobre todo, Mundo no es víctima de tratamientos ni torturas decididas [sic] por otros" (Chimal 2009: 69). Este comentario del narrador es una inserción repetida que ya se había hecho después de contar muy por extenso la relación de Marlene y Yuyis: "En lo dicho hasta ahora hay varias mentiras: la más importante es que la carrera de Marlene en el cine pornográfico es mucho menos importante y próspera de lo que se ha indicado [...]" (Chimal 2009: 37). A partir de estos comentarios, es casi o realmente imposible llegar a saber lo que ocurrió 'exactamente' en las relaciones de Marlene y Yuyis o Golo y Mundo. Nos quedamos en una posición hermenéuticamente precaria porque el narrador

---

<sup>14</sup> Véase Chimal (2009: 142-147).

<sup>15</sup> Véase Chimal (2009: 72s.).

<sup>16</sup> Es la opción de interpretar la novela que escoge Raggio (2016), sin incluir en su análisis la parte enigmática situada en el centro de la narración, dedicada a la relación sadomasoquista entre un basurero mayor y una prostituta.

nos imposibilita una comprensión fiable de los 'hechos' narrados;<sup>17</sup> ni se rebaja a decirnos cuántas mentiras (y cuáles) hay en el texto. Sus comentarios nos revelan que sí las hay, pero las fórmulas y adjetivaciones empleadas ("cuando menos" – (Chimal 2009: 69); "*varias mentiras*" – (2009: 37; la cursiva es mía)) sirven para camuflar toda la 'verdad'; lo que sigue en el texto narrativo tiene la función de presentar algunas mentiras 'ejemplares'.

Como consecuencia, nos vemos confrontados con, "cuando menos", dos lecturas interpretativas opuestas de *Los esclavos*: la primera da crédito al cuento tanto de los crímenes sexuales perpetuados por Marlene así como de las atrocidades cuyo responsable es Golo; esta lectura, por una lógica interna, desacreditaría la relación supuestamente basada en "un acuerdo de caballeros" que llevan Golo y Mundo,<sup>18</sup> y optaría por verla como una relación de un sádico-criminal-sexual y su víctima-secuestrada-inocente. 'Sadismo', según esta lectura que yo denominaría 'lectura moral', sería, pues, equivalente a crímenes sexuales, basado en la explotación de menores (en el caso de Marlene) y en atrocidades que culminan en la castración del "esclavo" (en el caso de Golo); los 'sádicos' equivaldrían a criminales sexuales al borde de o ya más allá de una monstruosidad casi inimaginable. Si seguimos esta lectura (moral), la novela de Chimal es difícil de aguantar.<sup>19</sup>

La segunda lectura funcionaría al revés: sigue al narrador cuando éste nos señala "varias mentiras" en el texto, "mentiras" que podríamos interpretar como elementos ficticios de segundo nivel, ficciones dentro de la ficción englobante de la novela. Esta lectura, también por una lógica interna, tendría que desacreditar todo lo que se narra como criminal o francamente 'monstruoso' –o al menos tendría que suspender el juicio acerca de lo narrado, porque todas las atrocidades que Marlene, Golo y su entorno perpetúan podrían ser ficciones, "mentiras", juegos teatrales de rol dentro del marco de una relación sadomasoquista,<sup>20</sup> basada en la participación libre de ambos, amo y esclavo. 'Sadismo', según esta lectura que yo denominaría 'lectura lúdica',

<sup>17</sup> Bogoya (2009) analiza las estrategias del narrador con mucha perspicacia: señala, por ejemplo, que "la más impactante [estrategia narrativa] de la novela [es] el hecho de narrar desde fuera de la cultura, es decir, desde un lenguaje que describe los abismos de la imaginación sexual sin ninguna toma de posición, sin subjetividad. Por supuesto, esto puede parecer imposible, y esa narración imposible es uno de los mayores atractivos y logros del lenguaje de *Los esclavos*".

<sup>18</sup> Eso lo dice el propio Mundo, repitiendo, no obstante, un texto escrito por su amo (véase Chimal 2009: 61).

<sup>19</sup> Gámez Pérez (2014) parece seguir esta lectura de la novela y añade una interpretación política de *Los esclavos*: "La novela encierra en este sentido una profunda alegoría de México. El escritor parece decirnos que buena parte de la sociedad mexicana se encuentra en esa situación, son esclavos, frente a una serie de personas que los explotan que, si bien no forman obligatoriamente parte de la clase alta, sí tienen relaciones con ellos".

<sup>20</sup> Véase también Raggio (2016: 364): "Golo and Mundo [...] embody the sadistic and masochistic archetypes of this subculture [= gay leathersex communities], both as regards to the application of pain as pleasure and the distinctive theatricality of leathersex practices". A completar con lo que Raggio añade dos páginas después acerca de la definición del "playful aspect of sadomasochism, evident in the relationship between Golo and Mundo" (ibíd.: 367). Todo eso es muy acertado, pero tendría que desembocar en una lectura que diese mucho más énfasis a este aspecto de lo teatral y lo lúdico en la macro-estructura narrativa de la novela.

sería, pues, una posición en un juego erótico –nada menos, pero tampoco nada más; esta posición 'sádica' equivaldría a la del "amo" dominante frente al "esclavo" (masoquista), que ocuparía la posición espejo, mutuamente definida y aprobada dentro del marco ficcional de una sexualidad más bien lúdica, pero –claro está– muy lejos de estar al gusto de todos. Si seguimos las pautas de la lectura lúdica, se evidencia que la(s) sexualidad(es) presentes en *Los esclavos* no se pueden discutir con una matriz moral en la mente: en este caso, los juegos narrados en la novela cumplen precisamente una sola función, la de archivar las fantasías eróticas que las dos parejas comparten, esta vez a un nivel de igualdad en la 'realidad' social frente a sus posiciones jerárquicamente opuestas dentro de la ficción lúdico-sexual. Me explico con dos ejemplos concretos, tomados de la novela:

Según esta segunda lectura, el 'business' pedófilo de Marlene y probablemente también su 'maternidad' frente a Yuyis formarían parte del juego; Yuyis no sería, por consiguiente, la hija de Marlene, ni sería menor de edad, sino que jugaría este rol tanto como Marlene jugaría el suyo de 'dominatrix' y productora de pornografía. El señor "licenciado", con su aspecto mediocre y sus "gruesos lentes" (Chimal 2009: 35), verdadero pedófilo de clisé, podría formar parte del juego como tercer participante-jugador.

Si aplicamos estas pautas lúdicas a la relectura del episodio 'castrante', éste no sería más que otro juego de rol, sin castración 'real' que no se muestra nunca de forma patente en el texto. Hay algo más en la narración: todo el cuento de la 'castración' se inserta en *itálico* y se califica, al final del capítulo 52, como un "escrito" de la pluma de Golo, quiere decirse, un cuento metaficcional según la terminología de Genette, con Golo en la posición de un narrador intradieгético: "Esto [= la narración de la castración] escribe Golo, en una tarde aburrida, mientras Mundo se revuelca en el interior de una tina de baño llena de jarabe de chocolate" (Chimal 2009: 69).

Aunque me parece más plausible, en suma, la lectura 'lúdica',<sup>21</sup> tengo que admitir que tampoco me parece imposible la lectura 'moral', puesto que el narrador nos niega una base fiable de la cual podríamos obtener una visión panorámica de la trama y sus episodios.<sup>22</sup> Siguiendo la lectura lúdica, nos facilitaríamos una clave para la comprensión del por qué y de la razón intrínseca de la presencia de un *unreliable narrator* en *Los esclavos*: La lógica de la narración contaría, pues, con un lector 'normal', cuyas fantasías eróticas se situarían bastante lejos de

---

<sup>21</sup> Esta lectura es, a mi punto de vista, más radical que lo que Raggio resume como "strategic humour surrounding the main characters of *Los esclavos*" (2016: 361) ya que habría que tomar en cuenta no solamente la ironía inherente a la novela ("[Marlene and Yuyis's] 'ironic' connection as mother and daughter"; Raggio 2016: 369), sino también la posición precaria tanto del narrador supuestamente 'omnisciente' como la del lector implícito.

<sup>22</sup> Gómez Jiménez (2012) nos facilita el comentario estructural muy acertado de que "la novela misma es un juego de control", la forma de la narración sería, pues, congruente a lo narrado.

prácticas sadomasoquistas en general y muchísimo más de las prácticas sexuales narradas en la novela mexicana. Este lector seguiría, con un horror creciente, los episodios sexuales narrados a lo largo del texto hasta juzgar dichas fantasías por perversas, criminales y monstruosas. Al llegar a este punto, el narrador se entremete y nos dice: '¡Ojo! Una buena parte de lo narrado es "mentira". No hay que seguir leyendo como si yo os contase un cuento realista'.<sup>23</sup>

Lo que se cuenta son fantasías; algunas se convierten (probablemente) en juegos de rol con "actores" que representan una posición definida de antemano (sin ser lo que representan: jovencita inocente, funcionario pedófilo, etc.), otras (fantasías) quedan en el estatus primario de 'fantasía mental', sin representación en la realidad extra-psíquica. Si leemos la novela con esta guía de lectura en mente, aprenderíamos, quizás, algo sobre nuestra visión del sadomasoquismo y, al mismo tiempo, sobre la lógica interna y el funcionamiento de fantasías sadomasoquistas. 'Nuestra visión', ésta sería la del lector no-sadomasoquista; un lector que se ve forzado a vivir toda una serie de emociones (climáticas) al leer la novela: incredulidad, suspenso, asco, shock, espanto y horror junto con una reprobación firmísima moral –una reprobación evidentemente muy bien justificada si se tratase de una narración de 'hechos'. Después de llegar al colmo del horror (pedofilia, castración...), el narrador subraya, de repente, que lo leído incluye toda una serie de "mentiras", ficciones dentro de la ficción novelesca y 'nos' instruye de esta manera que el primer análisis de las relaciones sadomasoquistas había pecado por mezclar y malinterpretar hechos, juegos y fantasías.<sup>24</sup> Si le otorgamos a la mayoría de los 'casos' narrados el estatus ontológico de 'mentira', ya habría que despedirse de una lectura moral al constatar que una escena sadomasoquista, pactada por dos (o más) participantes de forma libre, por más 'extraña', violenta o llenísima de 'mal' gusto que sea según 'nuestra' óptica de lo que es 'bello', 'atractivo', 'excitante' o moralmente aceptable, tiene su razón de ser dentro de una sociedad liberal y abierta. Eso no significa que los juegos contados en *Los esclavos* tengan que atraernos también a nosotros, pero tal vez lleguemos a una mejor comprensión de lo que es el sadomasoquismo (primordialmente, un juego teatral) y lo que no es, a saber, una realidad abusiva, criminal, asquerosa y monstruosa.

---

<sup>23</sup> En un paratexto ("Agradecimientos"), el propio autor reconoce su "deuda" frente a "Carlos Bortoni, quien me planteó primero la idea de un proyecto 'realista' (Nabokov decía que la palabra 'realidad' debe estar siempre entre comillas)" (Chimal 2009: 148). El realismo de *Los esclavos* es, pues, un 'realismo' entre comillas, a no ser tomado a pie de la letra, todo eso muy en armonía con "the mechanics of the fantastic and grotesque images of [Chimal's] literature" en general (véase Raggio 2016: 357).

<sup>24</sup> Raggio subraya que la novela "connects us to the fragmented lives of two pairs of highly-stylised 'abnormal' masters and servants who celebrate deviant relations of authority, physical subordination, and processes of exhibition and seclusion typical of the pornographic cultural industry (screenings, performances, film shootings, training methods, sexual debauchery, games of subjugation, slavery techniques, etc.)" (2016: 362s.). Según la lectura lúdica que yo propondría, esta estilización de 'amos y esclavos' junto con los elementos fílmico-pornográficos omnipresentes en la novela apuntaría más bien a varios escenarios teatrales que sirven como base a las fantasías (y prácticas) eróticas de los protagonistas.

La teatralidad como núcleo (posible y plausible) de la sexualidad sadomasoquista va imponiéndose en la novela por la decisión del autor de abrirla con los episodios que agrupan a Marlene y Yuyis en un ambiente fílmico. No debe de ser casual este comienzo que nos acerca al momento lúdico-dramático que postulo como centro del sadomasoquismo: los primeros episodios narrados incluyen varias secuencias de algunas películas rodadas (¿supuestamente?) por la 'gran' directora del porno, Marlene. Así nos topamos con Yuyis y otros actores y actrices en obras 'maestras' como el *Capitán del Sexo* (una fantasía con uniformes policíacos), *El Macho Mágico* (fantasía acerca de una virilidad inagotable), *Tampones lejanos* (alusión burlesca a *Tacones lejanos* (1991) de Almodóvar, aun trastornando el fetiche 'normal' –zapatos de taco alto– por otro más 'chocante'), etc<sup>25</sup>

Si pasamos ahora de la teatralidad como núcleo del sadomasoquismo a las consecuencias que se derivan de esta estructura erótico-sexual para los géneros masculino y femenino en la novela, es recomendable echar un vistazo a los nombres –señas de identidad– de los protagonistas. Se vuelve patente que estos nombres no se escogieron al azar. "Marlene", dominatriz, el 'ama' de Yuyis, evoca evidentemente a la actriz alemana Marlene Dietrich, muy probablemente en su rol de *femme fatale*, mandona, frente al académico masoquista (*Der blaue Engel*; *El ángel azul*, 1930); en general, parece que en *Los esclavos*, el sonido de nombres alemanes se relaciona particularmente con los personajes sádicos del relato, ya que nos topamos no solamente con "Marlene", sino también con un cierto "Uwe", "alemán gigante y delicioso", experto en la "educación" de masoquistas (Chimal 2009: 55s.). "Golo", el "señor" de Mundo, podría asociarse, con algunos saltos imaginativos, con la "Marlene" de la película alemana mencionada, *El ángel azul*, basada en una novela de Heinrich Mann (*Professor Unrat*, 1905), cuyo sobrino era Golo Mann, hijo de Thomas Mann, el hermano menor de Heinrich. En cuanto a "Mundo" ("palabra arquetípica", según Bogoya (2009)), el "esclavo" de Golo, veo al menos dos asociaciones (que no se excluyen mutuamente, sino que se complementan de cierta manera): primero, hay que subrayar que Golo bautiza a su pareja, insinuando que el masoquista es su 'mundo', un mundo a conquistar por la violencia (lúdico-teatral). Al final, esta asociación se fragiliza porque "Mundo" se ve echado de la casa de su 'amo' y tiene que aprender una última lección amarga: ya no es el 'mundo' de Golo, no ha sido más que un episodio en la vida del millonario libertino. Segundo, "Mundo" evoca también algo potencialmente 'in-mundo', lo que se comprueba una y otra vez a lo largo de la narración, puesto que "Mundo" vive mayoritariamente en condiciones 'inmundas', reducido a algo semejante a un perro. El paso de "Mundo" a lo 'inmundo' sigue un procedimiento ya presente en la novela mencionada de

---

<sup>25</sup> Véase Chimal (2009: 17, 19, 20).

Heinrich Mann, *Professor Unrat*: el anti-héroe titular (literalmente: "El profesor Inmundo") sufre de un trastornamiento de su apellido ("Rat") por parte de su entorno, que lo transforma en "Un-Rat", lo inmundo.

El nombre de "Yuyis", por su parte, alude probablemente a un término técnico de la pornografía, presente, por ejemplo, en plataformas como Youjizz.<sup>26</sup> En el caso del personaje literario, "Yuyis" no es solamente 'víctima' de hombres, sino (tal vez) también de una mujer dominante-opresiva con nombre europeo-alemán, Marlene.

Nos queda por tentar una última interpretación acerca del hilo narrativo hasta aquí relativamente excluido del análisis: el episodio 'Años después', que introduce dos (¿nuevos?) protagonistas, un hombre y una mujer, pues estructuralmente una relación heterosexual frente a las homosexuales (gay y lesbiana) que ocupan la mayor parte de la novela. El título del capítulo ('Años después') insinúa que los personajes protagónicos son idénticos a dos otros que ya conocemos de los hilos narrativos en torno a Marlene / Yuyis (lesbianas) y Golo / Mundo (gays); de ahí que hay (a priori) las posibilidades siguientes de identificarlos:

Hombre (basurero, masoquista)	=	Golo o Mundo
Prostituta	=	Marlene o Yuyis

Lo que podemos excluir es la adecuación Hombre = Golo, y esto por dos razones: Golo es obscenamente rico y no se narra ningún detalle que dejaría pensar que él pudiera perder su riqueza; más importante aún: Golo es sádico, no parece tener ninguna tendencia masoquista. Por eso, la única interpretación plausible es ver a Mundo en el personaje del basurero (viejo): Mundo es masoquista, ya algo mayor, y, después de ser relegado y abandonado como un perro, no parece tener muchas opciones (profesionales).

Como a la Prostituta no le parece gustar especialmente la adoración masoquista de la cual es objeto, propondría a Yuyis como candidata: Yuyis ocupó la posición masoquista en su relación con Marlene, así que no se excita por las prácticas sexuales que hace con su cliente. Además hay que subrayar un paralelismo que une a Yuyis y Mundo en otro aspecto: tanto ella como él se ven solos y desamparados después de su ruptura con los amos; por eso parece probable que tampoco Yuyis alcanzara otro trabajo más digno que el de prostituta miserable, frecuentemente maltratada por su proxeneta.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> En inglés, "jizz" significa esperma, el verbo "to jizz" es equivalente a "eyacular" en un registro vulgar.

<sup>27</sup> El único estudio de *Los esclavos* (Raggio 2016) que he encontrado hasta el presente (verano del 2017) no se aventura a proponer una interpretación del capítulo más enigmático de toda la novela ('Años después'), de manera que habrá seguramente más espacio para interpretaciones alternativas y, tal vez, más acertadas que la mía, algo provisoria. Las reseñas de la novela que he consultado (Bogoya 2009; Gómez Jiménez 2012; Gámez Pérez 2014 y Velázquez en Redacción Las Historias 2012) tampoco suelen indagar en el capítulo mencionado.

Hay (al menos) otro detalle que aparece en la novela y que requiere un comentario final por mi parte: Siguiendo la lectura lúdica se trasluce una de las características centrales de la novela de Chimal, a saber, su fuerte tendencia a la reflexión (teórica y hasta filosófica) acerca de la o las sexualidades del ser humano. En este contexto, un aforismo del propio narrador insinúa algo radical. Según él, el sadomasoquismo no es simplemente una orientación sexual, a veces bastante 'extraña' para un lector 'normal' que se ve aterrorizado por las fantasías (extremas) contadas en la novela, sino que hay algo más. Puede que el sadomasoquismo, basado en el núcleo definitorio propuesto al comienzo de mi lectura (que sería la dialéctica sexualizada de "amo" y "esclavo"), forme parte de la sexualidad del ser humano en su totalidad, incluso de hombres y mujeres 'normales' que 'normalmente' no viven fantasías de toque sadomasoquista. El narrador (*unreliable*, claro) nos enseña al respecto lo que Golo, el sádico, piensa: "a todos les gustaría mandar, y quienes lo niegan sólo tienen miedo [...] o bien un deseo todavía mayor de obedecer, de desaparecer en la voluntad de otro" (Chimal 2009: 49) –una frase usada también por la editorial para hacer publicidad para la novela de Chimal.<sup>28</sup> Este filósofo es comparable, *cum grano salis*, a la posición del psicoanálisis freudiano que parte del teorema de que las 'perversiones' (infantiles) no se deshacen o desaparecen simple y completamente en 'la' sexualidad adulta y 'madura', sino que persisten como facetas de dicha sexualidad (que es más bien un nudo complejo de varias "sexualidades"). Golo opina, pues, que somos todos, en el fondo, sádicos, sin excepción, aunque haya algunos que tengan otro deseo (mayor, adicional al sadismo) "de obedecer", de entrar en la posición del 'esclavo'.

Con todo esto, podemos constatar que la novela de Chimal es muy rica en reflexiones (muchas de ellas desconcertantes) acerca de las sexualidades del ser humano, el estatus ontológico de fantasías sexuales, juegos de rol y también con respecto a los géneros humanos que entran en dichos juegos: Marlene, mujer sádica, dominante; Yuyis, mujer masoquista, "obediente" en las palabras de Golo; Mundo 'masoquista' y hombre; Golo, 'businessman' y sádico. Lo que la novela niega al introducir estos protagonistas en el relato es que existen ecuaciones simplistas al estilo de 'mujer = masoquista' y 'hombre = sádico'. Si creemos lo que "Tu Señor Golo" nos dice, el sadomasoquismo forma parte integral de las sexualidades humanas: todos tendríamos una tendencia al sadismo, algunos la combinamos incluso con un masoquismo dominante –y todo esto no tiene nada que ver con el género, ni el sexo de la persona, sino con su mente fantaseando nuestras propias 'películas' pornográficas,<sup>29</sup> a veces guion para la práctica, a saber, juegos eróticos en nuestra realidad extra-mental.

---

<sup>28</sup> Véase Chimal (2009: solapa).

<sup>29</sup> Es también cierto, sin embargo, que los que 'no' ponen en práctica dichas fantasías se ven ridiculizados por Golo, quien les caracteriza como "imaginadores de sofá, seres lastimeros que jamás actuarán conforme a sus deseos [...],

## Bibliografía

- BERCHELMANN ARIZPE, Antonio (2003): *Bases para un nuevo Derecho Penal Mexicano. Los límites al delito y a la pena* [tesis de maestría en derecho]. San Nicolás de los Garza, N.L.: Universidad Autónoma de Nuevo León. <http://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/2608> [23.06.2017].
- BOGOYA, Camilo (2009): 'Diez asedios a Chimal'. En: *malversando.blog*, 1 de julio. <https://malversando.wordpress.com/2009/07/01/bogoya-y-los-esclavos-asedian-a-alberto-chimal> [23.06.2017].
- BOOTH, Wayne C. (1983): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- CALIFIA, Pat (2000): *Public Sex: The Culture of Radical Sex*. San Francisco: Cleis Press.
- CHIMAL, Alberto (2009): *Los esclavos*. Oaxaca de Juárez: Almadía.
- FREUD, Sigmund (2007): *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, Jorge (2012): 'Los esclavos: Alberto Chimal'. En: *Letralia*, 260. <https://letralia.com/260/caracol01.htm> [23.06.2017].
- GÁMEZ PÉREZ, Carlos (2014): 'Alegoría de México'. En: *Nagari*, 1 de septiembre. <http://www.nagarimagazine.com/alegoria-de-mexico-carlos-gamez-perez> [23.06.2017].
- ILLOUZ, Eva (2014): *Hard-Core Romance: Fifty Shades of Grey, Bestsellers, and Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- JEFFREYS, Sheila (2003): *Unpacking Queer Politics: A Lesbian Feminist Perspective*. Cambridge: Polity.
- KLEINPLATZ, Peggy J. / Charles Moser (eds.) (2006): *Sadomasochism: Powerful Pleasures*. Binghamton: Harrington Park Press.
- RAGGIO, Salvador Luis (2016): 'Porn-Themes of Dominance and Submission: Perverse Communities in Alberto Chimal's *Los esclavos*'. En: Luis Castañeda / Javier González (eds.): *Alternative Communities in Hispanic Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 357-373.
- REDACCIÓN LAS HISTORIAS (2012): 'Los esclavos'. En: *Las Historias*, 4 de mayo. <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/los-esclavos-2> [22.08.2017].
- STOLLER, Robert (1975): *Perversion: The Erotic Form of Hatred*. New York: Pantheon.

---

fantaseando con aquello que ni siquiera han intentado comprender" (Chimal 2009: 53). La novela puede interpretarse, pues, como un intento de 'comprender' el núcleo de fantasías sadomasoquistas.

**Límites del deseo: incesto y familia**  
**en *El lenguaje de las orquídeas* de Adriana González Mateos**

**Anca Koczkas**  
**(University of West Georgia)**

En su antología *Violation of Taboo: Incest in the Great Literature of the Past and Present* (1963), Donald Webster Cory y R.E.L. Masters señalan que la 'idea' del incesto no debería ser ignorada, ya que ésta apela a la imaginación sofisticada y creativa.<sup>1</sup> Aunque dicha posición podría interpretarse como una apología de tal práctica sexual, lo que esta colección nos recuerda, no obstante, es que el incesto es y ha sido desde siempre un tema importante en la literatura. En lo que concierne a Latinoamérica, existen numerosos casos que indagan en esta temática de diferentes maneras y con varios fines. En *Sab* (1841), novela de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, por ejemplo, los protagonistas son probablemente primos. La posible relación entre ellos es vista como el paradigma ideal para consolidar los proyectos nacionales decimonónicos, mientras que otras obras como *Cecilia Valdés* (1879) del cubano Cirilo Villaverde, *Aves sin nido* (1889) de la peruana Clorinda Matto de Turner o *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, presentan el amor entre hermanos como "an unproductive dead-end of love" (Sommer1991: 135). Las obras latinoamericanas más recientes que abordan el incesto, sin embargo, muestran una marcada preocupación por el sondeo emocional y psicológico de los personajes involucrados en el acto incestuoso.

Me refiero a relatos como 'El orgasmógrafo'(2001) de Enrique Serna, donde tanto el incesto como la pedofilia ocurren en una sociedad futura basada en el sexo como modo de producción. Pienso también en la colección de relatos *Una extraña entre las piedras* (1999) de la cubana Ena Lucía Portela, donde el incesto entre hermanos se debe a la ausencia de los padres ('Al fondo del cementerio'), e imita a nivel personal la decadencia de la nación cubana después de la desintegración de la Unión Soviética. Desde luego, tengo en mente también novelas como *La tía Julia y el escribidor* (1977), *El elogio de la madrastra* (1988) y *Cuadernos de don Rigoberto* (1997) del renombrado Mario Vargas Llosa, puesto que todas ellas narran relaciones incestuosas entre una tía (política) y un sobrino, o entre una madrastra y su hijastro. Lo que estos ejemplos demuestran es que no pocos escritores de hoy van más allá de los marcos

---

<sup>1</sup> Véase Cory / Masters (1963: 19)

convencionales, en tanto que buscan revelar las causas del incesto o lo utilizan para señalar la desintegración de obsoletos proyectos nacionales, sobre todo ahora, en una era postnacional.

*El lenguaje de las orquídeas* de Adriana González Mateos, publicada en 2007 en México, sobresale por su representación compleja de las relaciones y los impulsos incestuosos.<sup>2</sup> Aquí la autora narra en primera persona la historia de una mujer que trata de recuperarse después de una larga relación con su tío. La protagonista no es utilizada para transgredir esta frontera familiar, ya que los actos sexuales ocurren con su consentimiento. Sólo que con el paso de los años, y presa de una neurosis ocasionada también por el rechazo de la familia, ella se esfuerza por encontrar la voz que pueda cuestionar la validez de dicho consentimiento. Así, la novela indaga en, y se ubica de un lado poco usual de un incesto intergeneracional, ya que de cierta forma, problematizar el acuerdo de la niña es cuestionar el incesto. Analizar *El lenguaje* como parte de un todo complejo y desde distintos ángulos de poder nos ayuda a entender mejor qué función cumplen estos comportamientos en la literatura contemporánea.

Me parece lógico, entonces –ya que aquí analizo conductas controversiales que han dificultado establecer una teoría *per se* del incesto, aparte de la universalidad comprobada por Lévy-Strauss– acudir a la ética de la sexualidad, específicamente la que elabora el filósofo Igor Primoratz en su estudio *Ethics and Sex* (1999). Su argumento principal reclama la necesidad de renunciar a denominar las conductas sexuales "transgresivas", incluyendo el incesto, como perversas o antinaturales. Siendo éstas manifestaciones de una naturaleza humana variada, las denominadas "perversiones" deben leerse (para luego ser condenadas o no) a través de una lente ética, para medir el grado y el modo en que provocan daño a los participantes.<sup>3</sup> Aunque Primoratz intenta probar este modelo en el caso del incesto y la pedofilia, mi lectura de esta novela demuestra que su teoría no puede aplicarse aquí con soltura. En este análisis enfocado en la ética, observo un intento por parte de los personajes (y de la autora) de buscar una voz propia para nombrar lo indecible del incesto. Finalmente, volviendo a la importancia del incesto en la fundación de las naciones latinoamericanas, discuto si *El lenguaje* muestra o no el decaimiento del paradigma familiar burgués o si, debido a la aniquilación emocional de los protagonistas, este modelo se muestra más fuerte que nunca.

Adriana González Mateos es ganadora del Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen y del Premio Nacional de Ensayo Literario 1996 por *Borges y Escher*. Además de la novela que aquí discuto, ha publicado una colección de relatos titulada *Cuentos para ciclistas y ginetes* (1995) y, más recientemente, una segunda novela: *Otra máscara de Esperanza* (2015). En

---

<sup>2</sup> A partir de este momento me referiré a la obra como *El lenguaje*.

<sup>3</sup> Véase Primoratz (1999: ix).

referencia a *El lenguaje*, la autora afirma en una entrevista para *Hispanamérica* que su intención era relacionarse con la literatura de finales del siglo XIX, especialmente con Oscar Wilde y su orquídea en *El retrato de Dorian Gray* (1890): "Realmente él está hablando de su sexualidad, y se trata de una obra publicada en un momento en el que no se podía hablar sobre este asunto. El amor que no se atreve a decir su nombre" (González Mateos en Koczkas 2014: 42). ¿Qué pasa, sin embargo, cuando este amor prohibido es incestuoso?

A grandes rasgos, *El lenguaje* es una novela corta, escrita a modo de confesión, que recuenta la relación de la narradora / protagonista de trece años con su "tío favorito, quien me regala libros y se alegra tanto de verme restablecida" (González Mateos 2007: 21). Durante años, esta transgresión es para la joven fuente de placer y tortura a la vez. No obstante, sus experiencias acaban provocándole una fuerte neurosis, aunque al final de la obra ella enfrenta a sus familiares y les cuenta todo lo sucedido entre ella y su tío.

La superposición del incesto sobre un cuadro de pedofilia hace de las relaciones intrafamiliares un acto abominable, precisamente porque el consentimiento sexual es debatible.<sup>4</sup> No en vano, Cory y Masters afirman que una de las críticas más fuertes que podemos sintetizar en contra de cierto tipo de uniones incestuosas proviene del campo de la moral. Que un padre o una madre exploten a sus hijos, o que los mismos hermanos se aprovechen de su edad mayor para explotar a su vez a los menores, representa una traición de la confianza que los niños depositan en sus progenitores y hermanos.<sup>5</sup>

De cualquier modo, la postura de González Mateos al respecto pone en tela de juicio estos debates, porque a pesar de que la obra documenta cómo una niña se involucra sexualmente con su tío, también describe sus miedos, la vergüenza y el desdoblamiento psíquico que el terror de sus actos le provoca, actitud visible en esta cita: "Vivo con ella, con esa mujer melodramática, vulnerable y salvaje. La encuentro sentada en la tina, en un charco de agua cada vez más fría, mirando el desagüe, rumiando su deseo de sacrificio. [...] Injusto, déspota, omnipotonto" (González Mateos 2007: 47).<sup>6</sup> En otras palabras, puede que el niño / la niña estén conscientes de la "basura" de sus actos, pero conocer la realidad y consentir que esta realidad ocurra no es lo mismo. Al fin y al cabo, el tío no le consulta a la protagonista sobre lo que está a punto de suceder.

Miremos un ejemplo textual para aclarar esta afirmación. Cuando la protagonista tiene un accidente de bicicleta antes de comenzar la relación con su tío, él se queda para cuidarla. El

---

<sup>4</sup> Véase Villena (1992: 98).

<sup>5</sup> Véase Cory / Masters (1963: 9s.).

<sup>6</sup> La palabra "omnipotonto" es una combinación entre "omnipotente" y "tonto" que la escritora emplea para referirse a Dios aunque, claro, también hace alusión a su tío.

evento inmoviliza a la muchacha, lo que ocasiona el acercamiento entre los dos: "apoya la cabeza entre las cobijas, nos dormimos juntos en algún momento de la madrugada, agotados, incómodos, perturbados por los ruidos del hospital" (González Mateos 2007: 13). De vuelta a la vida normal, cierto día el tío sube al cuarto de los niños y empieza a tocarle la entrepierna en silencio, estando el hermano menor de ella presente. Poco después, a estas caricias le siguen otras acciones, como colocar la mano de la niña sobre su pantalón. "Ningún chiste, ninguna confianza de mis amigas de la escuela anticipaba esto. Se les para, decían las niñas. Pero esto es como un palo de escoba, como un trozo de metal" (González Mateos 2007: 22), recuerda la protagonista.

Por último, como prueba de que la muchacha no estaba del todo consciente de la gravedad del asunto, la voz narrativa se esfuerza por describir las sensaciones vividas y concluye que ella no es dueña de la situación. Así, conforme avanzan los hechos, leemos: "Ahí adentro: cómo aquilatar la fragilidad de la zona donde era feliz. El área de vacío, de eco, de fantasmas entre los demás y yo –quizás una barrera eléctrica para protegernos– *no estaba bajo mi control*" (González Mateos 2007: 34, mi énfasis). Esta falta de control es una constante en la vida del personaje femenino y lo problemático en las relaciones de este tipo, parece decir la autora, es que la ausencia de un rechazo contundente no significa necesariamente que la niña dé su consentimiento para la unión incestuosa. Por lo menos, al principio, la protagonista no sabe identificar bien qué es lo que le está ocurriendo y esto influye en las decisiones que toma, como guardar el secreto sobre las acciones de su tío. Asimismo, como comprobamos en el caso de él, los hombres que inician una relación incestuosa no se plantean la necesidad de que haya un acuerdo común explícito entre ellos y el/la menor.

Con respecto a este tipo de relaciones, Primoratz arguye que en varios casos los menores de edad están dispuestos a involucrarse en relaciones incestuosas y que dada esta inclinación, el incesto no debe condenarse.<sup>7</sup> Quizás esto sea más aplicable cuando se trata de hermanos o menores de edad adolescentes. No obstante, *El lenguaje* cuestiona esta generalización, por la simple razón de que, especialmente al comienzo, a la protagonista le falta el lenguaje para expresar de modo verbal lo que experimenta con su tío. En otras palabras, y siguiendo con la metáfora citada anteriormente, saber que uno está cometiendo una "basura" (González Mateos 2007: 21) y poder identificar e interpretar exactamente las implicaciones de esa "basura", son dos operaciones muy distintas. Una relación incestuosa, aun cuando es de común acuerdo, puede tener consecuencias que la persona menor es incapaz de pronosticar.

---

<sup>7</sup> Véase Primoratz (1999: 140).

A la luz de estas ideas, encuentro necesario volver a la idea del consentimiento. El "problema", podemos argumentar –teniendo en cuenta la posición de González Mateos–, es que el incesto y la pedofilia no son sino manifestaciones extremas de una situación injusta a la que están sometidas las mujeres desde temprana edad, situación que impone como obligatorias la obediencia y el silencio. Bien arguye Marjorie Agosín: "Women, especially Latin American women, were placed by their culture in a tradition of modesty and silence. For them to speak out in public, to make language their own, and to write, required acts of daring and transgression, as well as the desire to invent themselves through creative imagination" (1993: 15). Estas fronteras que imponen la familia junto con las instituciones adyacentes como la Iglesia, representan, al decir de Jean Franco, narraciones hegemónicas del discurso dominante que en determinado momento le asignan a la mujer su lugar subordinado en múltiples contextos sociales.<sup>8</sup> Por su parte, Teresa Porzekanski apunta que el silencio impuesto a las mujeres "ha venido creando históricamente y de manera estereotipada ciertas oposiciones aparentes" (2005: 49), como naturaleza / cultura o pasividad / actividad. En este contexto, no cabe duda de que este legado favorece, en el caso de nuestra protagonista, la participación tácita en situaciones que le causan daños quizás irreparables.

Dada la variedad de lazos eróticos intrafamiliares en la literatura latinoamericana reciente, encuentro necesario revisar los términos "incesto" y "pedofilia", al igual que algunas de sus variaciones, porque sus significados influyen en nuestro análisis textual. El incesto entre hermanos adultos, por ejemplo, suele ser visto de forma menos grave que el incesto que se da entre un padre y una hija, especialmente si éste toma lugar durante la infancia de la niña. Al respecto, Primoratz repara en la necesidad de una aclaración terminológica<sup>9</sup> y James Twitchell afirma que debido a que las mujeres han cuestionado sus roles en la vida diaria, las discusiones sobre el incesto traspasan los límites de la academia. En la actualidad, arguye Twitchell, el incesto es explorado ampliamente en la prensa, las películas y la industria publicitaria, lo que en parte determina que la cultura popular parezca incansable en cuanto al consumo de "either the myth or reality of incest" (1987: 22).

Esto quiere decir que el significado, como la autenticidad y gravedad de estos actos, pueden ser distorsionados debido a que tienen cabida en tan variados discursos. Esto es lo que ocurre con el tío en *El lenguaje*, cuando la protagonista se le enfrenta ya de adulta. Miremos la escena en cuestión, narrada a manera de confesión o aclaración:

---

<sup>8</sup> Véase Jean Franco (1994: 13).

<sup>9</sup> Véase Primoratz (1999: 133).

Tenemos discrepancias técnicas. Reitero que tenía trece años. Él procura convencernos de que debí ser mayor. Quizá dieciséis. En distintos momentos pregunta mi año de nacimiento, mi edad actual, hace sumas y restas. Es un acto muy festejado: se venda los ojos y adivina cantidades ante el público que cambia de posición y suelta risitas, mientras las señoras se revisan la falda y se aseguran de cubrirse las rodillas. Pero siempre fue a mis cumpleaños (González Mateos 2007: 88).

El fragmento ejemplifica aquí un punto fundamental en cuanto a la pedofilia. Es significativo que el tío no toque el tema del lazo de sangre entre los dos. El incesto es para él un mito, y la preocupación con la edad mucho tiene que ver con un aspecto legal y no moral. La pedofilia suele definirse como el acto de mantener relaciones sexuales con menores de edad, pero éste es el significado amplio del vocablo. Desde el punto de vista clínico, sin embargo, la pedofilia se define como la actividad sexual repetida con niños pre-púberes (o fantasear sobre tales actos), y debe diferenciarse del coito con personas pos-púberes que aún no han llegado a la edad consensual.<sup>10</sup> Por lo menos según el manual *Shorter Oxford Textbook of Psychiatry* que provee esta definición, la protagonista de *El lenguaje* se encuentra en un espacio intermedio, puesto que por lo general la edad púber acaba a los trece / catorce años.

Si leemos la escena citada arriba a la luz de esta distinción es posible sacar una conclusión útil: Adriana González Mateos sintetiza en su novela el debate sobre cuál debería ser la edad apropiada para tener relaciones sexuales. No obstante, al mismo tiempo la importancia de estos debates palidece en comparación con la gravedad de los actos relatados. Para el tío, la protagonista acaba siendo un número, o una suma cuestionable y debatible cuando se toma el café. Por eso mismo cabe preguntarnos: ¿Habría cambiado la situación de la mujer entrado ya el siglo XXI? Según esta novela, por lo menos, la mujer sigue siendo materia de debate en la mesa de los hombres.

En *Ethics and Sex*, Primoratz parte de una interrogación que esta novela contesta plenamente. "What is wrong with pedophilia?" (1999: 134), se pregunta este filósofo. En su respuesta enumera varios de los argumentos en pro de esta práctica. Recalca, entre otros aspectos, que los efectos dañinos sobre el desarrollo del niño aún son debatibles y no se han establecido en concreto; que en muchos casos el mal es producido por la propia interdicción y no por el acto en sí; y que la mayoría de las relaciones entre niños y adultos presentan una agresividad no mayor que en el caso de los propios adultos. En pocas palabras, Primoratz, al discutir el incesto como concepto filosófico y no como un hecho concreto, arguye que, contrario a la opinión común, la pedofilia no es un acto antinatural.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Véase Gelder et al. (2006: 487).

<sup>11</sup> Véase Primoratz (1999: 137).

El único argumento que este estudioso reconoce como válido en contra de las relaciones sexuales entre adultos y niños –lo que a su vez determina su conclusión final de que la pedofilia debe prohibirse y condenarse legalmente–, es la cuestión con respecto al consentimiento del niño.<sup>12</sup> Al juzgar la pedofilia desde el punto de vista ético, el autor arguye que debemos tener en cuenta, por un lado, que los niños, aun cuando están de acuerdo en iniciar un acto sexual, interpretan la realidad de forma diferente a los adultos; es decir que existe una asimetría entre estas dos situaciones. Por otro lado "the actions which the adult interprets as sexually suggestive or even provocative are not meant as such by the child, but are rather expressions of curiosity or playfulness" (Primoratz 1999: 141). Lo que sugiere es que en este tipo de relaciones forzadas o no, hay una asimetría, una discrepancia insalvable con respecto a la percepción de la realidad.

Este concepto de asimetría es ilustrado de forma cabal en una de las escenas novelísticas que ocurre antes del primer contacto físico entre los protagonistas. Cuando durante una visita a la casa de su tío la muchacha va al despacho para leer, él la ve, entra y apoya "las manos en mis hombros. Mi cara quedó muy cerca de la suya y la calidez de sus ojos negros *me hizo acercarme un poco*. Pero en vez de sonreír también, retrocedió" (González Mateos 2007: 20, mi énfasis). Como para regañarla, su tío responde: "Ay, niña, niña" (ibíd.), y sus palabras denotan una transgresión, porque al acercarse ella no actúa debidamente.

No obstante la reacción del tío, reacción que funciona como una advertencia, el gesto de la niña es interpretado como una invitación y no como un acto inocente. Esto desemboca en interacciones mucho más íntimas, como las ya mencionadas caricias en el cuarto de los dos hermanos, seguidas por el primer beso. Al leer estos fragmentos notamos tanto el florecer del deseo de la protagonista, como también la insistencia con la que el tío se le acerca:

Yo apenas podía imaginar una conversación, con todo el cuerpo amotinado en espera de sus manos. [...] creí que quería morderme. Me dio miedo su insistencia, su lengua que también me pareció muy dura, su irrupción en mi boca. En plena invasión descubrí su sabor, la textura de las papilas sobre mi paladar. Se apretaba contra mí con un afán que me gustó, pero retrocedí para tomar aire[...] Nunca le había visto a nadie esa expresión de angustia [...] –Esto no se lo puedes decir a nadie. Nunca, ni siquiera bajo tortura– y sonrió para ayudarme a entender la broma (González Mateos 2007: 36).

Observemos cómo en la descripción de esta escena, la voz novelística de González Mateos logra crear una tensión entre sobrina / tío, tensión basada en conceptos opuestos: el deseo combinado con el miedo en el caso de ella, y la insistencia versus la angustia en el caso de él. Al ignorar el tabú del incesto ambos personajes se ubican en un límite "fronterizo entre la dominación y la subalternidad" (Estrada 2014: 185), puesto que, aunque sólo sea por un rato, la niña ejerce poder sobre su tío. Al final es él quien habla imponiendo silencio y la transgresión

---

<sup>12</sup> Véase Primoratz (1999: 134-140).

de la niña no es trascendental, porque consigue apenas un poder temporal. Y aunque se hayan cruzado ciertas fronteras eróticas, los dos personajes vuelven a su posición inicial.

No debe sorprendernos que en la última conversación con su tío, la joven piense: "Me estaba preguntando si me obligaba, si de alguna manera se puede decir que yo no era libre [...] Sólo en otro lugar y en otro momento pienso que jamás la conversación alude a la posibilidad de que él haya lastimado a alguien" (González Mateos 2007: 100s.). Esta pregunta funciona como una proclamación de igualdad entre los dos; al fin y al cabo, si la protagonista estaba libre para escoger su camino, ¿cómo podríamos culpar al tío? Más grave resulta que el haber causado daños con su comportamiento no sea un tema de discusión. El tío, en pocas palabras, niega su participación en el trauma de su sobrina poniéndose en el lugar de la víctima, como cuando afirma: "así arruiné mi vida y ni siquiera me di cuenta" (González Mateos 2007: 90). Considera, además, que la decisión de la protagonista de confesarle todo el asunto a la familia, se debe a un simple "capricho" (González Mateos 2007: 88). Así es como la joven se convierte doblemente en víctima: primero por haber vivido un abuso, y luego porque el tío no reconoce su culpa ni siquiera en una discusión privada.

Gillian Harkins discute este asunto y afirma que a comienzos del siglo XX la práctica del incesto cobra una connotación traumática. Esto se debe a que, al ocurrir dentro de la familia inmediata, el impacto mayor se da sobre la parte vulnerable, es decir sobre los niños. Es también durante esta época que la infancia, debido en parte a la herencia de la cultura victoriana, empieza a asociarse con la vulnerabilidad e inocencia. Además, arguye la crítica, "The presumed desire for the act and potential mutuality of its pleasure is called into question, since incest exploits and tacitly reinforces structural hierarchies" (Harkins 2009: xii). Menciono estos postulados porque en su relato de vida la narradora intenta disputar los conceptos de igualdad y acuerdo mutuo que a lo largo de la relación su tío da por sentados. El hecho de que él insista en cambiar la edad de la protagonista y la reduzca a un número, al igual que su empeño de no afrontar lo sucedido, son pruebas contundentes de que entre ellos la estructura jerárquica a la que alude Harkins no ha cambiado.

Continuando con las ramificaciones de esta estructura jerárquica dentro de la familia, Harkins apunta que a partir de los años setenta, la segunda ola del feminismo estableció lazos entre los abusos infantiles y el patriarcado, argumentando que los niños ocupaban dentro del núcleo familiar una posición inferior, es decir 'feminizada'. Como resultado de esta situación las niñas pasan a ser vistas como propiedad del patriarca. Desde esta perspectiva, el abuso infantil se lee como "a patriarchal exploitation of a structural condition" (Harkins 2009: xiii), y

el incesto representa un abuso de poder, no un desafío a las normas sociales pre-establecidas o una rebelión en contra del *estatus quo*.

Harkins resalta en su discusión una característica esencial sobre las relaciones incestuosas que González Mateos explora de manera insistente en su novela. Quiero decir que ya que ocurre en grupos sociales que forman la base de unidades más grandes (pueblo, ciudad, nación), las relaciones entre miembros de la misma familia tienen la capacidad de interrumpir el orden establecido. Cory y Masters aluden por igual a este aspecto, cuando afirman que el incesto perturba, destruye o cambia el balance de poder existente.<sup>13</sup> Por su parte, Sara E. Cooper va más allá, destacando que los lazos de sangre en una familia no garantizan para sus miembros un ambiente positivo. En consecuencia, y hablando también del incesto, la crítica se pregunta si en realidad deben llamarse familias aquellas que se basan en la manipulación y opresión de sus miembros, y que mantienen un ambiente de miedo y subyugación.<sup>14</sup>

Consciente de este ambiente opresivo en su propia familia, la protagonista de la novela recalca en varias ocasiones que "las niñas no tienen importancia" (González Mateos 2007: 34). Por ende, desbaratar el orden establecido de la familia es exactamente lo que la protagonista desea. Al imaginar el escándalo que provocaría el descubrimiento de esta relación entre sus parientes, ella afirma: "De todo eso podía burlarme, podía detectar qué densa capa de convencionalismo había sustituido las personalidades de mis parientes y les impedía percibir la pasión" (González Mateos 2007: 31). Si analizamos estas palabras, de algún modo *El lenguaje* propone el incesto como una forma de liberación femenina, un desgarramiento de los límites estructurales de la familia, por un lado, y de la sociedad entera, por el otro. Ella misma lo reconoce, cuando se da cuenta de que el incesto le ha quitado el sentimiento de ser una persona normal:

Estaba destruyendo las ideas de mi mamá, sus sentimientos, sus expectativas, el mundo donde vivía con mi papá [...] La frase "soy amante de mi tío" me parecía suficiente para derribar las iglesias, los palacios de gobierno, las constituciones. Estaba, de una vez y con una formidable cachetada, dando la espalda a la decencia de la clase media (González Mateos 2007: 24s.).

Estas palabras demuestran que el profundo desprecio de la protagonista hacia su familia rebasa los límites del hogar. Paradójicamente, entonces, el propósito principal de la protagonista no es causar una conmoción familiar o *épater la bourgeoisie*, sino liberarse como mujer y superar el trauma, incluso cuando su tío no reconoce su culpa. En este sentido, *El lenguaje* se une a una variada tradición literaria enfocada en la familia disfuncional. Pienso sobre todo en escritoras

---

<sup>13</sup> Véase Cory / Masters (1963: 7).

<sup>14</sup> Véase Cooper (2004: 12).

como Marie de France (siglo XII) y Marguerite de Navarre (siglo XVI) en Francia, Thomas Mann (siglo XX) en Alemania, el napolitano Giambattista Basile (siglo XVI), la pakistaní Amrita Pritnam (siglo XX), o la puertorriqueña Rosario Ferré (siglo XX).

Quizás sea imposible argumentar que todavía en el siglo XXI exista un modelo de familia mexicana único. De hecho, esa misma idea ataca Rosa Beltrán en sus novelas *El paraíso que fuimos* (2000) y *Alta infidelidad* (2006), sólo por nombrar un par de ejemplos sobresalientes. Por eso cabe preguntarnos: ¿Qué tipo de familia quiere criticar la protagonista de *El lenguaje*? Para contestar esta pregunta encuentro necesario acudir a las ideas de Carlos Monsiváis. En uno de sus ensayos, adecuadamente titulado 'Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas (Hacia una crónica de costumbres en México)', Monsiváis indaga de forma teórica justamente en lo que Adriana González Mateos explora a nivel literario: el rol que la familia y la nación tienen en la intimidad de los ciudadanos mexicanos.

La crítica de Monsiváis se dirige a lo que él llama "la mitología de la Familia Mexicana" (2010: 211), concepto creado por la iglesia y las clases dominantes desde la época de la conquista. En la base de esta creación, arguye Monsiváis, yace la conciencia de la culpa, o la moral que exige "el desarrollo de una idea de Nación similar al patriarcado, el odio (retórico o real) a lo diferente, la manipulación de los prejuicios" (2010: 212). En contra de todas estas características se rebela nuestra protagonista, aunque debido al empeoramiento de su estado mental hacia el final de la obra, su rebelión resulta fallida.

No cabe duda de que muchas escritoras mexicanas, como Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Margo Glantz, entre otras, han denunciado a lo largo del siglo XX la "invisibilidad histórica, personal, familiar, así como un latente 'menosprecio ancestral'" de las mujeres (Estrada 2014: 45). De alguna forma, todas ellas son, al decir de Oswaldo Estrada, "mujeres de armas tomar" que "utilizan el espacio ficcional para ganar batallas propias de un mundo real" (2014: 221). Dentro de estas escritoras también encaja Adriana González Mateos, en cuya obra una narradora / protagonista escribe por momentos su historia en forma de diario. Lo problemático de *El lenguaje* es que el arma que la protagonista usa es de doble filo: el incesto que ella interpreta como una vía para derrumbar a la sociedad que la silencia se vuelve en contra de ella. En vez de otorgarle la libertad deseada, su transgresión la conduce a una neurosis que la convierte, por lo menos en ciertas instancias, en un ente socialmente muerto.

En segundo lugar, además de exigirle silencio, el tío se convierte en guardián de su cuerpo, cuando después de meterle por primera vez el dedo en la vagina muestra preocupación por su virginidad. Según él, su sobrina debe cuidarse porque un día "llegaría otro hombre, el verdadero" (González Mateos 2007: 42), quien debe encontrarla intacta. Pensando en los

postulados de Claude Lévi-Strauss, quien ve el tabú del incesto como universal, responsable por "el pasaje de la naturaleza a la cultura" (1969: 58s.), y a la mujer como un "valor esencial para la vida del grupo" (Lévi-Strauss 1969: 34), es posible sacar algunas conclusiones con respecto a esta escena. Según las teorizaciones de este antropólogo, formuladas en *Las estructuras elementales del parentesco*, uno de sus estudios más conocidos, el matrimonio representa un intercambio de mujeres que los padres y los hermanos establecen para fortalecer las relaciones sociales.<sup>15</sup> Cuando el tío de la protagonista le advierte que debe cuidar su virginidad, él revela no solamente su hipocresía, sino también hasta qué punto toma posesión del cuerpo de su sobrina.

A primera vista, las investigaciones de Lévi-Strauss muestran una mercantilización abyecta de la mujer que no tiene cabida en la sociedad y clase representadas en *El lenguaje*. Aun así, la escena citada anteriormente revela varios aspectos pertinentes con respecto a este análisis. A pesar de la presencia del padre y el hermano, quienes según *Las estructuras elementales del parentesco* son los que deciden la suerte de la mujer, o aquel "valor esencial para la vida del grupo" (Lévi-Strauss 1969: 34), el tío desobedece la jerarquía familiar, transgrede el tabú del incesto, y además predice que la muchacha pasará de sus manos a las de otro hombre, refiriéndose probablemente a su futuro esposo.

Al concluir la novela, la relación con la familia de su tío se interrumpe y su madre, aunque admite su posibilidad o deber de protegerla, pronto se olvida del asunto. El olvido entonces encubre el acto incestuoso y la protagonista es excluida del marco familiar. Justamente por eso, lo relatado en *El lenguaje* no refleja la desintegración de la familia burguesa mexicana, sino su constante capacidad de reproducirse, a través de la marginación o exclusión de aquellos elementos que amenazan su cohesión, aun tratándose de alguien tan cercano como una hija. El incesto, tal y como lo narra González Mateos, funciona aquí como telón de fondo para cuestionar la identidad monolítica de la familia y la nación. Nación que aún a principios de un nuevo siglo sigue atada a conceptos y jerarquías genéricas anticuadas que promueven la desigualdad.

*El lenguaje* narra una historia personal. Sin embargo, el vaivén entre goce y violencia que experimenta la narradora / protagonista no deja de mostrar la historia reciente de una nación que también ha pasado por momentos de paz intercalados con eventos sangrientos como la masacre estudiantil en Tlatelolco en 1968, o como el asesinato de cientos de mujeres en Ciudad Juárez en los últimos quince años. Es verdad que al final de la obra la protagonista logra verbalizar su experiencia, lo que de cierta forma equivale a una liberación. Pero, ¿cuál es el

---

<sup>15</sup> Véase Lévi-Strauss (1969: 69-79).

costo de dicha liberación? Al igual que este personaje femenino, hoy por hoy el país entero debe lidiar con sus múltiples traumas, aquellos que siguen acumulándose como si México todavía no hubiera aprendido a liberarse de ellos.

Cuando Cory y Masters hacen hincapié en que 'la idea del incesto' atrae a los escritores, se demarca claramente la línea entre el incesto *de facto* y la representación literaria de tales actos, aunque provengan de elementos biográficos o de hechos reales. Tener en mente esta diferencia es fundamental para analizar el entrecruce de incesto y pedofilia. El incesto es una de las preocupaciones más antiguas del ser humano, y es común afirmar que provoca en nosotros horror y repugnancia, cuando en realidad las actitudes humanas hacia la práctica del incesto se caracterizan no por indignación y censura, sino por ambivalencia<sup>16</sup>, cualidad que la novela analizada aquí demuestra de sobra.

Por otro lado, el carácter repelente de esta temática explica por qué tantas obras, especialmente escritas por mujeres, han sido relegadas a los sótanos del canon literario. Sabemos que esta marginación tiene que ver con el consabido rechazo de la literatura escrita por mujeres a lo largo de la historia. Este tipo de literatura, arguye Estrada, "abre grietas de conocimiento con un lenguaje contestatario y disidente, capaz de cuestionar estados de marginación y colonialidad, el devenir de la historia, divisiones de género o discursos que promueven la exclusión y la normalidad" (2014: 12). Además de esta calidad subversiva de la literatura femenina, el rechazo a las obras de temática incestuosa escritas por mujeres se debe también a que sus narrativas reflejan sus luchas en contra del silencio, el aislamiento y el exilio, componentes provenientes de aquello que Karen Jacobsen McLennan llama "the incest legacy" (1996: 1). Dicho en sus palabras: "What is suppressed over and over is women's knowledge about the reality of incest" (McLennan 1996: 5). Y esta realidad suele estar relacionada con la violencia, el sufrimiento y diversos traumas casi imposibles de superar.

Por eso mismo estoy en desacuerdo con Igor Primoratz, quien defiende la idea de analizar la pedofilia y el incesto desde una perspectiva puramente filosófica y junto con otras transgresiones sexuales. Como lo demuestra la novela que he discutido aquí, esos actos son complejos, ambivalentes y tienen el potencial de causar daños irreparables, más allá de la inmediatez asociada con otros actos sexuales. Aunque hay quienes, como Primoratz y Twitchell, consideran que el incesto y la pedofilia representan la última ciudadela de la opresión sexual, y que quizás algún día los dos serán redimidos como ocurrió con la masturbación y la homosexualidad, la literatura que recrea esta temática, especialmente la que revela la versión

---

<sup>16</sup> Véase Cory / Masters (1963: 3).

de las víctimas, prueba que este tipo de prácticas sexuales alternativas y/o disidentes siguen siendo cuestionables y delatan, sobre todo, numerosos males sociales.

### **Bibliografía**

- AGOSÍN, Marjorie (1993): 'Preface'. En: *Pleasure in the Word: Erotic Writing by Latin American Women*. New York: White Wine Press, 13-17.
- COOPER, Sara E. (2004): 'Introduction: Questioning Family Dynamics and Family Discourse in Hispanic Literature and Film'. En: Sara E. Cooper (ed.): *The Ties that Bind: Questioning Family Dynamics and Family Discourse in Hispanic Literature*. Lanham: University Press of America, 1-43.
- CORY, Donald Webster / R.E.L. MASTERS (1963): *Violation of Taboo: Incest in the Great Literature of the Past and Present*. New York: The Julian Press.
- ESTRADA, Oswaldo (2014): *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FRANCO, Jean (1994): *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GELDER, Michael / Paul Harrison / Phillip Cowen (2006): *Shorter Oxford Textbook of Psychiatry*. Oxford: Oxford University Press.
- GONZÁLEZ MATEOS, Adriana (2007): *El lenguaje de las orquídeas*. México: Tusquets.
- HARKINS, Gillian (2009): *Everybody's Family Romance: Reading Incest in Neoliberal America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KOCZKAS, Anca (2014): 'Adriana González Mateos'. En: *Hispanérica*, 129, 41-49.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1969): *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- MCLENNAN, Karen Jacobsen (1996): 'Introduction'. En: Karen Jacobsen McLennan (ed.): *Nature's Ban: Women's Incest Literature*. Boston: Northeastern University Press, 1-11.
- MONSIVÁIS, Carlos (2010): *Que se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Editorial Paidós Mexicana.
- PORZECANSKI, Teresa (2005): 'El silencio, la palabra y la construcción de lo femenino'. En: Mabel Moraña / María Rosa Olivera-Williams (eds.): *El salto de Minerva: intelectuales, género y Estado en América Latina*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 47-61.
- PRIMORATZ, Igor (1999): *Ethics and Sex*. London: Routledge.
- SOMMER, Doris (1991): *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- TWITCHELL, James (1987): *Forbidden Partners: The Incest Taboo in Modern Culture*. Columbia: Columbia University Press.
- VILLENA, Antonio de (1992): *El libro de las perversiones*. Barcelona: Planeta.

## **Nasty Women: The Politics of Female Identity in Antonio Ortuño's *La fila india***

**Adrienne Erazo**

**(University of North Carolina at Chapel Hill)**

The second scene of Antonio Ortuño's 2014 novel, *La fila india*, describes the murder of a female social worker, Gloria, by a gangster in southern Mexico. In the cryptic paragraphs that follow, we learn that crimes targeting women are normal in the area, and that Gloria's assassination goes uninvestigated and unpunished. Miguel López-Lozano connects this type of crime and its impunity to the "politics of monsters theory", according to which society and its officials blame individual criminal masterminds for acts of violence (instead of linking them to a crooked institutional structure) as a way of justifying their inability to effectively investigate the crimes (López-Lozano 2011: 139f.). Ortuño's text emerges as a powerful rejection of this mentality. The author paints gender violence as a widespread systemic and cultural issue that is not limited to violent individuals or even criminal groups, but rather, runs rampant both in the corrupt justice system and Mexican society at large. Ortuño's text denounces this violence and societal normalization of it, and counteracts what Ignacio Corona calls Mexican society's "state of not-knowing", which is to say, their willful ignorance of the full scope of the violence that surrounds them (Corona 2011: 122). To do so, he exposes diverse manifestations of violence in the lives of both Mexican women and female Central American migrants. Through his comparison of these women's experiences, Ortuño connects gender-based marginalization and the ethnic discrimination that Central American migrants face in Mexico. Violence becomes a medium to explore the relationship between nationality, migration, and female agency. Ultimately, he proposes that female migrants who are triply marginalized by their national origin, lack of legal status, and gender are only able to attain the agency necessary to escape violence by assuming socially dissident or even subhuman behaviors.

*La fila india* is representative of a continually expanding corpus of social criticism narrative in Mexico. A branch of this type of literature, focused on criminal violence, has been produced in the country since the turn of the twenty-first century. The Juárez femicides of the early 1990s were a catalyst that provoked authors across the globe to create literature that both denounces the murders and fiercely criticizes capitalism and its ill effects on the border zone.<sup>1</sup> Yet, despite

---

<sup>1</sup> See López-Lozano (2011: 129). Consider, for example, the Chilean novelist Roberto Bolaño's text *2666* (2004), Chicana writer Alicia Gaspar de Alba's detective fiction-inspired novel, *Desert Blood: The Juárez Murders* (2005), and Latina author Stella Pope Duarte's *If I Die in Juárez* (2008).

the passage of various decades since the initial spike in this anti-female crime in Mexico, Latin American writers continue addressing diverse elements of violence in contemporary narrative because they are still surrounded by dead, and, as Oswaldo Estrada argues: "Porque el escritor latinoamericano de hoy escribe en espacios caóticos, violentados" (2015: 19). Accordingly, socially critical narratives of life and crime in northern Mexico have evolved over time, moving from their critique of NAFTA and neoliberalism to also investigate more closely the role of drug-trafficking networks, as in Orfa Alarcón's *Perra brava* (2010), as well as other manifestations of the violent and illicit lifestyle frequently deemed characteristic of the region.<sup>2</sup> Gradually, Mexican literature has widened its oft-northward gaze. In *La mara* (2004), for example, Rafael Ramírez Heredia writes about gang-related violence perpetrated in the Mexico-Guatemala border zone.

The aforementioned texts are similar in the attention they pay to gender violence, a thematic trend that Ortuño also follows in *La fila india*. The theme's presence in a wide range of narratives demonstrates the prevalence of gender violence in Mexico, as well as Mexican authors' desire to bring attention to the issue. Ortuño's novel criticizes the corrupt migration system, which allows criminal activity targeting women to flourish, and his plot centers on migrant women. However, he not only depicts these women as the perpetual victims of Mexican violence, but also as potential figures of resistance against the current state of oppression. At the beginning of the novel, unidentified criminals set fire to a state-sponsored shelter full of sleeping migrants. The Mexican social worker Irma is sent to the small southern city of Santa Rita to help connect the dead and surviving migrants with their relatives back in Central America. One such migrant is Yein, a young Salvadoran woman who survived the botched massacre. The novel largely focuses on the budding partnership between Irma and Yein, which is based on Irma's desire to get to the bottom of the criminal activity in the region and Yein's thirst for revenge against the gangsters who raped her (during her migratory journey) and murdered her husband (in the fire). However, a side plot in the novel presents the discriminatory musings of Irma's unnamed ex, called "Biempensante", a teacher who lives farther north in Mexico and is racist towards Central Americans. In a disturbing parallel to the suffering that Yein undergoes in her own journey through Mexico, Biempensante rapes a young Honduran migrant who comes to his home seeking assistance, and then turns her into his sex slave.

Through his descriptions of the interactions between his diverse female characters (Irma, Yein, and the anonymous Honduran) and an emphasis on the similarities and differences in

---

<sup>2</sup> Viviane Mahieux and Oswaldo Zavala argue that although violence is often considered as a stereotypical trait of the narrative of northern Mexico, it is not a literary trope. Rather, it appears in northern Mexican literature because it is representative of the natural context of the region (see Mahieux / Zavala 2012: 10).

their situations, Ortuño interweaves subjective, systemic, and symbolic violence in Mexico.<sup>3</sup> Although Ortuño's three characters are arguably all victims of these various types of violence, each of them, in connection with their Mexican assailant, seems to symbolize a distinct type of violence in particular. Yein, who is raped by gangsters and eventually murdered by the corrupt bureaucrat Vidal, exemplifies subjective violence. In turn, Irma, the social worker who is manipulated by the dishonest employees of the migration control office and ultimately pressured into exile, represents systemic violence. Finally, the Honduran migrant signifies symbolic or cultural violence. In her anonymity, she stands for the 'typical' Central American migrant who is discriminated against for her gender and ethnicity and seen as a deserving target for Mexican rape by 'normal' middle class men such as Biempensante. The varied plotlines that harken to these distinct types of violence, together with insight into both the victims' and the attackers' perspective, put forth a multifaceted representation of violence as coming from diverse sources. Ortuño hereby avoids what López-Lozano calls the common error of essentializing the issue of gender violence.<sup>4</sup>

What is presented as a common thread throughout *La fila india*, however, is the idea that women become targets for masculine violence due to shifts in their social roles. Various critics explain that although women have become more active participants both in the labor market and in migratory flows internationally in recent decades, this shift in gender dynamics has been met with resistance. This social conflict often manifests in an increase in violence towards women.<sup>5</sup> Women experience violent responses to their efforts to be independent throughout Ortuño's narrative. Yein and the nameless Honduran are both raped during their migratory journey, and Irma is threatened with murder when she attempts to assume a detective role on Yein's behalf. Indeed, this is a common trend in literature addressing migration and social change. Similar episodes of threats, rape, and murder appear in countless other Mexican novels, such as Carmen Galán Benítez's *Tierra marchita* (2002), Alejandro Hernández's *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) and Ramírez Heredia's *La mara* (2004). The physical and emotional aggressions enacted by Mexican men against Central American migrant women represent men's attempts to manage changing gender roles by forcing women to conform once again to the more comfortable chingón-chingada relationship theorized by Octavio Paz.

Social norm dictates that men can defend their manliness by displaying physical virility,<sup>6</sup> thus also asserting the continued dominance of the chingón-chingada dynamic. Frequently,

---

<sup>3</sup> I use these terms in accordance with Bourdieu and Žižek's theorizations on violence. Alternative terms with similar meanings are found in Johan Galtung's categorization of violence as "direct", "structural", and "cultural".

<sup>4</sup> See López Lozano (2011: 129f.).

<sup>5</sup> See Corona / Domínguez-Ruvulcaba (2011: 4); López Estrada (2016: 31, 35f.).

<sup>6</sup> See Bourdieu (2001: 12).

these social power struggles play out on the body,<sup>7</sup> translating to rape,<sup>8</sup> but demonstrations of masculine supremacy manifest differently according to diverse factors. In *La fila india*, women's nationality and legal status are important considerations. Mexican women such as Irma are seen as inferior and are manipulated, threatened, and controlled by men, but migrant women like Yein and the anonymous Honduran are raped and murdered. Ortuño details apathetic, emotionless responses to rape throughout the novel to demonstrate how anti-migrant sexual violence has been normalized within Mexican society. While being raped, both Yein and the nameless 'hondureña' embody the passive 'chingada', apparently submissively accepting the abuses committed against them by Mexican men. In Yein's case, even her husband, a fellow migrant, bows his head and tolerates the violence committed against his wife without comment: "Al segundo día, comenzaron a exigirles a las mujeres. Casadas, solteras, viejas o niñas fueron llevadas a zanjas y garitas y violadas. Yein también. Su marido ni siquiera se atrevió a levantar la mirada de sus zapatos cuando la jalaron" (Ortuño 2013: 133). Similarly, when Biempensante violates the Honduran migrant, she is quiet other than informing him that she got an injection in her country before migrating, because she knew she would be raped during the journey.<sup>9</sup> Sharon Pickering explains that "rapes along the border have been systematic and racialized in two main ways: rape as a form of national security and rape as a mechanism of warfare" (2011: 14). In this sense, rape is normalized for use as a tool of control and punishment against those who are perceived as 'other' and out of place, namely, Central American migrant women. Ortuño depicts rape as an expected evil in the lives of both Yein and the Honduran to show that Central American migrants anticipate the discriminatory violence they will face in Mexico. If biological difference between the male and female sexes justifies social stratification,<sup>10</sup> both the ethnic difference between Mexican women and Central American women and their different legal statuses serve analogously as 'natural' dividing forces that rationalize amplified discrimination against Central American migrant women.

In Ortuño's novel, conservative gender roles, nationality, and legal status interact to administrate female movement, a key signifier of agency. Although Irma could arguably be seen as an internal migrant (since she moved to Santa Rita from a different Mexican town), she is a Mexican citizen and thus operates from a position of privilege that the Salvadoran and

---

<sup>7</sup> Marta Lamas asserts that "[l]a vivencia de lo social ocurre en el cuerpo" (2014: 159). Sharon Pickering contextualizes this to border zones, explaining that "borders are not only marked as lines on maps but are played out in social, racial and gendered contests which are often violent and often played out on the bodies of individuals" (2011: 54).

<sup>8</sup> See Prieur (1996: 104).

<sup>9</sup> See Ortuño (2013: 158f.).

<sup>10</sup> See Bourdieu (2001: 11).

Honduran migrants cannot replicate. As a Mexican, Irma is permitted to move freely between spaces for the most part. She takes her daughter to school, travels at will between the immigration office and the shelter, and has her own private space in her apartment. However, people such as Vidal, other coworkers, and even a server at the café she frequents still consistently examine and question her movements, feeling authorized to do so because Irma is a woman. In contrast to Irma's relative freedom, both migrant characters' movements are regulated and controlled by Mexican men. Yein is not allowed to move around Santa Rita unless an immigration officer escorts her, and when she attempts to flee the city, a group of gangsters curtails her escape.<sup>11</sup> The anonymous Honduran's spatial movement is also restricted, since she is enslaved in Biempensante's home, held captive by the risk of deportation. José Ramón Ortigas connects Yein and the Honduran's inability to freely navigate different spaces to their lack of legal status. As he explains: "[el] estatus legal [de los migrantes] como fugitivos indocumentados los obliga a ocupar espacios clandestinos en los márgenes de la sociedad" (Ortigas 2015: 102). Mexican men take advantage of a lax justice system, using both the threat of physical danger and of deportation to control Yein and the Honduran migrant's movements. The comparison between the various characters' ability (or inability) to move freely uncovers the pressing influence of ethnic discrimination, but also reveals the more subtle current of gender-based repression: this comes to a head at the end of the novel, when Vidal demands that Irma exile herself to the U.S.

A closer examination of how Mexican and Central American women relate to men in Ortuño's novel reveals further disparities in their levels of agency. Across contemporary Mexican narrative there is a pattern of unequal relationships in which Mexican women willingly adopt submissive roles to violent partners. In Alarcón's *Perra brava*, the young student Fernanda is so devoted to her narco boyfriend that she risks jail time for him, and in Ramírez Heredia's *La mara*, the gentle teenager Anamar falls head over heels for her gangster beau, who eventually rapes and then murders her. Similarly to Fernanda and Anamar, Irma also finds herself in tumultuous and violent romantic relationships. While there are traces of this dynamic in her conflicted relationship with her ex, Biempensante, it is explored more deeply in her budding relationship with the immigration officer Vidal, who is her neighbor as well as her coworker. The reader initially observes Vidal's predatory nature towards Irma in descriptions of the man's sexual gaze: when they are first introduced, for example, Vidal casually whispers to Irma that "[a] veces te veo bañarte" (Ortuño 2013: 47). He is also controlling in their work environment; he supervises Irma's work and frequently suggests how she should perform her

---

<sup>11</sup> See Ortuño (2013: 107f.).

tasks differently. As the plot advances, Vidal's vulturine and domineering nature becomes increasingly prominent in Irma's life. Fernanda, Anamar, and Irma's violent relationships demonstrate a persistent concern in Mexican narrative that Mexican women are at risk even within the context of supposed domestic safety. However, these women's ability to decide the future of their relationships (which offers a sharp contrast to the situation of migrants such as Yein and the anonymous Honduran) is key in constructing Mexican female agency. This presence of a choice suggests that while Mexican women are not free of the taint of gender violence, they do have more options to evade it.

In turn, *La fila india's* female migrants' relationships with men are wrought with unavoidable symbolic and subjective violence. Throughout their travels, migrant women are objectified by the men who constantly observe them. Alejandro Lugo insists that the border and migratory routes are places of inspection, characterized by a "pervasive pattern of cultural surveillance" and by "supervision and scrutiny" (Lugo 2008: 116, 118). Legal status directs and filters this process of surveillance. Silvia Gianni attests that migrants without visas are made invisible within the Mexican legal system so that the government is not forced to spend the money necessary to grant them true rights, and they are seen within Mexican society as inferior, even subhuman.<sup>12</sup> Yet, Ortuño's novel proposes that the gendered body is also an important factor in how Mexican men perceive Central American migrants. Because Mexican law attempts to ignore undocumented Central American migrants, the women who are already vulnerable due to their gender become perfect victims for male aggressors,<sup>13</sup> who recognize that their crimes against these women will likely never be investigated.<sup>14</sup> In Ortuño's novel, this opportunistic and predatory attitude is exhibited in the way that Mexican men animalize 'other' female migrants like Yein and the Honduran in order to justify their abuse.

The casual animalization of migrant women throughout Ortuño's novel, scattered across multiple villains' thoughts and speech, draws attention to the prevailing mindset that gender violence is 'no big deal' because these women are inferior, and therefore natural targets for violence. For example, Yein and the other migrants in Santa Rita are repetitively called 'moscas', which classifies them as small, unimportant, irksome, and dirty. When the gangster El Morro drives through the town hunting for Yein because he intends to murder her, he coolly

---

<sup>12</sup> See Gianni (2017: 107f.).

<sup>13</sup> "Migration holds more dangers for women – notably during the journey, when they may experience physical, sexual or other forms of abuse. Travelling to a border is in itself a physical endurance test, in which women are at a social, cultural and physical disadvantage" (Pickering 2011: 61).

<sup>14</sup> López-Lozano addresses this idea in the context of the Northern Mexico border zone, proposing that "[w]hile working for the *maquiladoras*, women become part of the global production machine, making it easier for the murderers to see them as dehumanized objects that are easy to discard" (2011: 135).

speculates: "Se cazan moscas por ocio... pero además se les aplasta por asco, porque han sobrevolado donde no deben y nos irritan. Hay que matar moscas" (Ortuño 2013: 161). There are two ideas at play here: first, that women are objects, sources of masculine entertainment ("ocio"), and second, that female migrants deserve the abuse they receive – they have transgressed, and must be punished.

Biempensante's racist approach toward all Central American migrants, together with his abuse of the Honduran migrant specifically, supplements both notions and also expands the significance of the animalization of Central American migrants in Ortuño's narrative. Throughout the first half of the novel, all of the sections Biempensante narrates include his harsh criticisms of the isthmian travellers. He repeatedly insists on the vast difference between Mexicans and Central Americans, underlining a distinct physical appearance as evidence of Central American inferiority and Mexican superiority: "[No] somos como ellos, como los centroamericanos... somos distintos. Mírame. Dime si parezco" (Ortuño 2013: 52). Initially, he characterizes Central Americans as violent criminals, covered with tattoos,<sup>15</sup> and he later describes them as "sucios", "prietos", with "garras en vez de manos" and "costrosas en cada dedo" (Ortuño 2013: 114). Biempensante thus emphasizes their subhuman features and the ways they are different from him. Both the migrants' ethnicity and their lack of legal status are key factors consigning them to a subordinate, 'othered' position in his (and other Mexicans') worldview. Accordingly, the Mexican professor's early animalization of the young Honduran woman highlights these qualities and stresses her differences from him. He details, for example, that when the woman asks for water: "Se la sirvo en un cacharro metálico que utilizo para calentar las sopas de lata. No quiero sus *labios de lagartija* en la orilla de mis vasos" (Ortuño 2013: 136, my emphasis). The diverse signs of suffering on display on the Honduran's body, such as her chapped lips, supplement Biempensante's negative assessment of undocumented Central American migrants, and his animalization of the woman allows him to further dissociate himself from her, thus enhancing his own standing.

Beyond his typical evaluation of migrants' ethnicity and legal status, however, Biempensante also inspects the features that indicate the Honduran's female gender, which reinforces Ortuño's thesis that these three factors all contribute to a unique marginalization of migrant women. Biempensante's first observation about the Honduran is to the point: "Es mujer: flaca, prieta, joven y sola" (Ortuño 2013: 117). Before consenting to her request to work in his home for money, he takes notes of traits such as "las tetas caídas", and speculates with clear sexual undertones: "Seguro que sabe hacer más de una cosa" (Ortuño 2013: 117). His

---

<sup>15</sup> See Ortuño (2013: 53f.).

predatory approach to the woman is further evidenced in his use of diminutive names such as "flaquita", which emphasize her smaller figure and vulnerable position. In conjunction, Biempensante's remarks on the Honduran's female gender highlight the increased risk that migrant women face while traveling, an idea that comes to fruition when the teacher rapes the migrant. When considering the way that migrants are animalized throughout Ortuño's narrative, it is curious that Biempensante describes himself in animalistic terms when he finally pounces on the woman and rapes her after finding her in his shower, comparing himself to a leopard, then to a dog. Biempensante's initial self-animalization represents his short-lived acknowledgment that his violent actions are wrong, a crime against humanity. However, his subsequent animalization of the passive migrant, while he imagines himself more actualized as a man, is a reference point for how deeply entrenched symbolic violence that discriminates against migrant women is within Mexican society. In their assumption of the traditional roles of Paz's chingón-chingada relationship, the two characters evidence the stubbornness of cultural violence that allows no space for the Honduran woman's character to evolve out of an animalized 'chingada' state.

Ultimately, it is a combination of Biempensante's knowledge of the Honduran migrant's vulnerable position and his sense of her difference and otherness, encapsulated in his animalization of the woman, which allows his opportunistic sexual deviance to flourish. The Honduran woman's lack of legal status grants Biempensante the perfect means to control his relationship with her. For example, right after raping her, he threatens to have her deported before forcing her to perform oral sex. In turn, viewing the woman as animalistic and passive helps soothe his sense of guilt and even allows him to entertain delusions that he and the woman can have a positive and mutually beneficial relationship, despite the fact that their sexual relations are nonconsensual. Indeed, Biempensante soon begins to imagine that he is a considerate 'owner' or 'caregiver' figure for the woman, whom he compares to his dog, Rafa: "[S]uelo darle manotazos cuando algo cae al piso. No un golpe ni mucho menos, un simple roce de dedos, un suave correctivo como los que le daba al Rafa cuando era un cachorro [...] Le acaricio la cabeza [...] Le cepillo los dientes" (Ortuño 2013: 178). The direct comparison between the migrant woman and Biempensante's dog functions to put on display the darker side of Mexico's traditional patriarchy. Furthermore, when we continue to consider Biempensante's violent treatment of the anonymous Honduran as a parallel to the Santa Rita immigration office's manipulative treatment of Yein (as represented through the character Vidal), this comparison also works to subtly criticize Mexican migration policy. The metaphorical transformation of the Honduran migrant into something akin to Biempensante's

pet offers a pointed jab at the corrupt government that claims to care for female victims of violence, but in actuality dehumanizes them by enabling a twisted system of social stratification.

Through his meticulous descriptions of Biempensante's sexual acts, Ortuño underscores the idea (initially introduced through El Morro's character) that women are a source of masculine amusement. Ortuño describes how the Mexican teacher excitedly abuses the woman, musing, "Eso me divierte. También hacerla arrodillar e introducirle todos los objetos imaginables para el caso. Lo acepta con una pasividad animal que recuerda la de las vacas en la ordeña" (Ortuño 2013: 179). The novel presents diverse forms of violence against women, ranging from murder to rape, but El Morro and Biempensante's specific acts of violence are particularly meaningful. The gangster's caustic characterization of migrants as "moscas" and Biempensante's violent penetration of the Honduran's orifices both exhibit masculine power over women and migrant women's role as a source of entertainment for men in Mexico. Ortuño reinforces the concept of male control over female identity and agency in the use of vocabulary and verb conjugations that emphasize Biempensante's and other males' 'yo' actions, such as "*me* divierte" (Ortuño 2013: 179), or later, "[l]a *he* convertido en un artefacto" (Ortuño 2013: 195, my emphasis). In addition to diversifying Ortuño's portrayal of gender violence, the progressive objectification and abuse with which Biempensante treats the Honduran migrant also symbolically represents the increasingly worse conditions that Central American migrants, and especially women, face in Mexico.

Despite the extreme level of the abuse perpetrated by figures like El Morro and Biempensante, migrants such as Yein and the anonymous Honduran are unsurprised by the violence they confront in Mexico, as evidenced by the Honduran's perpetual passivity. In contrast, Mexican women like Irma struggle over how to cope with their marginalized position once they recognize it. By elaborating on how his female characters react differently to discrimination, Ortuño contributes to a growing body of Mexican novels that explore how both male and female characters negotiate power structures and marginalization in a nation ravaged by violence.<sup>16</sup> The women's varied responses to violence also further dissect the normalization of gender violence. Irma's shock to learn of the atrocities that migrants endure in small towns like Santa Rita highlights the aforementioned "state of not-knowing" that Corona declares to be widespread in Mexico (2011: 122).<sup>17</sup> Beyond emphasizing Irma's initial ignorance, Ortuño

---

<sup>16</sup> See, for example, Alarcón's *Perra brava* (2010) and Yuri Herrera's *Trabajos del reino* (2004).

<sup>17</sup> Gaspar de Alba employs a similar narrative strategy in *Desert Blood: The Juárez Murders* when she describes her protagonist Ivon's surprise upon reading a newspaper article about the outbreak of femicides on the Juárez-El Paso border zone.

underscores the danger of being uninformed about gender violence by describing Irma's steady deterioration into panic and paranoia as she realizes the reality of the peril she faces.<sup>18</sup> In contrast, Yein and the Honduran migrant's ostensibly passive acceptance of their rape not only stresses how common this sort of sexual violence against migrants is, but also how desperate they are to migrate. Pickering explains that "[f]leeing persecution, serious harm, threat of violence or insufferable poverty often requires submitting or at least risking those same or greater harms in order to escape", which is to say that Central American migrant women are aware of the probability that they will be raped, but decide that it is worth the risk if they can make it to the United States (Pickering 2011: 36). Ortuño's female migrants' stoicism becomes a reference point not only for the normalization of violence, but also for the determination of all Central American migrants to achieve a better life through migration.

Considering, as López-Lozano observes, that in much of the narrative exploring gender violence, Third World women "are portrayed exclusively as victims, not as subjects endowed with agency to potentially contribute to the betterment of their working and living conditions" (López-Lozano 2011: 148), it is groundbreaking that Ortuño creates female migrant characters with agency. In his illustration of Yein and the 'hondureña's' ability to act independently to help themselves, Ortuño challenges the status quo of solidarity literature. It is not just Yein and the Honduran's agency that is significant, however, but also their means of attaining it. Similarly to other Mexican narrative, Ortuño's novel emphasizes how gender roles are changing in contemporary Mexico, as exemplified in the single mother Irma who relocates cross-country for work, and the female migrants who travel alone. But through his portrayal of the two migrants' violent response to the suffering they undergo, Ortuño hearkens to a fresh shift in female gender roles, in which women who are victims of violence then become perpetrators of it, flipping the traditional chingón-chingada dynamic on its head.<sup>19</sup> In their rejection of the chingada identity, Yein and the Honduran become candidates for a new type of self-identification: Marta Lamas asserts that gender identity is constructed by social expectations,<sup>20</sup> while Judith Butler describes identity as a performance, made up of one's actions.<sup>21</sup> Taking both of these ideas into account, I would argue that the migrant women craft new, active identities by finding a balance between how society sees them (as subhuman sexual objects), and how

---

<sup>18</sup> Other authors have described how characters are negatively transformed due to the violence they experience in their daily lives. For example, Nora Guzmán Sepúlveda characterizes the novel *Perra brava* as a sort of inverted *bildungsroman*, in which the protagonist Fernanda descends into a lifestyle and persona of increasingly intense violence when she realizes her own power over her drug lord partner (See Guzmán Sepúlveda 2011: xxxiii).

<sup>19</sup> This unconventional depiction of a strong, independent, and violent woman is also seen in Alarcón's *Perra brava*.

<sup>20</sup> See Lamas (2002: 101f.).

<sup>21</sup> See Butler (1999: 33).

they are able to react to this assigned role. Hence, Yein and the Honduran migrant conform to the animalized identity to which Mexican society has condemned them by manifesting subhuman behavior, but simultaneously 'perform', subverting this bestial role to attain agency and progress on their own goals.

Both Yein and the Honduran migrant cling to physical vestiges of the barbaric migrant identity by which Mexican society characterizes them. This narrative strategy ironically plays on the manner that aggressors like Biempensante 'other' the migrants by indicating their corporeal differences. Yein stubbornly maintains the predominant physical trait that represents her sufferings – her shaved head – because "[n]o quería dejar de verse como la mujer que había subido al tren. No podía permitir que otra, diferente, cumpliera su condena" (Ortuño 2013: 81). Meanwhile, the anonymous Honduran proudly wears the old watch she stole from Biempensante, who once accused her of being a potential thief. Yein and the Honduran's mutual desire to sustain the physical features that symbolize their marginalization demonstrates a recognition that it is only within their subhuman, migrant identity that they can attain agency. As depicted in Paz's gender paradigm, women are perpetually assumed inferior to men, but Ortuño's migrants are able to escape this dynamic by embodying a subhuman and animalized role rather than a passive female one. Ortuño describes the Salvadoran woman on the revenge prowl: "Trancos rápidos, de *bestia* que caza. Porque ahora caza. No iba a ser una mosca aplastada toda la vida ¿no? Nadie nace para eso" (2013: 191, my emphasis). The active bestial identity that Yein embodies distinguishes her completely from the passive 'chingada' role, giving her a cool analytical mind as she cuts a gas line at the bar where several criminals are partying and prepares to set the place on fire. In a parallel model of animalistic destruction, the Honduran migrant loots Biempensante's belongings and wrecks his home before fleeing her imprisonment, defecating in his bed and leaving the dog perfectly bathed and brushed in an ironic play on the notion of humanity versus bestiality.

Yein and the Honduran's inability to act independently outside of the subhuman role to which Mexican society consigns them is of essential importance to Ortuño's critical message. The idea that Yein and the Honduran's singular hope to escape from violence is to take on a more 'chingón' and violent role themselves implies a pessimistic perspective of the possibility for peace and wellbeing in migratory Mexico. Ortuño depicts Mexico as wrought with cyclical violence that is secretive, contagious, and frighteningly pervasive. The dramatic conclusion conveys the message that violence is everywhere in Mexico; it is unavoidable. Through this violent denouement, in which the migrant women's dilemmas can only be 'solved' by bestial acts, Ortuño suggests that Mexico is so dangerous to women that female migrants are unable to

maintain their female identity and survive. Given no other alternative, migrant women embody the very stereotypes that 'justify' Mexican discrimination against them: they become animals, thieves, and violent criminals. By applying this idea to two distinct Central American characters and also depicting different fates for his three female characters, Ortuño reasserts his mapping of gender-based and ethnic discrimination, and solidifies his criticism of state- and socially-sponsored gender violence in Mexico. In contrast with Irma's survival (albeit in exile), Yein's death and the Honduran's harrowing experience at Biempensante's hands, along with the women's violent transformations, are the fundamental signifiers of the discriminatory social hierarchy in migratory Mexico. Ultimately, however, Ortuño's message is the same for all women. The violence enacted against the three characters and the limited options they have to escape it (or their inability to do so) demonstrate that there is no safe place for women in Mexico.

*La fila india* forms part of a growing body of socially critical narratives that address themes of migration and gender violence in conjunction. Within this 'genre', Ortuño's novel is innovative, in part, because of his multifaceted exploration of Mexican violence. His text includes systemic, symbolic, and subjective violence, and he allows his reader to see these distinct types of violence manifest through both the aggressors' and victims' eyes. The core of Ortuño's critical message, however, lies in his suggestion that gender violence has become so terrible in Mexico that women cannot simply be women and survive there. This assessment becomes more complex in his exposure of how gender and ethnic discrimination interact to make life in Mexico difficult for Mexican women, but impossible for Central American female migrants. The novel is a dark reflection on the marginalization of all women of the borderlands, and how this manifests in a unique experience of animalization and sexual violence (and often, death) for Central American migrants who traverse Mexico as an extended border zone. Ortuño's depiction of the bestial agency that migrant women are privy to in response to this violence is revolutionary in his critical evaluation about the affects of Mexican violence on female identity and agency. Through this subversive animalization of his female characters, the Mexican novelist criticizes solidarity narrative that depicts Third World women as helpless victims, but also offers a desolate prognosis for the options that migrant women have in their travels through Mexico. Today, Central American migrants continue to enter Mexico, hoping to reach the United States, and corruption and discrimination against them is only growing in the face of increasing pressure on Mexico to curtail isthmian entrance to the U.S. Therefore, it is of utmost importance to continue reading and producing criticism that explores and denounces the type of violence that *La fila india* unveils.

## Bibliography

- BOURDIEU, Pierre (2001): *Masculine Domination*. Stanford: Stanford University Press.
- BUTLER, Judith (1999): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CORONA, Ignacio (2011): 'Over Their Dead Bodies: Reading the Newspapers on Gender Violence'. In: Héctor Domínguez-Ruvalcaba / Ignacio Corona (eds.): *Gender Violence at the U.S.-Mexico Border: Media Representation and Public Response*. Tucson: University of Arizona Press, 104-127.
- DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, Héctor / Ignacio Corona (2011): 'Gender Violence: An Introduction'. In: Héctor Domínguez-Ruvalcaba / Ignacio Corona (eds.): *Gender Violence at the U.S.-Mexico Border: Media Representation and Public Response*. Tucson: University of Arizona Press, 1-13.
- ESTRADA, OSWALDO: 'Contar la violencia... o 'ayudar a que amanezca''. In: Oswaldo Estrada (ed.): *Senderos de violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Valencia: Albatros (Serie Palabras de América), 15-27.
- GIANNI, Silvia M. (2014): 'Identidades de papel. Identidad de la ausencia y negación de los migrantes indocumentados: un enfoque desde tres textos narrativos'. In: *Altre Modernità*, special issue 2, 106-123. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4968939> [11.12.2017].
- GUZMÁN SEPÚLVEDA, Nora (2011): '*La Insurgenta* de Carlos Pascual y *Perra brava* de Orfa Alarcón: dos señoritas mejicanas'. In: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 50, XXX-XXXVI.
- LAMAS, Marta (2014): *Cuerpo, sexo y política*. México: Editorial Océano.
- LAMAS, Marta (2002): *Cuerpo: Diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- LÓPEZ ESTRADA, Silvia (2016): 'Work, Family, and Gender Relations on the Northern Border of Mexico'. In: Marlene Solís (ed.): *Gender Transitions along Borders: The Northern Borderlands of Mexico and Morocco*. New York: Routledge, 31-42.
- LÓPEZ-LOZANO, Miguel (2011): 'Women in the Global Machine: Patrick Bard's *La frontera*, Carmen Galán Benítez's *Tierra marchita*, and Alicia Gaspar de Alba's *Desert Blood: The Juárez Murders*'. In: Héctor Domínguez-Ruvalcaba / Ignacio Corona (eds.): *Gender Violence at the U.S.-Mexico Border: Media Representation and Public Response*. Tucson: University of Arizona Press, 128-153.
- LUGO, Alejandro (2008): *Fragmented Lives, Assembled Parts: Culture, Capitalism, and Conquest at the U.S.-Mexico Border*. Austin: University of Texas Press.
- MAHIEUX, Viviane / Oswaldo Zavala (eds.) (2012): *Tierras de nadie: El Norte en la narrativa mexicana contemporánea*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- MALENO, Helena (2016): 'The Bodies of the Trafficked'. In: Marlene Solís (ed.): *Gender Transitions along Borders: The Northern Borderlands of Mexico and Morocco*. New York: Routledge, 113-128.
- ORTIGAS, José Ramón (2015): 'Heterotopías mexicanas: representaciones de la violencia contra los migrantes centroamericanos indocumentados'. In: Oswaldo Estrada (ed.): *Senderos de violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Valencia: Albatros (Serie Palabras de América), 99-113.
- ORTUÑO, Antonio (2013): *La fila india*. México: Conaculta.

PAZ, Octavio (2007): *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.

PICKERING, Sharon (2011): *Women, Borders, and Violence: Current Issues in Asylum, Forced Migration and Trafficking*. New York: Springer.

PRIEUR, Annick (1996): 'Domination and Desire: Male Homosexuality and the Construction of Masculinity in Mexico'. In: Marit Melhuus / Kristi Anne Stølen (eds.): *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. New York: Verso, 83-107.

ŽIŽEK, Slavoj (2008): *Violence: Six Sideways Reflections*. London: Profile.

## Discapacidad y construcciones de género en *Después del invierno* de Guadalupe Nettel

Etna Ávalos

(University of North Carolina at Chapel Hill)

En su esfuerzo por aportar nueva luz sobre la teoría que aborda el entrecruce del género y la discapacidad, Thomas J. Gerschick<sup>1</sup> enfatiza tres puntos a considerar en el marco de una dinámica colectiva: el estigma que se le concede a la discapacidad; el género como un proceso interactivo; y el papel del cuerpo como vehículo de representación del género.<sup>2</sup> En este sentido, la importancia del contexto social estriba en la configuración de paradigmas de normalidad corporal y sus asociaciones con la construcción de la identidad de género. Lennard Davis subraya que lo 'normal' en la sociedad occidental es parte de una noción de progreso, industrialización y consolidación ideológica de la burguesía.<sup>3</sup> Por su parte, Nirmala Erevelles lleva el postulado anterior más allá, al afirmar que en el Tercer Mundo las dinámicas sociales tienen que ver con procesos de colonización que diseminan ciertos patrones de normalidad y género bajo un discurso hegemónico.<sup>4</sup> En un acto de rebeldía existen producciones culturales que transforman, subvierten y desafían los conceptos invariables y estandarizados sobre la discapacidad y el género. Este es el caso de la novela *Después del invierno* (2014), de Guadalupe Nettel, quien a través de la representación de la discapacidad confronta las nociones restrictivas y opresivas de lo femenino y lo masculino para ofrecer una alternativa de normalización de la otredad que refleja la plasticidad de las identidades de género.

*Después del invierno* se inserta en el constante desafío a la normalidad que Nettel elabora en toda su obra. Como bien señala Oswaldo Estrada, leer a esta autora "es ingresar a un laberinto literario donde lo normal es ser diferente" (2014: 253). En su literatura, la discapacidad y las nociones consolidadas de género a menudo funcionan como dispositivos para realizar una crítica social a los paradigmas normalizantes. En su novela *El Huésped* (2006), por ejemplo, la ceguera es el motivo central que guía a la protagonista en la búsqueda y configuración de su identidad. A partir de la idea del doble, la discapacidad origina una realidad alternativa que,

---

<sup>1</sup> Véase Gerschick (2000: 1264).

<sup>2</sup> A lo largo del ensayo uso el término "discapacidad" siguiendo la definición de Rosemarie Garland-Thomson, quien puntualiza que la discapacidad "is a representation, a cultural representation of physical transformation or configuration, and a comparison of bodies that structures social relations and institutions. Disability, then, is the attribution of corporeal deviance –not so much a property of bodies as a product of cultural rules about what bodies should be or do" (Garland-Thomson: 1997: 6).

<sup>3</sup> Véase Davis (1995: 49).

<sup>4</sup> Véase Erevelles (2011: 121).

lejos de ser limitante, le abre a la protagonista un espacio de apropiación de su cuerpo e identidad. También en su novela de corte autobiográfico, *El cuerpo en que nací* (2011), la narradora cuenta la historia de su discapacidad ocular y cómo el lunar que tiene sobre su córnea derecha es una marca que la distingue y la hace única. En la obra de Nettel hay menciones constantes sobre discapacidades visibles como la amputación, el labio leporino de una compañera de escuela, el enanismo; y de discapacidades invisibles como la ansiedad y la depresión. Todo ello en contextos diversos que van desde el metro de la Ciudad de México hasta las calles de París. Por ello no es de extrañar que en la novela que ocupa nuestro análisis, *Después del invierno*, Nettel recurra a la discapacidad como motivo central para desplegar una reflexión en torno al papel de la corporalidad y su relación con las identidades de género.

*Después del invierno* ficcionaliza las historias de Cecilia y Claudio, narradores de la novela. La historia de Cecilia comienza cuando, al llegar a París desde México, se enfrenta a los paradigmas normalizantes de una sociedad muy distinta a la suya. En Francia, Cecilia establece una relación romántica con Tom y posteriormente tiene un amorío muy breve con Claudio. Éste último vive en Nueva York y sostiene un romance con Ruth, mujer adinerada que sufre una crisis de ansiedad y depresión cuando se entera de que su novio ha tenido una relación con Cecilia. Claudio, hombre obsesivo, narcisista y superficial, se deprime tras su rompimiento con Cecilia. Y hacia el final de la novela él pierde una pierna en un maratón, discapacidad que modifica su visión del mundo. A partir de sus narraciones en primera persona, Cecilia y Claudio nos invitan a adentrarnos en sus formas de concebir la realidad. A la vez, Ruth y Tom ejercen una fuerte influencia en la vida de los protagonistas debido a sus propias representaciones de género y discapacidad.

Si bien el amor funciona como el vínculo más evidente entre los personajes, sus taras e imperfecciones establecen engarces aún más complejos entre ellos porque reflejan la articulación de múltiples diferencias. La politización de las discapacidades de los personajes en *Después del invierno* devela la construcción de identidades de género movilizadas que los conectan en un nivel distinto al de sus relaciones amorosas. A partir de este entendido nos aproximaremos al estudio del nexo entre la discapacidad y el género en la novela, no sólo de manera unívoca, es decir, no únicamente atenderemos a la forma en que la discapacidad afecta la identidad de género —como señala Gerschick—, sino que también buscaremos identificar si de alguna manera las nociones de 'lo femenino' y 'lo masculino' interfieren o influyen en la percepción social de la discapacidad. Por lo tanto, este estudio se propone analizar cómo los procesos inestables de construcción de identidades en *Después del invierno* culminan con la apropiación y naturalización de la otredad. No está por demás decir que la asimilación de la

alteridad no constituye el final del proceso identitario o la constitución de una identidad fija sino que, por el contrario, significa la toma de conciencia sobre la flexibilidad y la incesante transformación identitaria.

### **Cecilia y Ruth: feminidades en tránsito**

La representación de la mujer en la novela de Nettel se da a través de dos personajes: Cecilia, una joven mexicana originaria de Oaxaca que vive y estudia un posgrado en París; y Ruth, una mujer madura y adinerada que vive en Nueva York. En el caso de Cecilia, su otredad se proyecta no sólo a través de su condición como mujer –en el sentido anatómico del término– sino como un estigma corporal que recalca su estatus como extranjera en Francia. Curiosamente en su lúcida reflexión sobre la ontología de la identidad del extranjero, Julia Kristeva señala que Francia es por excelencia el país donde la gente se siente más ajena debido a la configuración compacta de la sociedad y a su orgullo nacional insuperable.<sup>5</sup> Ante una situación así, el extranjero adopta una de dos alternativas: asimilarse a toda costa a la nueva cultura o aislarse, consciente de su incapacidad para convertirse algún día en un individuo genuinamente francés. El conflicto de la identidad del extranjero en Francia ya había sido abordado por Nettel en su novela *El cuerpo en que nací*, donde la narradora se enfrenta a una sociedad distinta con la otredad de su "francés con acento latino" y su "nombre impronunciable" (Nettel 2011: 117). En *Después del invierno* ocurre una situación similar. Sin embargo, en esta obra es más evidente cómo las circunstancias arrastran a la protagonista a adaptarse socialmente, pues "basta un par de meses para empezar a impregnarse de esa apatía gruñona y antisocial. No hace falta hablar con nadie para sufrir el contagio" (Nettel 2014: 61). El contagio es evocado como una alegoría del discurso dominante parisino, el cual "refuerza la codificación de una 'otredad' de lo femenino y lo latinoamericano peligrosamente asociada a los mitos, los sentimientos y las ideologías de lo natural como conciencia espontánea y como narración primaria de un territorio y cuerpo de origen" (Richard 2008: 30). En este sentido, la identidad de Cecilia como mujer latinoamericana se opone al *logos* dominante francés, donde su cuerpo funge como el espacio político donde discurren diferentes discursos identitarios.

La plasticidad de la identidad a partir de la experiencia corporal lleva a Cecilia a vivir su exilio como lo que Kristeva denomina "a shattering of the former body" (1991: 30) o bien, la destrucción del cuerpo 'que fue'. Cuando la protagonista llega a Francia inicia una relación de amistad con una cubana de nombre Haydée, quien continuamente critica la ropa de Cecilia y sentencia: "Lo primero que debes hacer [...] es comprarte una bicicleta para que pierdas todos

---

<sup>5</sup> Véase Kristeva (1991: 38).

los kilos que te sobran" (Nettel 2014: 36). Continuamente, Cecilia recibe mensajes acerca de la "normalidad" corporal en la sociedad francesa: "Los anuncios del metro no dejaban de machacar la importancia de la línea, sin hablar de las revistas que se exhibían en los quioscos" (ibíd.). Luego de calificar el interés por mantener una figura delgada como obsesiones que forman parte de una "actitud típicamente francesa" (ibíd.), Cecilia adquiere nuevas costumbres que le permiten reproducir esa misma lógica corporal. Por lo tanto, ella "destruye" su cuerpo anterior, discapacitado en Francia por los prejuicios y los paradigmas corporales del 'deber ser', e incorpora el discurso dominante. No es extraño entonces que ella se convierta en uno de aquellos cuerpos dóciles que responden, de acuerdo con Susan Bordo, a uno de los mecanismos normalizantes más poderosos del siglo XX (y XXI) que buscan asegurar la producción de cuerpos disciplinados sensibles a la desviación de las normas sociales y habituados a "mejorarse" y "transformarse" en servicio de dichas normas.<sup>6</sup> La preocupación francesa por el peso se traduce en una ansiedad social que patologiza la "sana indiferencia hacia el físico" (Nettel 2014: 39) de Cecilia y naturaliza su "extraña avidez: ya no me conformaba con estar menos gorda, quería pertenecer a la estirpe privilegiada de las flacas" (ibíd.). El "privilegio" del cuerpo delgado refleja en la protagonista una paradoja entre la determinación sobre sí misma y el triunfo de la colonización cultural francesa sobre su identidad corporal.

La identidad de género de Cecilia se ve trastocada por un sistema que sujeta a las mujeres a mayores expectativas y presiones sobre su imagen por considerar que su cuerpo representa, como explica Bordo, el deseo femenino irracional por la naturaleza, el cual resulta amenazante para el sistema hegemónico masculino.<sup>7</sup> Sin embargo, las reflexiones de Cecilia a lo largo de la novela muestran que la maleabilidad de su cuerpo, lejos de configurar una identidad de género fija (la de la mujer delgada), la impulsa a buscar una definición más amplia de sí misma. El "contundente rechazo" (Nettel 2014: 64) que sufre Cecilia por parte de París refuerza su búsqueda identitaria, pues su dislocación corporal la orilla a aislarse en su propio departamento donde "no pensaba limitarme a ninguna regla social" (Nettel 2014: 68). Tales tentativas y fracasos de la protagonista por atenuar su no-pertenencia se leen como parte de una identidad de género capaz de fluir, cambiar y traspasar los límites temporales.

El aislamiento de Cecilia se origina a partir de la muerte de Tom, su pareja, víctima de un mal cardiorrespiratorio. La cartografía del "encierro" de Cecilia y sus espacios –el departamento sucio, el cementerio frente a su ventana, el hospital– funcionan como espejo del abandono y la depresión del personaje, pero también enfatizan su filiación con una parte de la sociedad

---

<sup>6</sup> Véase Bordo (1993: 186).

<sup>7</sup> Véase Bordo (1993: 206).

francesa, poblada, según ella, de "personas perturbadas" (Nettel 2014: 66). En este sentido, la muerte de Tom actúa como un catalizador que bifurca la otredad de Cecilia: como extranjera y "mujer perturbada". Su identificación con esta colectividad de "desequilibrados mentales" señala una fisura en la sociedad francesa a través de la cual se observa una multiplicidad de identidades que cuestionan los patrones y prejuicios de las narrativas corporales y psicológicas impuestas. En su estado de "discapacidad", Cecilia es completamente consciente del vínculo que puede establecer entre su estado de ánimo, su razón y su cuerpo, para insubordinarse contra las reglas sociales: "Al salir de la casa, percibía con cierto placer la aversión que mi aspecto y mi olor causaban en la gente, sobre todo en mis vecinos. Mi cuerpo era el ancla que me retenía a un mundo en el que Tom ya no estaba y desatenderlo era una suerte de venganza" (Nettel 2014: 253). El placer que ella experimenta se lee como la satisfacción de controlar su propia narrativa corporal a contracorriente de las expectativas y normas sociales.

La identificación de Cecilia con un colectivo marginalizado –como ocurre también con las protagonistas de *El Huésped* y *El cuerpo en que nací*– señala que en su identidad existe un espacio de 'lo femenino' donde ni los cuerpos (ni los géneros) pueden ser objetualizados y por ende no son susceptibles de ser poseídos o aprehendidos socialmente.<sup>8</sup> Al asumir su otredad como algo propio, la identidad de Cecilia se muestra escurridiza para el sistema social opresivo. El desdibujamiento de los límites de la alteridad en este personaje se traduce en la naturalización de nuevos estándares para sí misma, proceso gracias al cual su cuerpo se desprende de los significados discapacitantes.

Por su parte, el flujo discursivo de Cecilia como narradora de su propia historia constituye otra herramienta de apertura hacia la diferencia de 'lo femenino'. Lucía Guerra establece que el discurso femenino se enmascara por medio del uso del código dominante y lo subvierte.<sup>9</sup> Así, la palabra narrativa en el caso de la protagonista no sólo implica una confrontación al silenciamiento de la mujer en el contexto patriarcal, sino que además simboliza la articulación subversiva de la voz de la mujer extranjera y de los "perturbados". Al representarse a sí misma, Cecilia rompe con los binarismos identitarios, pues como explica Guerra, hacerlo "significa transgredir las sólidas construcciones culturales para incursionar en lo *no representado* y lo no legítimamente *representable*" (2007: 30). Dado lo anterior, Cecilia muestra que aquello que quedaba en suspenso o escondido debido a los paradigmas sociales forma parte de una identidad plástica que conjuga razón, alma y cuerpo.

---

<sup>8</sup> Véase Irigaray (1984).

<sup>9</sup> Véase Guerra (2007: 27).

Por el contrario, la ausencia de la palabra para la mujer es un espacio tradicional que se conserva y que influye en la conformación de la identidad femenina. Este es el caso de Ruth, quien a diferencia de Cecilia, existe desde el silencio. Ruth tiene una relación con el otro narrador de la novela, Claudio, un hombre cubano que reside en Nueva York y se distingue por su egocentrismo y frivolidad. La voz narrativa de Claudio es la que nos permite conocer a Ruth y funciona como un filtro, pues en realidad sólo podemos acercarnos a este personaje femenino por medio de su voz en algunos diálogos. Ella es descrita desde la subjetividad masculina de su pareja, quien en un primer momento se encarga de resaltar las mejores cualidades de su novia: atractivo, refinamiento y posición económica desahogada. Las continuas referencias a las comodidades materiales que ella posee y disfruta simbolizan su cosificación. El hecho de que Claudio concentre la materialidad de lo externo en el cuerpo de Ruth evidencia su adhesión a un sistema de género, raza y capacidad que concibe a la gente subyugada como "puro cuerpo" sin mente o espíritu.<sup>10</sup> Esta visión que discapacita a la mujer por fragmentarla constituye el fondo de los valores que le permiten a Claudio decir que la insistencia de Ruth para pasar más tiempo con él es parte de la condición femenina: "Así son las mujeres, me digo casi resignado a compartir mi vida con un ser de segunda" (Nettel 2014: 17). Sin embargo, en el contexto social capitalista, la posición económica acaudalada de Ruth –motivo de admiración para Claudio– es un elemento que "disminuye" su otredad femenina y que le otorga poder en su relación de pareja.

En la novela, el cuerpo de Ruth –a través de los ojos de Claudio– es el depósito de las construcciones sociales binarias que reproducen la relación de poder entre 'lo masculino' que controla y 'lo femenino' como objeto pasivo de dicho control. En el terreno sexual, por ejemplo, Claudio alaba la vulnerabilidad de su novia: "A diferencia de otras mujeres con las que he convivido, [Ruth] reacciona a la violencia, ya sea física o verbal, de una manera deliciosamente sumisa y ésa es otra de las características que me hacen sentirme tan a gusto junto a ella" (Nettel 2014: 75). La relación dispar entre estos personajes se lee como la "naturalización" del orden social respecto a la división entre los sexos. Bien señala Pierre Bourdieu que el poder del orden masculino radica en el hecho de que se administra con justificación, pues la visión androcentrista ha sido impuesta como neutral y no tiene que recurrir a un discurso que la legitime. Este orden social funciona, al decir de Bourdieu, como una inmensa máquina simbólica que ratifica la dominación masculina en la cual se funda.<sup>11</sup> En este sentido, el cuerpo de Ruth funciona como un espacio de inscripción que subraya la división entre los sexos, no

---

<sup>10</sup> Véase Garland-Thomson (1997: 7).

<sup>11</sup> Véase Bourdieu (2001: 9).

sólo por los roles de género que reproduce sexual y socialmente, sino porque la dependencia emocional de ella hacia Claudio hace aún más evidentes los roles del hombre "activo" y de la mujer "pasiva".

Sin embargo, el cuerpo de Ruth ofrece indicios de resistencia desde el silencio. Su animalización es un ejemplo de la vitalidad femenina camuflada bajo el disfraz de un áspid. En el texto Claudio describe a su pareja como "cuidadosa y obstinada como un reptil, capaz de desaparecer siempre que mi bota está a punto de estamparla en el suelo y también de esperar a que quiera verla. Cuando me sereno, vuelve a deslizarse hacia mí, suave y resbalosa" (Nettel 2014: 17). Estas palabras encierran un profundo desdén masculino y al mismo tiempo nos urgen a mirar en dirección de la serpiente y su naturaleza femenina. El símbolo del ofidio vinculado con el género femenino es aún más evidente cuando Claudio afirma que "El radar que ciertas mujeres tienen respecto a la amenaza –inminente o no– de sus congéneres las emparenta con las serpientes y con otros animales venenosos" (Nettel 2014: 181). A pesar de la connotación negativa que tienen las víboras desde el punto de vista religioso occidental –el cual justifica el orden patriarcal y señala a la mujer como complemento del hombre–, en la antigüedad este reptil representaba el ritmo eterno de la fuerza de la vida que se despliega en espirales por el universo. Esta fuerza aparece como la forma primordial de la naturaleza que emerge del caos.<sup>12</sup> En esta lógica el orden natural es un concepto holístico que imposibilita las divisiones y se relaciona directamente con 'lo femenino' como espacio inclusivo. La serpiente como alegoría femenina sirve para interpretar la naturaleza humana como un todo –cuerpo-espíritu-razón– simbolizado en espirales de permanencia y renovación. El deseo de Claudio por aplastar a Ruth es una reacción del sistema patriarcal imperante ante la amenaza femenina.

Bajo los paradigmas del orden masculino la figura híbrida mujer-serpiente implica el deseo del hombre por discapacitar simbólicamente a la mujer, despojándola de sus extremidades y someténdola a los preceptos sociales que condenan la monstruosidad. La atribución de la identidad monstruosa es una metáfora del castigo a la mujer que transgrede las normas patriarcales. Ruth quebranta las reglas al ser una mujer independiente económicamente, lo cual le otorga poder sobre Claudio. Además de la animalización, otra manera de someter a las mujeres a una identidad monstruosa es convertirlas en enfermas físicas y/o mentales para discapacitarlas y resaltar de este modo su inhabilidad o incompetencia para realizar ciertas tareas cotidianas. En la novela, el estereotipo de la histeria como enfermedad femenina (proveniente de los siglos XVIII y XIX) se traslada hasta nuestros días y funciona para comprender la forma en que la depresión y la ansiedad acentúan la feminidad de Ruth, ya de

---

<sup>12</sup> Véase Chaplin (1999: 13).

por sí asociada por Claudio con el llanto, el dramatismo, o cualquier cosa que pueda calificarse como un "espectáculo" (Nettel 2014: 101). Así, el protagonista vincula la feminidad con un modelo negativo de lo que implica ser mujer. A partir de esto, podemos preguntarnos si puede existir un espacio para la subversión de los patrones de género a partir de la enfermedad mental.

En la novela Claudio descubre que, como consecuencia de su divorcio, Ruth "tomaba antidepresivos tres veces al día y ansiolíticos por las noches" (Nettel 2014: 96). Las crisis nerviosas de Ruth llegan al paroxismo cuando descubre que Claudio sostiene una relación simultánea con Cecilia y amenaza con matarse. Shoshana Felman considera que lejos de ser un acto contestatario, la "enfermedad mental" es un grito de auxilio así como una manifestación de la impotencia cultural y de la castración política hacia las mujeres.<sup>13</sup> Por su parte, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar notan que es debilitante ser mujer en una sociedad donde las mujeres que no se comportan como ángeles entonces son monstruos.<sup>14</sup> Si bien el "estado mental" de Ruth simboliza su debilidad femenina, me atrevo a sugerir que a su vez constituye una oportunidad de manipular a Claudio y lograr que termine su relación con Cecilia. A lo largo de la novela, Ruth navega entre los márgenes de la enfermedad mental y la 'normalidad' debido a los medicamentos que consume para controlar su padecimiento. Cuando Claudio descubre los fármacos en casa de Ruth (antes de conocer a Cecilia) los alaba y les atribuye la función prodigiosa de haber creado a la mujer perfecta para él: "Prozac y Tafil combinados. Ése era el secreto de su inquebrantable tranquilidad y yo no podía sino agradecer a la farmacología moderna por haber inventado la receta de la mujer adecuada a mi temperamento" (Nettel 2014: 96). En este contexto, la medicina funciona como una herramienta que ayuda a Ruth no sólo a alcanzar estándares de normalidad de acuerdo con la perspectiva de Claudio, sino que la "adecúa" a él y, al mismo tiempo, acentúa su posición de pasividad.

El personaje de Ruth está lleno de contradicciones. Su monstruosidad y desequilibrio mental son vetas que se tensan y se prolongan dando lugar a una serie de interpretaciones desde el sistema patriarcal opresivo, pero que también se abren a apreciaciones desde 'lo femenino'. Su silencio, su animalización y su enfermedad son inscripciones identitarias discapacitantes pero también, al ser muestra de su diferencia, abren espacios de resistencia. Más allá de las descripciones de Claudio, los lectores podemos observar en Ruth una fina habilidad para metamorfosear su feminidad. Es por ello que las paradojas identitarias que surgen en este personaje apuntan a una identidad femenina en movimiento que se rehúsa a ser reprimida.

---

<sup>13</sup> Véase Felman (1975: 8).

<sup>14</sup> Véase Gilbert / Gubar (2007: 454).

### **Claudio y Tom: masculinidades en apertura**

Las inscripciones de otredad en el cuerpo no son exclusivamente femeninas. En la novela observamos, a través de Claudio y Tom, la forma en que su otredad influye en la construcción de sus identidades de género y también la función que el contexto sociocultural tiene en sus cambios identitarios. La construcción de la masculinidad en Claudio se ve influida por su condición de migrante cubano en Nueva York. Si bien su exilio voluntario está motivado por la posibilidad de acceder a mejores condiciones económicas, éste también es reflejo de su deseo por escapar de un pasado que lo encadena a una identidad sexual y de género que él percibe de manera negativa. Durante su adolescencia en la isla, Claudio tiene su primer encuentro sexual con su amigo Facundo. Este hecho lo marca profundamente, sobre todo por darse en un contexto donde la homosexualidad era censurada: "Me imaginé juzgado, mientras la voz de la presidenta del CDR en mi barrio gritaba en tono acusador: '¡Maricón! ¡Maricón de mierda! Irás a la cárcel por corromper al pueblo'" (Nettel 2014: 212). La negación de su naturaleza sexual –porque durante la novela admite su preferencia por la sodomía y el voyerismo– impulsa a Claudio a buscar mecanismos que reafirmen su virilidad. Sin considerar suficiente el hecho de aprenderse "al dedillo los mecanismos del placer femenino" (Nettel 2014: 213), Claudio decide dejar Cuba. Su partida de la isla se lee como un proceso de desterritorialización de su identidad sexual y la búsqueda de una nueva identidad de género que enmascare su pasado.

La identidad que Claudio busca forjar obedece a los preceptos de la "masculinidad hegemónica", una manera de potenciar la hombría a través del control y el dominio, la cual requiere de ciertos patrones que permitan su reproducción en una economía de explotación.<sup>15</sup> En este sentido, hay una relación directa entre el sistema socioeconómico y la manera en que la identidad de género se define y se percibe. Como señala Vinodh Venkatesh, en el mundo contemporáneo la masculinidad se concibe en relación directa con el modelo político y económico imperante y es constituida alrededor de la "capitalización" del cuerpo.<sup>16</sup> Visto así, el cuerpo masculino como capital responde a un sistema de valores neoliberales que lo cuantifican y definen en el ámbito global. Bajo esta perspectiva, el ideal masculino hegemónico anglosajón debe ser joven, casado, blanco, cosmopolita, heterosexual, padre con educación universitaria, con buen trabajo, de buena complexión, peso y altura, y además deportista.<sup>17</sup> Claudio se enfrenta a este modelo desde su lugar como migrante. Si bien el ideal masculino en la sociedad estadounidense es inaccesible para él, el propio sistema económico le posibilita reducir su otredad a partir del trabajo, el consumo y el cuidado de su cuerpo. Del mismo modo,

---

<sup>15</sup> Véase Schwalbe (2014: 106).

<sup>16</sup> Véase Venkatesh (2015: 6).

<sup>17</sup> Véase Goffman (1963: 81).

Ruth es otra de las vías que auxilian a Claudio en su proceso de integración en Nueva York, ya que opera como un tipo de cambio para que él tenga acceso a comodidades y beneficios materiales.

Para reducir su otredad y rectificar su masculinidad, Claudio se dedica a cuidar su aspecto físico. La costumbre de preocuparse por la apariencia, tradicionalmente asociada con lo femenino, se traslada hacia este personaje, quien figura como víctima del discurso patriarcal normativo que él mismo utiliza, porque en el sistema social y económico mercantilista, tanto hombres como mujeres están sujetos a presiones e incluso a las demandas que les exigen cambiar sus cuerpos estigmatizados cuando no constituyen parte de la norma.<sup>18</sup> En una de las escenas de la novela Claudio describe su figura con tono apesadumbrado: "Observé mi cuerpo desnudo en el espejo. Me pareció que, además de la grasa que había adquirido, también era mayor la cantidad de canas sobre mis sienes y dorso" (Nettel 2014: 220). El paso del tiempo se torna incómodo para él pues en una sociedad donde el poder y el control son valorados, una 'buena' imagen se traduce en una muestra de autorregulación y autodisciplina. Quizá por ello Claudio es consciente sobre la función de las prótesis como instrumentos que 'mejoran' la apariencia física. Sin embargo para él son las mujeres, quienes montan una escenografía donde "los rizos cautivadores se fabrican cada dos semanas en la peluquería o que los senos amados deben su firmeza al bisturí de un cirujano con talento. Y, como por casualidad, es justo en el detalle que más admiramos donde se esconde casi siempre el artificio, el engaño" (Nettel 2014: 94). Al hablar de los cuerpos femeninos como sujetos de las prótesis, Claudio transfiere las exigencias corporales hacia las mujeres, sin embargo en él la virilidad es precisamente su artificio.

Así, Claudio busca diferentes caminos para reafirmarse como hombre en una sociedad que tiene rígidos parámetros de género. Aquí la construcción social de la imagen de la corporalidad masculina introduce la mirada femenina o *female gaze*, entrenada por Hollywood para desear a un hombre civilizado, comúnmente rico, que no comprende las necesidades primarias y los deseos básicos de la mujer.<sup>19</sup> Claudio, quien constantemente niega su animalidad al renegar de las pasiones humanas, intenta ser ese hombre idealizado que las mujeres necesitan: un individuo salvaje y proscrito socialmente que desencadene la feminidad de la mujer.<sup>20</sup> Sus técnicas de conquista y sus conocimientos para satisfacer a las chicas en la cama, así como la violencia con la que trata a Ruth durante sus encuentros sexuales, lo convierten en un ente bestial que busca ante todo someter al género femenino: "Empleé con Ruth mi técnica más efectiva: una mezcla

---

<sup>18</sup> Véase Shapiro (2010: 145).

<sup>19</sup> Véase Bordo (1999: 149).

<sup>20</sup> Véase Bordo (1999: 150).

intermitente de indiferencia e interés, de ternura y desprecio, que suele poner a las mujeres de rodillas" (Nettel 2014: 27). La superficialidad de sus relaciones con el sexo opuesto nos lleva a otro de los mecanismos que utiliza Claudio para reforzar su virilidad y que es la evasión de un vínculo sentimental real.

Para justificar la carencia de una relación estrecha, el personaje elabora un discurso sobre una mujer ideal que sería "muy semejante a mí mismo, un ser sensible, lúcido y culto, del cual sería posible enamorarse. Como yo, sabría apreciar el silencio, el orden, la limpieza" (Nettel 2014: 57). Su percepción aristotélica de la mujer como un ser incompleto que sólo puede perfeccionarse en la medida en que se parezca más al hombre discapacita a la mujer en una sociedad donde prevalecen este tipo de valores masculinos. No obstante, cuando se define a sí mismo como un discapacitado para el amor, Claudio nos invita a una re-lectura de su identidad donde su discurso discapacitante hacia el género femenino se lee como producto de una proyección interna.

La discapacidad aparece de distintas maneras en Claudio. En el ámbito psicológico surge en dos momentos: en un principio la observamos en sus obsesiones y compulsiones reflejadas en sus rutinas rígidas y en la negación de una parte de su sexualidad; después, al terminar su relación con Cecilia se sume en una fuerte depresión que necesita atención médica. La discapacidad invisible de este personaje se extiende al ámbito visible cuando por una explosión pierde una pierna durante un maratón. Debido a esto el elemento prostético en la novela vuelve a aparecer, sólo que ahora funciona como una solución para él y como algo que va más allá de embellecer el físico: "Fue el miedo a pasar el resto de mis días en una silla de ruedas lo que me llevó a adquirir la prótesis más costosa, una especie de columna de titanio dotada de un mecanismo giratorio y otros movimientos que una pierna humana no puede ejecutar" (Nettel 2014: 249). De forma más inmediata podemos interpretar la prótesis como parte de un proceso de mercantilización de la discapacidad que se encamina a la "corrección" del problema físico o bien, a por lo menos reducir su grado de diferencia.<sup>21</sup> Sin embargo, para este personaje –quien antes de su accidente manifiesta su deseo de ser un robot infalible– la prótesis no funciona como una simple ilusión de 'normalidad' sino que crea en él la conciencia sobre su cuerpo como espacio básico en la construcción de su identidad. La pérdida de la pierna le abre los ojos a Claudio hacia una nueva conciencia sobre su vulnerabilidad y transformación corporales:

El tránsito entre la madurez [...] y el inicio de la decrepitud es insospechadamente veloz y en mi caso lo fue todavía más. Cuando uno se da cuenta, el cuerpo en el que tanto confiaba empieza a traicionarlo. Las arrugas se multiplican como telas de araña y lo peor es que todos, excepto nosotros mismos, parecen admitirlo como algo natural, lógico e irreversible.

---

<sup>21</sup> Véase Mitchell / Snyder (2011: 7).

Resignarme a que nunca volvería a correr y a soportar una serie infinita de nuevas limitaciones fue una prueba de templanza (Nettel 2014: 250).

Así, el significado de la discapacidad se distiende para abarcar no sólo determinadas condiciones físicas o enfermedades que la sociedad considera fuera de la norma, sino que revela cómo la sociedad define los procesos corporales naturales como discapacitantes. Siendo la discapacidad una condición inherente a la naturaleza humana no es extraño pensar en que "the prostheticized body is the rule, not the exception" (Mitchell / Snyder 2011: 6). Al final de la novela Claudio señala: "regresé a Nueva York no más fuerte, como había soñado al partir, sino aceptando de la forma más serena y digna posible lo que Mario insiste en llamar 'nuestra condición humana'" (Nettel 2014: 251). En este sentido, la prótesis funciona en el personaje de Claudio para abrir un espacio de 'lo femenino' que le permite aproximarse y aceptar su condición física como parte de un proceso natural, donde el cuerpo simplemente es, sin ser objetualizado o circunscrito a valores socioculturales. A lo largo de la novela, mientras observamos las transformaciones físicas y mentales de Claudio, entendemos que sus experiencias corporales son fundamentales para la constitución de su identidad. La aceptación de su humanidad implica el desplazamiento de su subjetividad y, por tanto, el reconocimiento de la inestabilidad identitaria.

Al igual que Claudio, Tom aparece en la novela como un hombre discapacitado. En su caso, como se mencionó anteriormente, es por una atrofia pulmonar y cardíaca. En este contexto, existen distintos momentos clave en que la identidad de Tom se muestra como un proceso plástico y en constante construcción. Si bien en la sociedad patriarcal occidental la identidad de género está ligada a la sexualidad, en Tom observamos el resquebrajamiento de este paradigma, porque al ser incapaz de sostener relaciones sexuales con Cecilia –o con alguna otra mujer debido a su condición física– rompe con esta relación binaria y exhibe su otredad. Este hecho también lo excluye de la sociedad francesa, cuyos valores se centran fuertemente en la sexualidad de los individuos porque "[e]n la jerarquía de las obsesiones parisinas, la del sexo ocupa un lugar importante. Toda la sociedad parece estar al pendiente de eso. *'Mal baisé'* es uno de los peores insultos que uno puede dirigirle a un francés adulto" (Nettel 2014: 85). Dentro del paradigma de la masculinidad hegemónica, la enfermedad de Tom evoca su emasculación y lo coloca como un ser pasivo frente a Cecilia, subvirtiendo de este modo los roles de género tradicionales. Si Claudio representa una crisis de masculinidad en el marco de aquello que 'debe ser', Tom es prueba de una masculinidad 'fuera del molde' que franquea los límites de la materialidad corporal y desafía el vínculo que hay entre género y sexualidad.

El incumplimiento de la norma social impuesta sobre su sexualidad subraya la naturaleza 'defectuosa' de su condición física y también enfatiza su origen extranjero. Al definirse él mismo

como 'ser fronterizo', Tom desterritorializa su identidad y se ubica en los límites borrosos e indefinibles de alguien que acoge una multiplicidad de identidades y acepta sus diferencias. Precisamente, la fuerza de este personaje radica en su conexión con la muerte y, por ende, en la adquisición de una consciencia corporal cuya finitud es reconocida. Durante sus últimos días de vida, Tom está esperando un trasplante de corazón y de pulmones, hecho que nunca se concreta. Tanto la necesidad de un trasplante como su deceso destacan la incapacidad humana de dominar al cuerpo. Asimismo, la idea de una intervención quirúrgica protésica podría considerarse como deficiente por naturaleza pues, aún si hubiera ocurrido, el cuerpo humano está diseñado para dejar de funcionar. En este tenor, los espacios que rodean a Tom –como el cementerio y el hospital– acentúan la experiencia espectral de una prótesis y subrayan su función como una ilusión de normalidad.

Si bien la discapacidad influye en la función y en la percepción del cuerpo como actor de un género determinado, también las construcciones sociales de género y sus demandas abren un nuevo espectro de "discapacidades" físicas que no tienen que ver con las funciones biológicas / anatómicas del cuerpo, sino con los ideales de belleza en una sociedad mercantilista. En *Después del invierno* las diversas discapacidades de los personajes funcionan como procesos de apertura a 'lo femenino' debido a que las diferencias sexuales y las identidades de género quedan en un estado de suspensión. Los cuerpos rebeldes despojan de sentido a las normas sociales homogeneizantes y traspasan su propia materialidad. Cuando la indisciplina corporal es apropiada, los juicios de valor se extinguen, creando fisuras en el sistema hegemónico y dando rienda suelta a una multiplicidad de identidades que son imposibles de asir. De aquí que el paso del invierno a la primavera al final de la novela se lea como un espacio de renacimiento donde la humanidad 'imperfecta' de los personajes actúa como punto focal. La posición central de la marginalidad en el texto revierte la crítica social discapacitante y prueba que las 'anormalidades' son ordinarias y que las prótesis, aún siendo de lo más común, son espejismos. La novela de Nettel muestra que en un mundo donde la norma social es asfixiante no basta con erradicar lo abyecto, con borrar los defectos o curar las enfermedades, sino que se debe crear un espacio de convergencia de la diferencia donde esta pueda circular en identidades movibles porque, después de todo, nuestra humanidad no puede cuestionarse ni corregirse.

### **Bibliografía**

BORDO, Susan (1999): *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

BORDO, Susan (1993): *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Los Angeles: University of California Press.

- BOURDIEU, Pierre (2001): *Masculine Domination*. Stanford: Stanford University Press.
- CHAPLIN, Jocelyn (1999): *Feminist Counselling in Action*. Guildford: Sage Publications.
- DAVIS, Lennard (1995): *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness and the Body*. Guildford: Verso.
- EREVELLES, Nirmala (2011): 'The Color of Violence. Reflecting on Gender, Race and Disability in Wartime'. En: Kim Q. Hall (ed.): *Feminist Disability Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 117-135.
- ESTRADA, Oswaldo (2014): *Ser mujer y estar presente: Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FELMAN, Shoshana (1975): 'Women and Madness: The Critical Phallacy'. En: *Diacritics* 5.4, 2-10.
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie (2002): 'Integrating Disability, Transforming Feminist Theory'. En: *NWSA Journal*, 14.3, 1-32.
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie (1997): *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.
- GERSCHICK, Thomas J. (2000): 'Toward a Theory of Disability and Gender'. En: *Signs*, 25.4, 1263-1268.
- GILBERT, Sandra M. / Susan Gubar (2007): 'The Madwoman in the Attic'. En: Sandra M. Gilbert / Susan Gubar (eds.): *Feminist Literary Theory and Criticism*. New York: W. W. Norton and Company Ltd, 448-459.
- GOFFMAN, Erving (1963): *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Simon and Schuster.
- GUERRA, Lucía (2007): *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- IRIGARAY, Luce (1984): *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Minuit.
- KRISTEVA, Julia (1991): *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press.
- NETTEL, Guadalupe (2014): *Después del invierno*. Barcelona: Anagrama.
- NETTEL, Guadalupe (2011): *El cuerpo en que nací*. Barcelona: Anagrama.
- NETTEL, Guadalupe (2006): *El huésped*. Barcelona: Anagrama.
- MITCHELL David T. / Sharon L. Snyder (2011): *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- RICHARD, Nelly (2008): *Feminismo, género y diferencia*. Santiago de Chile: Palinodia.
- SCHWALBE, Michael (2014): *Manhood Acts: Gender and the Practices of Domination*. London: Paradigm.
- SHAPIRO, Eve (2010): *Gender Circuits: Bodies and Identities in a Technological Age*. New York: Routledge.
- VENKATESH, Vinodh (2015): *The Body as Capital: Masculinities in Contemporary Latin American Fiction*. Arizona: The University of Arizona Press.

## ***Cuerpo náufrago de Ana Clavel: en busca de una nueva masculinidad***

**Carmen Patricia Tovar**

**(Oberlin College)**

Ana Clavel es considerada una escritora de la segunda ola de escritoras que pertenecen al boom femenino mexicano.<sup>1</sup> El boom, como se sabe, se refiere a la irrupción en la escena literaria mundial de un pequeño grupo de escritores latinoamericanos (Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, José Donoso) en la década de 1960. A partir de ese momento, refiere Irma López, se abren nuevos espacios literarios para los escritores latinoamericanos y específicamente para otras voces hasta entonces relegadas, como la de las mujeres, exiliados y homosexuales.<sup>2</sup> En los ochenta, los éxitos comerciales de Isabel Allende (*La casa de los espíritus*, 1982), Ángeles Mastretta (*Arráncame la vida*, 1985) y Laura Esquivel (*Como agua para chocolate*, 1989) arrojan luz a las propuestas literarias de otras mujeres escritoras, quienes gradualmente alcanzarán reconocimiento por parte de los lectores.

A pesar de que se comienza a vindicar la perspectiva femenina, esta primera ola de escritoras, nota Oswaldo Estrada, continúa haciendo uso de los arquetipos femeninos conocidos —la buena, la mala, la virgen, la madre, la puta, la solterona, la esposa abnegada, por nombrar algunos—, perpetuando así la representación literaria de la mujer como un ser pasivo e ignorante, quien, irónicamente, es responsable de mantener ciertos ideales sociales que apoyen la estructura del patriarcado que las subestima.<sup>3</sup> En su estudio, Estrada identifica a Cristina Rivera Garza (*La cresta de Ilión*, 2002), Ana Clavel (*Cuerpo náufrago*, 2005) y a Rosa Beltrán (*Alta infidelidad*, 2006) como ejemplos de escritoras nacidas en los 60 que se alejan de convencionalismos y problematizan, en sus respectivas obras, la expectativa heteronormativa de las prácticas sexuales de los personajes. A este selecto grupo se puede añadir Ana García Bergua (*Púrpura*, 1999).<sup>4</sup>

Ana Clavel se ha establecido como una de las autoras que explora en sus novelas temas como la sexualidad, los deseos, el amor y lo erótico como aspectos identitarios sociales fundamentales

---

<sup>1</sup> Para el debate en cuanto a la problematización de la etiqueta 'boom femenino', véase la introducción de *The Boom Femenino in Mexico* (Finnegan / Lavery (2010)).

<sup>2</sup> Véase López (2010).

<sup>3</sup> Véase Estrada (2009: 64).

<sup>4</sup> En su artículo 'Hacia una literatura de disidencia sexual en México', Brandon Patrick Bisbey (2012) nota que ha habido un pequeño aumento en la producción cultural mexicana que trata de las relaciones sexuales no reconocidas como legítimas bajo las normas heterosexuales. Cita los ejemplos de la película de Alfonso Cuarón *Y tu mamá también* (2001) y *Cuerpo náufrago* (2005) de Ana Clavel, pero no se debe olvidar a Luis Zapata y su *Vampiro de la Colonia Roma* (1979), *Utopía Gay* (1983) de José Rafael Calva y *Dos mujeres* (1990) de Sara Levi Calderón.

de una persona. En su primera novela, *Los deseos y su sombra* (2000), Soledad, la protagonista huérfana de padre, desea escaparse de la estricta tutela conservadora de su madre y sale a la calle sólo para encontrar que "[t]he outside space, which is to say the city-text that lies beyond the kingdom of the domestic, is controlled by the marauding bodies of homo-social masculinity" (Venkatesh 2015: 162). Silenciada y sin su propio espacio, un día Soledad se vuelve invisible y desde su nueva identidad intentará forjarse su propia subjetividad fuera de la narrativa del patriarcado. Con su segunda novela, *Cuerpo naufrago* (2005), Clavel regresa al tema de la masculinidad y explora cuestiones de la socialización varonil haciendo que una mañana su protagonista, Antonia, se despierte con un cuerpo de hombre, lo cual le crea una crisis de identidad, puesto que se pregunta si ella sigue siendo la misma o si su cambio físico la convierte en una persona diferente. Como se puede notar, el elemento fantástico sirve para poner a ambas protagonistas en un espacio liminal desde el cual tienen que encontrarse ellas mismas superando sus propios obstáculos. *Cuerpo naufrago* es, en este sentido, una novela de búsqueda identitaria, que, a diferencia de otras obras, no hace un largo recorrido por las memorias del pasado, sino que la identidad se tiene que definir a partir de las circunstancias físicas, sociales y culturales del presente. La historia, por tanto, nos lleva por un viaje de redescubrimiento de identidad que busca resolver la discordancia entre el nuevo sexo biológico masculino y la identidad de género femenina vivida.

Explorando las restricciones y privilegios inherentes de la masculinidad, el texto juega con poner al descubierto las ridículas premisas que sustentan la superioridad del hombre sobre la mujer, a la vez que presenta una híper masculinidad que Antonia, como aprendiz de hombre, aprende y perpetúa sin cuestionar. Esto puede resultar frustrante para el lector porque, como apunta Jane E Lavery, pareciera que la narrativa reduce de manera extremadamente simplista la identidad de género al binomio biológico hombre y mujer.<sup>5</sup> Según Lavery: "The text ambivalently sways, in true postmodern fashion, between a desire to challenge gender narratives which espouse dominant and stereotypical gender/sex constructions, whilst also upholding such gender sex constructions which maintain a strict binary division between male and female" (2015: 60). La aparente contradicción entre el cuestionamiento de los roles de género y la normatividad reforzada se puede entender si se considera, como lo hace Robyn Wiegman, que cuando se cuestionan las imposiciones y transgresiones de los patrones heterosexuales, la hegemonía heteronormativa, lejos de ceder, responde mostrando sus

---

<sup>5</sup> Metódicamente, Lavery analiza las contrariedades, ambigüedades y fallas en la narrativa de Clavel. Hacia el final del capítulo critica la representación unidimensional de los personajes no-heteronormativos, el énfasis en el cuerpo físico masculino como modelo de la perfección del ser, la falta de complejidad en sus personajes, la desconexión completa a la experiencia de transición de personas transexuales, y más, aunque también reconoce el esfuerzo por cuestionar la socialización de los sexos.

prejuicios y limitaciones al justificarse: "Whenever queers [...] pursued a life made meaningful by not simply their own acknowledgement of anti-normative desires and identification but by the collective [...] heteronormativity [...] was forced to reveal and defend itself" (Wiegman 2006: 89). Así pues, Leticia Espinoza sostiene que el hecho de que la voz narrativa sea femenina y describa la experiencia de Antonia en espacios íntimos masculinos constituye en sí una subversión que expone las prácticas patriarcales, a la misma vez que muestra un reflejo de la sociedad y sus prejuicios.<sup>6</sup> Por tanto, la novela nos muestra el proceso de masculinización de una mujer que no añora volver a ser mujer y que, por el contrario, anhela disfrutar completamente de los beneficios de los hombres, a quienes considera "seres más completos y libres que ella" (Clavel 2005: 13).

Antonia, quien en su interior sigue siendo ella pero a partir de su transformación se hace llamar Antón, siente un poderío y una confianza inesperados que pronto vincula a su condición masculina de la que desea saber más. Por eso, Antonia recurre al libro de caballería medieval *Amadís de Gaula*, como si éste fuera un manual contemporáneo para caballeros –esto, por supuesto, es el toque cómico que ridiculiza el acercamiento de Antonia al tema y su idea anacrónica de lo que significa 'ser hombre'. Si bien la metáfora de la armadura le enseña a apreciar el rigor emocional del hombre, puesto que se sentía "rígida e incómoda pero protegido", eventualmente se deshará de esa idea cuando comprende que la masculinidad no es simplemente un "disfraz de hombre" (Clavel 2005: 27), sino algo aprendido y asumido en la psique varonil.

En este ensayo me interesa trazar el viaje de auto-conocimiento que le dé resolución a la disforia de género, o discordancia de la identidad de género y el sexo biológico, causado por el evento kafkiano de la metamorfosis de la protagonista, a manera de elucidar el constructo social de la masculinidad. Para este fin tomaremos en cuenta las amistades encargadas de socializar a Antonia, así como los descubrimientos acerca de los mingitorios y su correlación con las formas femeninas. El objetivo será señalar el ciclo del poder patriarcal que condiciona el comportamiento del hombre, quien a su vez debe demostrar su hombría para así probarse digno de poder disfrutar de todos los privilegios destinados a la masculinidad hegemónica. Al considerar estos puntos, veremos que los roles de género son el producto y la herramienta con los que se mantiene la hegemonía heteronormativa.

---

<sup>6</sup> Véase Espinoza (2012: 63).

## **El laberinto del ser**

Hay dos motivos que se utilizan en este viaje de descubrimiento: el cuerpo náufrago, que da el título a la novela, y el laberinto. La imagen del cuerpo náufrago aparece cuando Antonia se encuentra en un entrecruce y no sabe cómo proceder, cuando no avanza en su trayecto sino que se siente flotando sin dirección. Cabe notar que el cuerpo no es el náufrago, sino la identidad de género que se encuentra a la deriva en un mar de posibilidades. El laberinto aparece en repetidas ocasiones y sirve como una indicación del inicio y fin de su búsqueda, así como de los niveles de incertidumbre que experimenta Antonia en la progresión de su viaje de autodescubrimiento. Al principio, por ejemplo, con el objetivo de definirse pero sin un plan de acción fijo, Antonia se imagina adentrándose en un laberinto: "puesta a la entrada del laberinto no podía sino introducirse y arriesgarse" (Clavel 2005: 39). En esos momentos, Antonia se ve como un Teseo recorriendo el laberinto hasta llegar al centro donde habrá que encontrarse con su minotauro. Una de las posibilidades es que se pierda en el camino y no logre llegar al meollo de sí misma donde imagina que encontrará respuestas a sus preguntas. Otra posibilidad es que al llegar al centro, la profundidad esencial de su ser, el varonil Antón / Teseo se encuentre con la femenil Antonia / Minotauro y no la pueda vencer. Es decir, que su deseo primordial femenino sea más fuerte y que Antón viva en desacuerdo con las normas sociales de su cuerpo biológico.

Al reconocer la discordancia entre su pasado femenil y su nuevo sexo biológico, Antonia cuestiona si la identidad empieza por lo que vemos reflejado de nosotros mismos en un espejo o si la identidad va más allá de lo visible. Su duda reverbera una de las preguntas que Judith Butler presenta en *Gender Trouble*, traducido al español como *El género en disputa* (2001), y que Clavel utiliza como uno de los dos epígrafes de la novela: "¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?" Por consiguiente, la historia narra un viaje de auto-conocimiento en el que Antonia necesita conciliar su identidad de género (la expresión del género y su atracción sexual) con su nuevo sexo biológico.<sup>7</sup> Es decir, intenta armonizar lo interior con lo exterior. Una propuesta temprana a la disyuntiva es que "la identidad empieza por lo que deseamos. Secreta, persistente, irrevocablemente. Lo que en

---

<sup>7</sup> En 'Lo andrógino en la poética de Ana Clavel', Natalia Plaza Morales propone lo opuesto, que no hay una división entre el cuerpo y la mente: "En este sentido, el cuerpo y la mente [...] no parecen concebirse como sustancias distintas, el universo interior del personaje evoluciona de la mano de un cuerpo andrógino, una entidad que no está marcada por el género, y que podría llevarnos al universo de lo masculino y de lo femenino como dimensiones complementarias" (Plaza Morales 2016: 2). Basa sus comentarios en los capítulos finales de la novela, cuando Antonia se está acercando a esa conclusión; sin embargo, con esta afirmación niega su transitar y socialización por el mundo masculino. Asimismo se debe puntualizar que al final la identidad de género es uno andrógino pero no el cuerpo al que se le describe con características claramente masculinas.

realidad nos desea a nosotros" (Clavel 2005: 13) y a partir de ese entendimiento, Antonia intentará delimitar su deseo sexual para así poder determinarse ella misma.

En la trama, Antonia tiene encuentros sexuales con tres personas significativas que la hacen avanzar y retroceder en su caminar laberíntico hacia la definición de su deseo. Al principio de la novela, cuando conoce a Carlos, dice que "de seguir siendo mujer, se habría enamorado de este hombre" (Clavel 2005: 39). En estos momentos, su conexión a su deseo femenino es todavía fuerte y observa a los hombres con atracción y con el morbo de un gusto socialmente prohibido, dado su nuevo sexo biológico. Temprano en la historia, la disforia de género es muy aparente y nos hace tener en cuenta las preguntas centrales a la trama: ¿Cómo puede la superficie del cuerpo mostrarnos la profundidad escondida del ser? y, concretamente, ¿cómo puede la protagonista conectar ambos lados para alcanzar la armonía entre su género biológico y su identidad sexual?

La aprehensión de Antonia por su atracción –en apariencia homosexual– por Carlos, disminuye drásticamente cuando conoce a Malva y a Claudia, por quienes siente un impulso sexual masculino, en concordancia con su físico. En la siguiente sección discuto este temor aprendido por parte de Antón de parecer afeminado, débil y homosexual. Por ahora, sólo anoto que un intento fallido de coito con Claudia, causado por su propia ansiedad, la hace dudar de su destreza sexual y su tentativa de 'ser hombre'. La escena subraya la vulnerabilidad del falo, símbolo que embiste de poderío al hombre, haciéndonos deliberar sobre la fragilidad del discurso falogocéntrico para darnos cuenta que "como la autoestima masculina descansa temblorosamente sobre el frágil suelo de la construcción social, el esfuerzo para mantenerla es agotador" (Halloway 2017: 41).

El re-encuentro fortuito con Malva le devuelve a Antonia la confianza en sus capacidades viriles, lo que conlleva a un avance en su búsqueda y en su bienestar emocional. La primera vez que Antonia vio a Malva aún llevaba su imaginada armadura de caballero medieval y siente deseos incontrolables de rescatarla: "Parecía tan frágil y desamparada, que sentí ganas de poseerla en el acto. Poseerla para abrigoarla y guarecerla. No sé por qué pero pensé en su pubis como el de una niña" (Clavel 2005: 61). La acción varonil del rescate conlleva a la toma de la presa liberada, como lo nota Lavery: "[c]hivalric violence is suggested in images of conquest and domination which also become embroiled with images of sexual conquest" (2015: 94). Consiguientemente, Antonia se asume como el príncipe valiente que llega a rescatar a la princesa desamparada para después, felizmente, poseerla. Por su parte, Malva, una damisela independiente y moderna, detesta la sensiblería de los hombres actuales y confiesa que le hubiera gustado que sus dos amantes lucharan a morir por el amor de ella, comprobando los

risibles vestigios de las novelas caballerescas (¿culpa de Disney?) en pleno siglo XXI, tanto en la psique de hombres como de mujeres.

Con el rompimiento de su primera relación amorosa y sexual, Antonia se siente extraviada, como un cuerpo náufrago perdido a la deriva de su deseo: "[s]e sabía viva pero se descubrió vaciada de todo deseo" (Clavel 2005: 93). Nótese que la voz narradora no anticipa el descubrimiento final del viaje de búsqueda de identidad, y a lo largo de la trama narra los pensamientos, sentimientos y reacciones de Antonia y las acciones masculinas de Antón. En algún momento, la voz narradora se identifica como la misma escritora Ana Clavel. Esta estrategia nos condiciona a ver el mundo masculino desde los ojos novicios de Antonia y de la narradora femenina, a la vez que nos muestra la perspectiva del mundo masculino hacia la mujer en el deseo sexual de Antón.<sup>8</sup> Siguiendo el modelo de la narradora, en este estudio me refiero a la protagonista en femenino hasta el final de su viaje por el laberinto.

### **Francisco, Carlos y Raimundo: modelos de masculinidad**

Sin contar con un apoyo familiar, Antonia permite que Francisco, un ex compañero universitario, la guíe en su aprendizaje por el mundo masculino para empezar a aprender a 'ser hombre' y poder cumplir con las expectativas sociales impuestas a su género. Una de las primeras lecciones que recibe de Francisco, quien presencia un momento de agobio en la protagonista, es una que los niños varones aprenden en su temprana infancia. Francisco le explica que, aunque "se supone que el mundo ha cambiado y nos permitimos algunas emociones", los hombres no lloran: "eso es de maricas" (Clavel 2005: 43). De este modo, Antonia aprende que la debilidad y la vulnerabilidad son concebidas como características femeninas y por lo tanto reprobables en un hombre. Según las observaciones de Steven Siedman, una de las funciones de la heterosexualidad institucionalizada es regular aquello perteneciente a la homosexualidad,<sup>9</sup> así como perpetuar las divisiones de género. Para ese fin, la heterosexualidad patriarcal cuenta con mecanismos sociales que monitorean asiduamente a los que están dentro de los criterios aceptados, a la vez que marginaliza y sanciona a aquellos 'fuera del orden'. Si bien Antonia recuerda haber envidiado las libertades de las que gozaban sus hermanos mayores, ahora entiende que la masculinidad, después de todo, también tiene sus propias restricciones.

La amistad con Carlos y Raimundo, un piloto comercial y un artista respectivamente, es sugestiva pues parece que Francisco los ha elegido por el tipo (o los niveles) de masculinidad

---

<sup>8</sup> Para una discusión más extensa sobre la función del lenguaje en la construcción del ser, véanse Lavery (2015) y Espinoza (2012).

<sup>9</sup> Véase Siedman en Jackson (2006: 105).

que presentan y que puede servirle a Antonia de modelo en la búsqueda de su propia identidad. La gama de intensidad en el *performance* viril varía en los tres según el contexto social en el que se encuentran. Esto apunta al mundo cambiante al que se refería Francisco, donde cada uno se permite algunas emociones que proporcionan un poco de flexibilidad al constructo social impuesto sobre ellos.

Carlos parece ser el más sexista de los tres. Durante su primer encuentro, cuando Antonia menciona su interés por los mingitorios, Carlos afirma que "los mingitorios son como las mujeres, los usas y ya" (Clavel 2005: 36). A Antonia le parece que los comentarios de Carlos son atroces, pero de todos modos lo encuentra encantador. Esta reacción por parte de Antonia señala lo contradictorio de las expectativas. Por una parte, la falta de respeto de Carlos hacia las mujeres parece detestable, pero la gracia de su virilidad lo hace adorable a los deseos, todavía femeninos, de Antonia, por lo que le perdona su misoginia. ¿Son aceptables los comentarios misóginos si el locutor tiene la virtud del carisma? Aparentemente la respuesta es afirmativa desde ambos géneros encarnados en Antonia, quien como mujer se siente atraída por la personalidad de Carlos y como hombre toma el comentario misógino como un chiste privado entre hombres.

Cabe observar que, a pesar de que Carlos se presenta inicialmente como un típico machista, él está consciente de lo repugnante de su comentario y advierte que no fue él quien pronunció esas palabras, sino Matatías, uno de sus muchos alter egos. Su aclaración sugiere la concienciación de los matices de su propio ser, y a la vez apunta a un cambio en la sociedad en la que ser misógino ya no es bien visto, o por lo menos no en espacios públicos mixtos. Sin embargo, en un espacio masculino todo cambia: "El mundo soez de los hombres podía ser tan ilimitado según se encontraran en los límites de la confianza suficiente, es decir, entre ellos solos" (Clavel 2005: 65).

Esto se comprueba cuando, guiada por Carlos, Antonia se adentra en espacios para varones (vapor, cantinas, tugurios) donde los hombres se sienten libres de explayar su prepotencia social pero también donde se dejan llevar por sus pasiones más primordiales. La escena en los baños turcos es particularmente perturbadora porque se ve el machismo y la homofobia en sus mayores expresiones. Por una parte, una mirada indiscreta o un gesto inapropiado pueden delatar la hombría de cualquiera de los ahí presentes, por lo que aún en este espacio, íntimamente masculino, la autocensura es conveniente. Y sin embargo, mirar al otro es parte de la definición de la grandeza propia, como Carlos dice: "quien te diga lo contrario miente o se engaña: siempre se trata de ver quién la tiene más grande" (Clavel 2005: 65). De manera que, aunque nadie se fija en el otro descaradamente, todos reparan brevemente en los genitales de

los demás para comparar de manera cualitativa la dimensión de la propia virilidad. En otras palabras, según la novela, el tamaño del órgano sexual es correlativo a la confianza del hombre en su masculinidad. Por otra parte, está el chiste del padre que otorga permisos, a su hija para salir a una fiesta y a su hijo le presta el carro, a cambio de favores sexuales. El chiste, aunque de mal gusto, sirve para mostrar la supremacía del patriarca heterosexual que puede exigirle sexo oral a su hija sin considerarse incestuoso, después de haber tenido sexo anal con su hijo sin que se perciba como un acto homosexual, sino como una muestra del poder y dominio del padre sobre su familia. En otras palabras, esto demuestra que él es el más chingón de su casa. Regresaremos a este tema en breve.

La amistad con Raimundo se basa en la afición por la fotografía que Antón desarrolla para entender mejor su obsesión con los mingitorios. Como artista, Raimundo parece tener mayor sensibilidad hacia su lado femenino que Carlos, quien reconoce tener un alter ego femenino, Alexis, a la que no deja salir frecuentemente. La personalidad de Raimundo hace un buen balance a la híper-masculinidad exhibida en los encuentros con Carlos. Si con Carlos, Antón fue al vapor, bares, cantinas y tugurios, Raimundo lo lleva a librerías de viejo, tiendas de antigüedades, exposiciones de arte, o a su estudio fotográfico, para ayudarlo a esclarecer sus ideas sobre los mingitorios. Con Raimundo, Antón tendrá una nueva experiencia sexual que se describe como un acto impetuoso entre dos carneros machos en donde "someter, avasallar el cuerpo de otro hombre" es el objetivo (Clavel 2005: 121). El acto, por no ser afectivo sino imperioso y dominante, no se describe como un acto homosexual sino como una batalla campal que satisface el principio del placer y que establece una jerarquía en la que se determina quién es el más "cabrón" de los dos "carneros machos".

Aquí es necesario hacer un paréntesis para tratar de contextualizar las dos instancias de homosexualidad que no se presentan como tal y por lo mismo pudieran interpretarse como homofóbicas. No argumento que los mexicanos no sean homofóbicos, sino que la novela nos da una pista para entender la insistencia de la violencia en las relaciones entre hombres –del chiste del padre con su hijo y el sexo entre Raimundo y Antón. En uno de los baños que visita, Antón descubre un grafiti que dice "Todos somos chingones" (Clavel 2005: 100). Esta frase simplifica lo que hemos visto del mundo masculino; es decir, que todos los hombres se ven como poderosos. La palabra nos remite al ensayo 'Los hijos de la Malinche', que forma parte de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, donde se explica que los hombres no se "abren" ni se "rajan", su hermetismo es lo que los hace machos y, siguiendo esa lógica, se explica la relación jerárquica entre el que abre y el abierto, es decir, el chingón y la chingada:

Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad, pura, inerme ante lo exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra (Paz 1993: 36).

Paz explica que, históricamente hablando, todos los mexicanos son hijos de la (Malinche) Chingada (por Cortés), pero aun siendo descendencia de esa violación, los hombres heredan el poder de su padre, mientras que las mujeres sólo pueden ser como Malinche, su madre histórica. El falo, ya sea como espada –el arma-dura– de caballero, para orinar parado o para copular, se convierte en el símbolo de la prepotencia y poder del hombre, quien se impone violentamente no sólo sobre la mujer sino sobre cualquier hombre inferior en poder, como en el caso del hijo frente al padre.

El sexo entre hombres que no se consideran a sí mismos homosexuales (como en el caso del padre, Raimundo o Antón) es violento porque es una lucha de dominación que indica de manera concreta (no con miradas como en el vapor) la envergadura de la propia virilidad. Se trata de ver quién es el chingón / varonil y quién el chingado / feminizado. El patriarcado requiere que el hombre demuestre constantemente su hombría y para eso es necesario bloquear expresiones sanas de los sentimientos, considerados femeninos, y realizar un *performance* de la masculinidad cargada de opresión y violencia –aun si esto implica comportamientos abyectos, como en el caso del chiste, en donde la familia acepta estos despliegues de masculinidad de subyugación y subordinación por parte del padre como algo común y corriente bajo la premisa de que "el papá era un cabrón hecho y derecho" (Clavel 2005: 63). Que los hombres en el baño turco, e intuitivamente Antón también, se rían del chiste, indica la forma en la que la homofobia es parte inexorable en la masculinización de los mexicanos.

La socialización de la que Antonia participa activamente la lleva por instancias estereotipadas del machismo mexicano, lo que no niega que la prepotencia y la homofobia no estén arraigadas en la sociedad actual, pero sí expone la mente estrecha del patriarcado heterosexual. La brusquedad y el placer del encuentro sexual con Raimundo la dejan confundida, pues todavía no puede definirse a sí misma ni a su propio deseo. Por la mañana se siente de nuevo un náufrago flotando sobre el cuerpo vencido de Raimundo, quien intuye la crisis de identidad de género de Antón/Antonia y le indica que "[...] no soy yo a quien andas buscando" (Clavel 2005: 122). Sabemos, a partir de estas palabras, que la búsqueda debe continuar.

## **La erótica de los mingitorios**

Antes de su transformación, Antonia nunca había visto un urinario en persona; sólo lo conocía a través de una fotografía de Marcel Duchamp. Después de su cambio físico, uno de los primeros objetos del mundo masculino con los que se encuentra es precisamente el mingitorio, y además una de las primeras cosas que aprende Antón es a orinar parado frente a uno de ellos. A partir de esa experiencia fisiológica desarrolla una obsesión por la forma y función de los mingitorios. Por un lado, es frente a este objeto que aprecia la vitalidad de su nueva fisiología y con ésta una nueva manera de ver y entender la vida. Por el otro, se da cuenta de que los urinarios tenían formas dócilmente femeninas que se asemejaban a las caderas de una mujer siempre dispuestas. Señala la narradora al respecto:

A pesar de que los más modernos ejercían una seducción escalofriante, decididamente le apasionaban aquellos con clara apariencia femenina, en donde los hombres vertían su lluvia dorada en un ritual inconsciente de descarga que emulaba una cópula en el sentido más inmediato y animal: la consumación de una necesidad ciega y vehemente, la satisfacción de un deseo urgente y puro (Clavel 2005: 50).

Si los mingitorios evocan las bellas caderas femeninas recibiendo la descarga dorada del pene, podemos ver que la ilógica obsesión de Antón por los mingitorios no es más que un intento por entender el *performance* viril en la pose frente al objeto de porcelana, por una parte, y, por la otra, el nivel de transgresión pública del hombre hacia la mujer en cuanto orinan en lo que parece el vientre de una mujer o, en el caso de diseños más contemporáneos e irrefutables, la boca abierta o las piernas abiertas de una mujer, según las fotos que se muestran en la novela.

El tema de la realidad vista a través de la lente de una cámara, es desarrollado por Clavel desde su primera novela, donde también hay un personaje fotógrafo, y aquí retoma esa estrategia. Se supone que las fotos que se incluyen en la novela son tomadas por Antón o son regalos para él. Raimundo es el que sugiere que retrate los urinarios para después estudiarlos. De esta forma, utiliza el lente de la cámara fotográfica para observar, desde una perspectiva muy específica, los diversos espacios y tipos de mingitorios. A fin de cuentas, la obsesión por el urinario representa el deseo de entender la relación del hombre con el cuerpo de la mujer como objeto de deseo. Esto se comprueba en la escena en el baño del Palacio de Bellas Artes con Malva. Entran para hacer una sesión fotográfica con la que Antón quiere demostrar que el mingitorio tiene caderas femeninas y le pide tímidamente a Malva que pose desnuda al lado del urinario. En la cosificación estética de la mujer, ella se convierte en objeto del estudio en su tarea de comparación y contraste. Sin embargo, el ejercicio estético queda interrumpido cuando Malva se yuxtapone (se sienta) sobre el mingitorio y abre sus piernas para ser penetrada por Antón, quien ya había fantaseado copular de forma "inmediata y animal" sobre el mingitorio de

un baño público de hombres con ella. La acción de Malva parecería darle agencia sexual, puesto que es ella la que sugiere el coito, sin embargo su yuxtaposición le da vida al mingitorio y facilita las fantasías sexuales de Antón de penetrar "un capullo dentro de otro capullo" (Clavel 2005: 91).

Uno de los urinarios más particulares es aquel bautizado Mingitauro puesto que representa el epítome del dominio varonil sobre todos los espacios, públicos o privados, masculinos o femeninos. Justo antes de irse a estudiar al extranjero y romper con Antón, Malva descubre el Mingitauro en el baño de mujeres de una oficina de gobierno donde tramita sus documentos para el viaje. El encuentro con esta versión del orinal revela dos puntos sobre la condición de la mujer en el campo laboral: primero, que la oficina de gobierno haya designado un baño que claramente había sido de hombres a las mujeres oficinistas, apunta a la tardía aceptación y gradual inclusión de la mujer profesionalista a espacios laborales primordialmente masculinos. En segundo lugar, que la cabeza del Mingitauro irrumpa de una de las paredes del baño de mujeres sugiere el omnipresente asedio masculino aun dentro del espacio íntimo reservado para las profesionalistas. Al ver la foto del Mingitauro, Raimundo comenta que "[p]areciera como si el envoltorio fuera en realidad para impedir que alguna mujer –por curiosidad, ignorancia o perversión– lo utilice" (Clavel 2005: 169). La presencia del Mingitauro es un recordatorio del espacio masculino cedido a las mujeres (sin acondicionarlo apropiadamente) y hace referencia a un mundo del que no pueden participar, ya sea "por curiosidad, ignorancia o perversión" (ibíd.). Al menos hasta la llegada de Antonia, que sirve de mediadora entre los dos mundos.

### **Llegar al centro del laberinto**

A pesar de los avances sociales, tecnológicos, científicos, ideológicos desde el medievo del *Amadis de Gaula* hasta nuestros días, las expectativas de género han cambiado muy poco en los últimos quinientos años y es solo en el último siglo que en contadas partes del mundo las mujeres tienen las mismas oportunidades que los hombres y los hombres tienen la libertad de su expresividad emocional sin el estigma de ser considerados débiles o femeninos. Al final del recorrido por el laberinto de la identidad, Antonia se da cuenta de que 'ser hombre' no la hace ni más libre ni más completa.

Hacia los últimos capítulos de la novela, Antonia conoce a Paula, una mujer empoderada por su educación (conocimiento) y en contacto con su lado masculino. Este último personaje es distinto a los otros: "Paula is a synthesis of male and female consciousness with her own possibility of gender since she experiences it freely, proving that you do not have to be a man to be complete like Antonia thought" (Espinoza 2012: 65). Con ella experimentará una relación sexual en donde las estereotipadas y reforzadas reglas sexuales (hombre: activo; mujer: pasiva)

son refutadas y a ella le revelará su pasado femenino. Paula acepta la implicación del secreto de Antonia, pero es ella quien debe tomar una decisión sobre su identidad para poder proseguir. Al final, Raimundo responde la pregunta planteada en el epígrafe de Butler y que, en gran manera, muestra el pensamiento general de la obra de Clavel: "Más que en los cuerpos, es en el corazón donde reside el secreto y la diferencia. El verdadero sexo y la auténtica identidad se abren camino desde ahí dentro. Lo demás, son ropajes, vestiduras, disfraces. Cuesta mucho trabajo ir desnudos, el corazón expuesto [...]" (Clavel 2005: 175s.). A pesar de que Antonia ya se había deshecho de su armadura, el hermetismo de la masculinidad (mexicana) le roba al hombre la posibilidad de "abrirse" y exponer su corazón, es decir, su humanidad.

Cuando Antonia entiende el secreto del corazón y la fluidez de su ser, va al encuentro de Paula. Éste es el final de su trayecto, que es en realidad el principio. En las últimas escenas se sumerge en las aguas del Mediterráneo simbolizando el fin de un modo de vida y el comienzo de uno nuevo, cual si fuera su bautizo. Por algunos instantes desea quedarse flotando, pero su corazón no se lo permite. "A pesar de los laberintos, las dudas, la incertidumbre" (Clavel 2005: 185), leemos, Antonia sale del agua para seguir viviendo. En el agua ha dejado naufragando todas las expectativas aprendidas y sus miedos de no ser lo suficientemente masculino. Su decisión de salir del agua y vivir, a pesar de todo, corresponde al primer epígrafe de la novela, aquél que sugiere que las preguntas son el motor de la vida: "La respuesta no tiene memoria. Sólo la pregunta recuerda".

Al llegar al centro del laberinto, el personaje principal se descubre como un ser fluido: "[É]l o ella –porque cabía la duda sobre su género [...]" (Clavel 2005: 181), pero al mismo tiempo bien definido, porque la narradora dice que "[c]uando Antonia salió de aquellas aguas de transparencia infinita y braceó de nuevo hacia la isla, se supo un minotauro superviviente" (Clavel 2005: 204). El Minotauro-Antonia es capaz de salir victoriosa del laberinto con la ayuda de Teseo-Antón cuando se da cuenta de que la discordancia no existe, que uno no excluye al otro sino que los dos se complementan.

## **Bibliografía**

BISBEY, Brandon Patrick (2012): 'Hacia una literatura de disidencia sexual en México con dos *Bildungsromane* bisexuales: *Púrpura*, de Ana García Bergua, y *Fruta verde*, de Enrique Serna'. En: *Valenciana*, 5.10, 35-59.

BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Editorial Paidós.

CLAVEL, Ana (2005): *Cuerpo naufrago*. México: Alfaguara.

ESTRADA, Oswaldo (2009): 'Against Representation: Women's Writing in Contemporary Mexico'. En: *Hispanofila*, 157, 63-78.

- ESPINOZA, Leticia Isabel (2012): 'Language, Desire and Identity in *Shipwrecked Body*'. En: *The Hilltop Review*, 6.1, 61-68.
- FINNEGAN, Nuala / Jane E. Lavery (2010): 'Introduction'. En: Nuala Finnegan / Jane E. Lavery (eds.): *The Boom Femenino in México: Reading Contemporary Women's Writings*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 1-24.
- HALLOWAY, Kali (2017): 'La masculinidad está matando a los hombres: la construcción del hombre y su desarraigo'. En: Guadalupe Rivera (ed.): *No nacemos machos: cinco ensayos para repensar el ser hombre en el patriarcado*. México: Ediciones La Social, 31-46.
- JACKSON, Stevi (2006): 'Gender, Sexuality and Heterosexuality: The Complexity (and Limits) of Heterosexuality'. En: *Feminist Theory*, 7.1, 105-121.
- LAVERY, Jane E. (2015): *The Art of Ana Clavel: Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires*. Oxford: Legenda.
- LÓPEZ, Irma M.(2010): 'The Will To Be': Mexican Women Novelists from the late 1960s to the 1990s'. En: Nuala Finnegan / Jane E. Lavery (eds.) (2010): *The Boom Femenino in México: Reading Contemporary Women's Writings*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 26-47.
- PAZ, Octavio (1993): *Laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PLAZA MORALES, Natalia (2016): 'Lo andrógino en la poética de Ana Clavel: *Cuerpo náufrago* (2005)'. En: *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, 6, 1-16.
- WIEGMAN, Robyn (2006): 'Heteronormativity and the Desire for Gender'. En: *Feminist Theory*, 7.1, 89-103.
- VENKATESH, Vinodh (2015): 'The Ends of Masculinity in the Urban Space in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*'. En: *Letras Hispanas*, 11, 158-170.

## Notes on a Queer (Mexican) Literature: The Case of Ana Clavel

Vinodh Venkatesh  
(Virginia Tech)

The presence and proliferation of women writers in the Mexican literary scene has been the source of much research and –to some extent– debate within the field. While writers such as Rosario Castellanos, Elena Garro, and Elena Poniatowska were central in cementing a place for the feminine in the afterburners of the continental (and male) Boom, others such as Ángeles Mastretta and Laura Esquivel inaugurated in the early 1980s what Nuala Finnegan, Jane Lavery, and others have termed the *boom femenino* in Mexico.<sup>1</sup> These authors, in addition to others such as Carmen Boullosa, Nellie Campobello, and Guadalupe Loaeza have been canonized in critical studies by Emily Hind and Oswaldo Estrada in what we may term a *canon de escritoras*. In *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual* (2010), Hind studies female production from the twentieth century, whereas Estrada in *Ser mujer y estar presente* (2014) broaches authors who continue to write in the 21<sup>st</sup> century. Divided into three parts, *Ser mujer*'s final section covers Rosa Beltrán, Cristina Rivera Garza, and Guadalupe Nettel, representative writers of the second generation of the *boom femenino*.

The debate around this canon is largely centered on two issues. First, writers such as Esquivel and Mastretta were initially dismissed as light literature, written for entertainment and not as 'serious' as texts by their male counterparts. The boom in female writers, critical interest in the shape of articles, dissertations, and monographs, and the many awards won by their novels, however, has quickly put this issue to rest. Second, critics including Finnegan and Lavery pose whether the cordoning off of writers to this canon or under the umbrella term of the *boom femenino* may bolster the ghettoization of women writers to a discrete grouping of literature. While this debate is not at the core of the present essay, its overtones, however, are relevant in situating certain writers.

Ana Clavel, for instance, shares many of the characteristics of the second generation of the *boom femenino* and is best known for *Cuerpo naufrago* (2005) and *Las Violetas son flores del deseo* (2007), which won the 2013 Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska. Clavel for the large part, however, is absent from Hind and Estrada's seminal works, not because the critics do not value her production, but due to the author's active questioning of the

---

<sup>1</sup> See Finnegan and Lavery's *The Boom Femenino in Mexico* (2010). Lavery goes on to note that the *boom femenino* "is largely not perceived as a cohesive or unified literary movement" (2010: 313).

label of female writer.<sup>2</sup> Estrada observes that Clavel, Ana García Bergua, Patricia Laurent Kullick, and Susana Pagano "no siempre reflexionan sobre su posición como mujeres en el mundo literario" (Estrada 2014: 23). Clavel has even gone on to say: "el asunto de lo femenino siempre me produce reticencia y lo toco con sumo cuidado porque creo que muchas veces se vuelve una excusa para escribir de una manera deshilvanada y poco rigurosa" (Clavel in Hind 2003: 40).<sup>3</sup>

My interest in Clavel stems from her self-exclusion from a literary canon that would otherwise benefit her stature in the field. The Latin American Boom –and even more contemporary groupings such as the Crack and McOndo– cleanly illustrate how associations amongst writers benefit the group and the individual within the literary, commercial, and academic market. Instead of encouraging lines of contact between her work and such luminaries as Rivera Garza, Clavel instead seems to disassociate herself. Given the academy's propensity for tidily grouping together authors in generations and movements, my purpose then is to situate Clavel, to collocate her novels within a broader gesture that is neither self-contained or disparate from contemporary Mexican literature.

Clavel first accrues critical interest in the 1980s and 90s with the publication of two collections of short stories. She followed up this success with the novels *Los deseos y su sombra* (1999), *Cuerpo náufrago* (2005), *Las Violetas son flores del deseo* (2007; with its controversial cover image),<sup>4</sup> *El dibujante de sombras* (2009), *Las ninfas a veces sonríen* (2013), and *El amor es hambre* (2015), in addition to several collections of stories. Characterized by the fantastic, with suggestions of magical realism, Ana Rosa Domenella has placed Clavel amongst a group of "autoras neofantásticas" (1999: 353) –which includes García Bergua, Adriana González Mateos and Cecilia Eudave– that write the body as a fantastical construct open to change.

The malleability of the body and its constant state of flux are characteristics (amongst others) that support Jane Lavery's assertion that Clavel "queers the more conventional narrative themes and genres associated with some of the more 'canonical' writers of the *boom femenino*" (Lavery 2015: 1). Lavery's analysis posits a line of entry into Clavel that is not so much defined by her condition of *escritora* but by her "queer aesthetics" (Lavery 2015: 6). Similarly, in "Por una literatura queer", Sergio Téllez-Pon features Clavel in a distinction between queer and gay literature. Without devaluing important contributions by the likes of Luis Zapata and José

---

<sup>2</sup> Estrada, in fact, has authored an essential article in understanding Clavel in relation to her contemporaries (see Estrada 2009: 63-78).

<sup>3</sup> A similar phenomenon occurs with the reception of García Bergua (see Thornton 2010: 217-240).

<sup>4</sup> The cover of *Las Violetas son flores del deseo* depicts the opened legs of a pre-pubescent girl seated in a flowerbed. Taken in black and white, her face is hidden while her white-laced underpants are the focus of the image.

Rafael Calva, Téllez-Pon underscores the value in Clavel's texts as they move beyond constructed identities and discrete social types.

I find Lavery's and Téllez-Pon's studies indispensable in any framing of Clavel because they move her work from a strictly feminine genealogy to a queer trajectory. To note in this gesture, however, is that a queer lineage in Mexican letters is largely untraced, since the bulk of criticism to date has focused on a gay literature. Víctor Federico Torres's "Del escarnio a la celebración: prosa mexicana del siglo XX," in Michael K. Schuessler and Miguel Capistrán's *Mexico se escribe con J: una historia de la cultura gay* (2010), is a useful text in understanding this phenomenon. Torres establishes a gay cannon beginning in the early twentieth century, moving into stereotypes, missteps, and minor texts of the mid century. He argues that a substantial gay literature in Mexico only begins with Zapata's *El vampiro de la colonia Roma* (1979), and is strengthened in the 1980s with texts by Calva, José Joaquín Blanco, and Luis Montaña. Clavel is, of course, excluded from this discussion because her novels do not strictly explore gay themes and issues, or star gay protagonists. Instead, she traces through her fictions an exploration of sex, sexuality, and gender, that does not focus on a particular identity, practice, or community. In other words, and as Téllez-Pon notes, Clavel is best considered within a queer genealogy of Mexican literature.

What is queer literature? Thematically, it follows David William Foster's understanding of "todo aquello que instaure una postura desafiante a la heteronormatividad patriarcal. Puede ceñirse, primordialmente, a la legitimación del deseo homoerótico [...] pero no se limita solamente a esta cuestión, sino que lo *queer* puede representar la legitimación de [...] toda una gama de prácticas del amor entre seres humanos" that transgress social norms and codes of the Law (Foester 2009: 197). In this line of thought, Amy Kaminsky argues that queer studies, in opposition to gay and lesbian studies, "has been marked by a move away from studying an already available body of work by homosexual writers toward producing theory in an open field" (2001: 210). She furthers that the shift to the queer moves us "away from questions of identity [...] to questions of subjectivity [...]; away from community [...] to the relation of the queer subject to the body politic and to the nation; from representation of preexisting and retrievable gay themes to the performance of transgressive behavior as constitutive of categories like sexuality and gender" (Kaminsky 2001: 210). A queer gesture ultimately questions the structural and epistemological bases of heteronormativity; it is not simply a transgression, but rather, a perpetual (dis/re)configuration of social systems.

Queer literature operates on multiple levels of narrative scaffolding. On an intimate and subjective level, it unpacks, decenters, and disobeys norms of gender, sex, and sexuality; queer

literature favors the posing of questions versus the providing of neatly packaged answers. Moving away from the subject, it mobilizes these same actions towards the communal and the national. It is similar to yet more radical than Lee Edelman's notions of homographesis, or "the cultural mechanism by which writing is brought into relation to the question of sexual difference in order to conceive the gay body as text, thereby effecting a far-reaching intervention in the political regulation of social identities" (1994: 10). Queer literature is a centrifugal gesture, unlike the centripetal nature of narratives that reify a particular gender position (both hetero and homo), social strata, or political systems; it questions the frontiers of the self and the community. Queer literature moves against the conventions of narrative; it breaks through the limits of the textual to render insufficient the power of the word. Queer literature embodies José Esteban Muñoz's description of queerness as a "not yet here [...] an ideality" (2009: 1). Queer literature is not congruent or synonymous with a queer reading or theory, which juxtaposes a methodology to a given text. Instead, queer literature is an ontology in itself, *avant la théorie*.<sup>5</sup> It occupies an in-between space between Edelman's thesis of queerness as a death drive (in *No Future*) and Muñoz's counter position of queerness as a futuristic utopia. A queer literature is equally a gesture towards the horizon as it is a conflation with the finiteness of the now. It may be historic and ahistoric, local and foreign, real and fantastic, and any other combination of paradoxes. Queer literature, counterintuitively, moves against categorization (though it is not always successful). It is an open-ended literature, not necessarily written by self-identified queers, or solely about queer characters, but rather is queer due to its politico-ethical intervention in the relationship between the subject and broader matrices.

Queer literature also maintains the potential of creating queer readers, as reading becomes a process that forces questions, unhinges identitarian positions, and provokes polydirectional libidinal urges and drives that may not necessarily coincide with the reader's self-identified gender and/or sexuality. Queer literature produces –even ephemerally– queer readers who must reorient themselves in the face of the text.

Let us now return to Clavel. To note in any approximation to her work is the crosscutting nature of her novels. They are not situated within a narrative universe where characters and events from one novel may reappear in others –as is the case with writers such as Carlos Fuentes, Cristina Rivera Garza, or Horacio Castellanos Moya– but rather meditate on similar themes. Dafna Hornike underlines that common in all texts is an "exploration of less familiar territories of subjective gendered experience while using recurring motifs such as shadows

---

<sup>5</sup> Very much in the way that queerness, or "those deviant bodily practices were there, *avant la lettre*, before queer theory came to academia" (Domínguez Ruvalcaba 2016: 2).

(usually metaphors for desire), and the usage of sudden transformation as a trope that opens a vast array of possibilities for exploring her topics from another angle" (2013: 8). Taking this observation into consideration, I want to suggest that Clavel's work may be read vertically and horizontally; that is, we may fruitfully analyze in depth a single work and/or trace a particular trope across novels.

The novel that sticks out in this horizontal reading is her second, *Cuerpo náufrago*. It is the novel that Téllez-Pon underlines in his thesis of a queer genealogy, and links her first, *Los deseos y su sombra* with the novels that follow. Situating *Cuerpo náufrago* within Clavel's production first requires a contextualization of *Los deseos y su sombra*. In *Los deseos*, Clavel narrates the life of Soledad García in the Mexico City of the 1950s-80s. Juxtaposed in the text is the development of Soledad and Mexico itself –in multiple instances, the protagonist is interpellated with historical and political sites and events that can be read against her own body. This narrative strategy, where the individual is super-imposed onto the national and vice versa in a body-city dialectic, is nothing new, and is prevalent in any sort of nation-building literature. The novelty in *Los deseos*, however, resides in the second half of the text, when Soledad, who undergoes a series of sexual and emotional travails, spirals into a life-or-death existence as she walks the city in an aimless trajectory.<sup>6</sup>

Luzma Becerra proposes that the novel undertakes a "desprendimiento de la realidad, sin que llegue a desaparecer un 'estar ahí'" (2004: 370), noting that "la historia de *Los deseos y su sombra* reelabora un contexto cultural, que es el de un imaginario femenino con su educación tradicional en lo referente al registro genérico" (Becerra 2004: 372). In other words, *Los deseos* reconfigures an already-in-place male script, this time through the lens of the female body. But this is not a closed ending, where the reader may glean a didactic or symbolic treaty; rather, Clavel gestures towards a queerness in the text as Soledad "comes to embody the abject itself, oscillating ambiguously between life and death [...] between the fully and partially formed subject, the semiotic and symbolic" (Lavery 2007: 1060). *Los deseos* is perhaps the least transgressive novel in terms of sex and desire, but is the only text that situates its narrative in relation to an explicit discussion of Mexican space (and, by extension, -ness). It is transgressive, however, in terms of decentering the narrative strategy of heterosexual male-city, which was at the core of Zapata's *El vampiro*.

*Cuerpo náufrago*, in turn, references several buildings and neighborhoods of the Mexican capital, but ends with a "complete deterritorialization of the diegesis" (Venkatesh 2015: 159).

---

<sup>6</sup> I have analyzed the relationship between the body, the city, and *mexicanidad* in 'The Ends of Masculinity in the Urban Space' (see Venkatesh 2015: 158-170).

Importantly, the novels that follow in Clavel's trajectory in this horizontal tracing after *Cuerpo náufrago* are all set in at-times anonymous and at-times ephemeral spaces, suggesting a centrifugal continuity between her first novel and those that come later. What makes the novel an example of queer literature is not only its unpacking of sex, gender, and sexuality, but the expanding nature of this action towards other more expansive tropes.

*Cuerpo náufrago* undertakes an *écriture hermaphrodite* that recounts the life of Antonia, a woman who unexplainably wakes up one morning as a man, Antón, and who must then reconcile her gender expression with her physical sex. In other words, the protagonist undertakes what Nigel Thrift and Steve Pile (2005) call the "mapping of the subject" within the urban terrain, as her first step after waking up from this magical realist transformation is to "enfrentar la ciudad y la gente con sus propios pasos" (Clavel 2005: 15). When the protagonist proceeds to engage the city (as a matrix in which to explore her/his own gender), the text emphasizes that space, as a lived experience, privileges masculinities. As Antonia recalls: "recordaba perfectamente de niña envidiando a sus hermanos y a los amigos de sus hermanos, esa manera de apoderarse de una calle para jugar fútbol, para salir solos por la ciudad sin correr tanto peligro" (Clavel 2005: 13). The mapping of the gendered subject is congruent with the larger project of identity, as her brothers' identities are based on their performance. They are allowed to "engrasarse las manos y los pantalones al enderezar la cadena de una bicicleta o ponerse un traje y sentirse importantes" (Clavel 2005: 14). In other words, our performance, within a defined stage, is essential to the construct of gender. She prepares herself for this dialectic by putting on male clothing, and collecting her hair in "una coleta como las que la moda y los tiempos se lo permitían a los hombres que se animaban a dejárselo crecer" (Clavel 2005: 15). Note here a reference to the idea that gender is socially constructed and historically sensitive.

In essence, the novel begins with Antonia seeking to understand how to play the part of Antón in a wider social milieu. In coming into contact with the city, Antonia evokes Deborah Parsons's notes that in literature, characters are "not only a figure within a city; he/she is also the producer of a city, one that is related to but distinct from the city of asphalt, brick, and stone, one that results from the interconnection of body, mind, and space, one that reveals the interplay of self/city identity" (Parson 2000: 1). To become Antón is to not solely have grown a penis through a swift act of fantasy, but to interact as a male within the public matrix of identity.

In a swift contradiction, however, the protagonist linguistically reaffirms her female identity, stressing the third person, singular feminine pronoun and adding: "[n]o cabía duda sobre su sexo, aunque las presiones de la época contribuyeran a que asumiera otros roles" (Clavel 2005:

11). The emphasis on the pronoun "ella" underscores a textual preoccupation with the signifiers of gender, re-elaborating Judith Butler's quandary at the end of *Gender Trouble* that serves as an epigraph: "¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?" (Butler in Clavel 2005: 9). Starting with this thought, we can note that, in *Cuerpo náufrago*, Clavel seeks to question the ontological integrity of the gendered-subject.

The protagonist meditates on issues of subjectivity and identity, posing whether "¿[l]a identidad empieza por lo que vemos?" (Clavel 2005: 12). She is quick to suggest an alternative to the performativity of identity, suggesting that "la identidad empieza por lo que deseamos" (Clavel 2005: 13), thereby posing a dialogic that structures the pages of *Cuerpo náufrago*. It is the physical body, its performative behavior, and something more intimate, innate, "secret[o], persistente" (ibid) that defines the subject. Herein we find the first queer gesture in the novel, as the text poses an unknown over a definite; a horizon over a present relation to subjectivity; a blending of corporal, psychoanalytic and performative schools of thought. The novel does not privilege one theory of gender/sex/sexuality over another, preferring instead to enter many into a metaphysical conversation that builds around Antonia's interior monologue. Hornike addresses this apparent contradiction when she comments that the novel proposes a "puzzling approach to gender" (2013: 10). The contradiction, however, does not arise out of ignorance or a poor handling of theory, rather I believe the author intentionally queers theory itself; it is, after all, evident that Clavel is a scholar in addition to a writer, as evidenced by the extensive footnotes in *Cuerpo náufrago* and in academic studies she has authored on gender and literature.<sup>7</sup> Instead, the novel fulfills the definition of a queer literature as it deconstructs gender, sex, and sexuality in its first pages, leaving the reader with questions and uncertainty over any clear thesis or theory.

This action is expanded upon in a centrifugal sweep as the text projects the protagonist's subjective quandary onto a wider sphere. The character must confront and negotiate itself vis-à-vis the social space of the city, thereby calling into question the axioms of the latter in a queering narrative that decenters the referentiality and specificity of the urban that was at the core of mapping Soledad in *Los deseos*. Hornike notes the dialectic between space and the subject, posing that "the novel's [...] approach to gender [is] linked with directionality and consequently can be articulated through spatial concepts" (Hornike 2013: 10).

Unlike *Los deseos* that mapped the subject while mapping the city through ekphrastic passages of Soledad walking through buildings and monuments in Mexico City –in the classic

---

<sup>7</sup> See, for example, 'Hombres narrados por mujeres', a study of Josefina Vicens, Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi and Rivera Garza that appeared in the *Revista de la Universidad de México* (see Clavel 2001).

dialectic of body-city—, Antonia engages the spatial through a different strategy. Antonia walks a few blocks from her apartment and finds herself at the entrance to the metro system. As the character goes underground the narrative leaves behind the streets, buildings and spaces of Mexico City. They do not cease to exist, but are instead left unmapped by the narrative and by the body. As Antonia descends into the underground world of the metro, the narrative carries out an inferential mapping of the subterranean non-city —she describes how "en el piso del corredor se extendían puestos con mercancías diversas como en muchos de los accesos a la red de transporte subterráneo de la ciudad de México" (Clavel 2005: 21). Clavel's placing of the subject in a terminus of the underground space effectively creates a parallel, multidimensional schema of the city-space that is reflective of the 280 miles of rail that run across the metro system. Mexico City—as space, sign, and coda of the communal, national, and structured—exists in the novel not as a city-text; instead, it is a queer space, unpacked, unhinged, unmapped by the body, a "not yet here [...] an ideality" (Muñoz 2009: 1).<sup>8</sup> Mexico City, like Antonia/Antón, is a body in constant (de/re)construction, in a queer flux that resists complete identification.

This queering of the city portends a virtualization that differs from the depiction of Mexico City as an actual space (as was the case in *Los deseos* and a plethora of fictions from the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries). Space in *Cuerpo naufrago* is not a text that allows for the reading —if we are to follow the ideas of Henri Lefebvre and Edward Soja of social, communal, and national ideologies, but a virtual construct.<sup>9</sup> It leaves bare and is open to the intensive morphogenetic processes that sustain and form such assemblages, by "placing the variables themselves in a state of continuous variation" (Deleuze / Guattari 1998: 369). The city (and the spatial throughout the novel, for that matter) is queered, open to renegotiation and reconstitution. The multiplicity of the virtual, especially as it relates to the subject, is where Clavel directs the protagonist, as she/he negotiates subjectivity in relation to assemblages that are, in themselves, in flux. In other words, by going down into the metro and away from the socio-historic referents of Mexico City aboveground, Antonia/Antón, in a centrifugal tour de force, moves the spatial into an already-in-place process of flux, where the queered subject-in-process queers the city (and all that it codes for).

This fairly innocuous plot point that occurs at the very beginning of the novel underlines the disjunction between *Los deseos y su sombra* and *Cuerpo naufrago*. The shift in *Cuerpo*

---

<sup>8</sup> Discussing queer theory in Latin America, Domínguez Ruvalcaba furthers that "its meaning is enriched through a complex intersectionality in which sexuality and gender expressions cannot be detached from economic determinants, religious and legal constraints; racial, class, and nationality exclusions; or political conjectures" (2016: 5).

<sup>9</sup> Reflective of Mark Bonta and John Protevi's idea that "spaces are NOT constructed by discourse alone, and thus are not configured solely to be read" (2004: 40).

*náufrago* to a virtual and not real cartography of the city foreshadows a mapping of the subject and spaces that resists the socio-cultural specificity of the city-text. In fact, much of the novel takes place in closed, undifferentiated spaces that are iterations of the relationship between space and subject. Antonia moves from the metro to a series of bars and bathrooms. Both spatial types demonstrate how the subject is constructed through everyday practice. In the bar, for example, Antón is allowed to drink straight from a bottle; the urinals in the bathrooms pose a plural interpretation of the morphology of the porcelain, as it can symbolize a mouth, womb, or flower. While initially described as inherently feminine, visually evoking "las caderas de una mujer" (Clavel 2005: 27), the urinal also undergoes a questioning. In a later scene, for example, the protagonist now views it "como una enorme boca abierta, una gruta insondable" (Clavel 2005: 68); towards the end, Antonia becomes obsessed with the *mingitauro*, a defunct urinal in a renovated women's bathroom. Covered in a black plastic bag held in place by black tape that evokes horns, it is a queered urinal, with female and male parts, its absence (in terms of utility) emphasized by its presence. It is a paradox, a here and a horizon, that revolutionizes the bathroom space in the novel.

The queering of the bathroom space sets in motion a complex psychological break from the initial intention of exploring how masculinity and maleness is constituted through lived social experience in the city. The first step in this break is described in a nightclub where Antonia and some friends –Carlos, Francisco and Raimundo–, who throughout the text instruct him on the ways of men, engage in the services of a prostitute in a private room. The novel queers the trope of the prostibule as a space to *hacerse hombre*, as in this scene, Antón instead disengages from the rules of heteronormativity. The narrative delves into aquatic metaphors as the inebriated protagonist begins to feel her/himself slip into the blue depths of the ocean, away from the city and away from the theatricality of gender, as Carlos and Francisco indulge in the body of the prostitute. Raimundo, however, mysteriously and silently observes the orgy and does not participate as Antonia slips into unconsciousness. It is here that she remembers kissing someone, though the text is unclear, imprecise, and throbbing in its alcoholic amnesia. The brothel, like the bathroom with the *mingitauro*, is moved into a queer centrifuge, slowly delinking itself from narratives of normativity. Importantly, the ocean –a decidedly non-urban space– becomes a suggested space to *hacerse queer*.<sup>10</sup>

The novel uses a metaphor from nature to illustrate the queering drive begun in the nightclub. Antonia discusses the biology of migratory eels that are sexually undifferentiated when young,

---

<sup>10</sup> See my discussion throughout *New Maricón Cinema* of the aquatic as a metaphor, site, and potentiality for the queer in Latin American cultural production (see Venkatesh 2016).

but change as adults according to the "dictados del medio ambiente: condiciones de salinidad, índices de la tabla periódica de la pasión" (Clavel 2005: 114). From this biological metaphor, Clavel suggests that human bodies are also cultured and differentiated by environmental factors, though ours tend to be historical and cultural, internal and external processes of gender formation. Again we see a "puzzling approach to gender" (Hornike 2013: 10), as performativity is meshed with corporality and the environment. The novel further notes that the eels are able to migrate without any navigational referents as they undergo sexuation. Antonia mimics this performance as she approaches Raimundo's apartment; though initially holding onto the walls of his building to guide her, she lets go and drifts like an eel towards a critical moment that will define her sexuality. The use of the life history of eels in combination with Antonia's slippage into the waters of inebriation depict the underlying shift in the telos of her identity as she engages in carnal relations with Raimundo where both are penetrated and penetrating. Antonia describes male homosexual sex like "un salto al océano" (Clavel 2005: 119), underscoring the cartographic shift from city (even a virtual one) to non-city that defines queerness in *Cuerpo náufrago*. The penetration of Raimundo is significant because it underscores the queer drive in the novel to decenter identitarian positions. Antonia does not identify as a heterosexual male in the body of Antón, nor as a male-desiring female in the position of Antonia; instead, she/he is open to varying libidinal flows and desires that are as fluid as the waters that carry the migratory eels. The queering of Antonia as she sleeps with Raimundo emanates outwards in a centrifugal queering of the spatial.

The novel concludes with Antonio falling in love with Paula, a researcher who studies biodiversity in the Grecian isles. Paula is first described as "ella – porque no había duda sobre su sexo" (Clavel 2005: 127), though this description is also queered. Clavel carefully evades an explicit description of Paula's genitalia, though she is described to have a bulge in between her legs that is sexually reactive and sovereign, though it is never specified to be the penis that befuddles Antonia the morning of her own transformation. But by alluding to a bulge –in combination with the emphasis on the gender pronoun– the text suggests that Paula, like Antonia, is also queer.

The process of mapping the subject in *Cuerpo náufrago* comes full circle as Antonia, described as "él o ella – porque había la duda sobre su género" (Clavel 2005: 181) arrives at the Aeolian isles, far removed from Mexico City. In this space disconnected from the coordinates of the City, Antonia becomes an "organism moved from 'equilibrium', that is, out of a stable state or 'comfort zone' [...], to an intensive crisis realm (producing changeable, 'metastable' habits)" (Bonta / Protevi 2004: 63). Separated from the social structures and systems (that were

pervasive in *Los Deseos*) she is liberated from the obsession with chivalric performativity and the physiology and physiognomy of the urinals that map the city.

Regarding a poetics of the city, *Cuerpo náufrago* is minimalist in its naming of the spaces, buildings, and routes of the megalopolis. This, however, does not render Clavel's text impotent in defining the connection between city and self. By moving towards the virtual, *Cuerpo náufrago* encourages a reconsideration of how we conceive, imagine, and represent the spatial vis-à-vis subjectivity. The transformations, movements, and thoughts of Antonia as the novel progresses evoke Elizabeth Grosz's thinking of the city

not as megalithic total entities, distinct identities, but as assemblages or collections of parts, capable of crossing the thresholds between substances to form linkages, machines, provisional and often temporary sub- or microgroupings [...] the city in its particular geographical, architectural, and municipal arrangements is one particular ingredient in the social constitution of the body (Grosz 1999: 385).

As she is queered, so is space. She fully submerges herself in the water, "ni cielo por encima de su cabeza, ni fondo marino por debajo de sus pies" (Clavel 2005: 185), contemplating for a moment "abandonarse a la tentadora certeza de este instante" (ibid). But Antonia does not give in to the death drive, emerging from the waters "a pesar de los laberintos, las dudas, la incertidumbre" as a "minotauro superviviente" (ibid). The novel concludes with a description of the protagonist as a "cuerpo náufrago, una sombra iluminada al fin" (ibid); a queer subject open to interpretation.

The dislocation of the subject from the spatial –that is, Mexico City and its role in defining *mexicanidad*– that occurs at the very end of *Cuerpo náufrago* is continued in Clavel's subsequent novels. In *Las Violetas son flores del deseo* and *El dibujante de sombras*, Clavel's narrative is relocated fantastical and undefined space. It is not till *Las ninfas a veces sonríen* that we evidence an allusion to Mexico City, although this fantastical text evades explicitly naming its buildings, statues, and monuments that were at the core of Soledad's subject-formation in *Los deseos*. The lack of spatial specificity is at the core of Clavel's queer literature, as it is inherently linked to the narratives' exploration of queer bodies, desires, and urges. It is, like the subjects that populate her novels, a Muñozian futurity, in constant instability yet posing a potential future moment of wholeness. Clavel's literature is also queer in that it breaches the limits of narrative. In *Cuerpo náufrago*, the uses of varied intertexts, footnotes, and even paratexts (the book cover features Jean Auguste Dominique Ingres's painting *La Source* from 1856) signal the insufficiency of the text to fully capture Antonia's process of subjectification.<sup>11</sup> The front cover of *Las Violetas son flores del deseo*, for example, centers the viewer's gaze on

---

<sup>11</sup> See Lavery's analysis of the cover (2015: 110-120).

the thin laced fabric covering the genitals of the anonymous young girl splayed out on the ground, inviting us into the book. The flimsiness of the material is deployed as an interplay between the seen and unseen, the taboo and the innocent, to affectively provoke a queer literature.

With these examples, I believe Téllez-Pon's and Lavery's use of the term "queer" to define Clavel is entirely validated. When asked how she defines herself as a writer, Clavel answers:

Sin habérmelo propuesto de una forma deliberada, mi literatura es muy original y transgrede ciertos cánones. Subvierto nociones convencionales de la escritura misma; a veces a través del uso de la metáfora o con propuestas más transgresoras. Temáticamente, los canales más importantes que se me han ido abriendo son la indagación del deseo y su relación con el mundo de las sombras. No fue algo planeado. Soy una escritora que de una manera providencial siempre ha sido guiada por sus sombras. Como digo en *Cuerpo náufrago*, se trata de dejarse ser una sombra en las manos de las sombras de uno mismo. Me definiría como una escritora de deseos y sombras (Clavel in Herrera 2006: 76s.).

These desires and shadows are at the core of her thesis on queerness, as neither are easily quantified, represented, or even defined. They are a here and there, a now and later, a dynamic that resists a stationary subject position.

Returning to the question of a genealogy, *Cuerpo náufrago* and Clavel's novels that come after are very much part of a queer Mexican landscape. Many novels that dot the lineage of gay literature may also occupy this space, as do texts from those authors that Estrada and Hind study. Returning to Torres's overview of gay Mexican literature, and its contemporary starting point of *El vampiro*, I believe the queer canon begins with a little-commented text published in 1977: Armando Ramírez's *Pu*, which was later renamed as *Violación en Polanco*. Published before *El vampiro*, *Pu* demonstrates a similar textual interpellation between the (de)construction of the subject and the community, the body and the city. The novel chronicles the kidnapping of an upper-class woman in Polanco by a trio of men who frequent a seedy movie theater. They kidnap her after her husband kills their two friends (and at times, objects of desire), one of whom is described as a very much queer subject. The trio exact their revenge through a violent rape of the woman in a commandeered bus through the streets of the city. Like *Cuerpo náufrago*, the text explores their sexuality and gender, transgressing stereotyped norms of the *macho* and heterosexism in favor of a fluidity that underscores their seeking of revenge. (Like *Cuerpo náufrago*, it presents a "puzzling approach to gender"; Hornike2013: 10). Like Clavel's novel, *Pu* evidences the inability of the text to set strict limits to representation, demonstrating the incapacity of the written word to fully encapsulate the queer gesture contained within. Ramírez's original title, in fact, alludes to this: *Pu* is the sound made in coitus (whether vaginal, anal, oral, manual, etc.), an onomatopoeic substitute for the

irrepresentable. The novel concludes with the violent murder of the woman and the dissolution of the men into a canal in the outskirts of the city, a return to the mythic waters of Tenochtitlan lost in a confusion of blood, urine, feces, and semen. The conclusion of *Pu* highlights what is at the core of a queer literature, that is, a literature that is by nature unfinished, decentered, and provocative.

### **Works Cited**

- BECERRA, Luzma (2004): 'Otra forma de estar en el mundo: Sobre *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel'. In: Jorge Chen Sham / Isela Chiu-Olivares (eds.): *De márgenes y adiciones: Novelistas latinoamericanas de los 90*. San José: Perro Azul, 369-391.
- BONTA, Mark / John Protevi (2004): *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CLAVEL, Ana (2012): *Las ninfas a veces sonríen*. México: Alfaguara.
- CLAVEL, Ana (2009): *El dibujante de sombras*. México: Alfaguara.
- CLAVEL, Ana (2005): *Cuerpo naufrago*. México: Alfaguara.
- CLAVEL, Ana (2007): *Las violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara.
- CLAVEL, Ana (2001): 'Hombres narrados por mujeres'. In: *Revista de la Universidad de México*, 85, 76-80.
- CLAVEL, Ana(2000): *Los deseos y su sombra*. México: Alfaguara.
- DELEUZE, Gilles / Félix Guattari (1998): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Athlone.
- DOMENELLA, Ana Rosa (1999): 'Tres cuentistas 'neofantásticas''. In: Alfredo Pavón (ed.): *Cuento y figura (la ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 351-375.
- DOMÍNGUEZ RUVALCABA, Héctor (2016): *Translating the Queer: Body Politics and Transnational Conversations*. London: Zed Books.
- EDELMAN, Lee (1994): *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York: Routledge.
- EDELMAN, Lee (2007): *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- ESTRADA, Oswaldo (2009): 'Against Representation: Women's Writing in Contemporary Mexico'. In: *Hispanófila*, 157, 63-78.
- ESTRADA, Oswaldo (2014): *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FINNEGAN, Nuala / Jane Lavery (eds.) (2010): *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- FOSTER, David William (2009): *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- GROSZ, Elizabeth (1999): 'Bodies-Cities'. In: Janet Price / Margrit Shildrick (eds.): *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 381-388.

- HERRERA, Jorge Luis (2007): 'Escritora de deseos y sombras. Entrevista con Ana Clavel'. In: *La Colmena*, 51-52, 76-81.
- HIND, Emily (2003): *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Madrid: Iberoamericana.
- HIND (2010): *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska: Boob Lit*. New York: Palgrave Macmillan.
- HORNIKE, Dafna (2013): 'Cuerpo naufrago: Orienting Towards the Boundaries of Home, The Body as Limit'. In: *Latin American Literary Review*, 41, 82, 7-25.
- KAMINSKY, Amy (2001): 'The Queering of Latin American Literary Studies'. In: *Latin American Research Review*, 36.2, 209-219.
- LAVERY, Jane (2015): *The Art of Ana Clavel: Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows, and Outlaw Desires*. London: Legenda.
- LAVERY, Jane (2010): 'The Fragmented Nation, Self and Body in *Los deseos y su sombra*'. In: Nuala Finnegan / Jane Lavery (eds.): *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 313-336.
- LAVERY, Jane (2007): 'Beyond the Shadow of Solitude: Self, Desire, and (Dis)embodiment in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*'. In: *Modern Language Review*, 102.4, 1053-1068.
- MUÑOZ, José Esteban (2009): *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- PARSONS, Deborah L. (2000): *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. Oxford: Oxford University Press.
- RAMÍREZ, Armando (1979): *Pu*. México: Océano.
- TÉLLEZ-PON, Sergio (2010): 'Por una literatura queer'. In: *Luvina*, 60. [https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\\_content&task=view&id=696&Itemid=49](https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=696&Itemid=49) [14.12.2017].
- THORNTON, Niamh (2010): 'Ana García Bergua's *Púrpura*: Gay Narrative and the *Boom Femenino* in Mexico'. In: Nuala Finnegan / Jane Lavery (eds.): *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 217-240.
- THRIFT, Nigel / Steve Pile (2005): *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*. New York: Routledge.
- TORRES, Víctor Federico (2010): 'Del escarnio a la celebración: prosa mexicana del siglo XX'. In: Michael K. Schuessler / Miguel Capistrán (eds.): *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay*. México: Planeta, 86-100.
- VENKATESH, Vinodh (2015): 'The Ends of Masculinity in the Urban Space in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*'. In: *Letras Hispanas*, 11, 158-170.
- VENKATESH, Vinodh (2016): *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. Austin: University of Texas Press.
- ZAPATA, Luis (1979): *Las aventuras, desaventuras y sueños de Adonis García: el vampiro de la Colonia Roma*. México: Grijalbo.

## Reseñas

**Juliana Zabala**

(University of North Carolina at Chapel Hill)

Nora Pasternac / Berenice Romano (eds.) (2016): *30 años sin Simone: Reflexiones sobre el pensamiento de una joven formal*. Toluca: Editorial FHumanidades UAEMex, 216 páginas. [Edición digital](#).

Simone de Beauvoir hizo mucho por el feminismo y su legado en la literatura feminista contemporánea es innegable. A través de obras como *Memorias de una joven formal* (1959) y *El segundo sexo* (1949), de Beauvoir le brinda a la mujer del momento una lectura creada especialmente para ella, con la que puede sentirse identificada. Aunque la autora no apuntó hacia una escritura feminista desde el principio, al darse cuenta del impacto que tuvieron sus textos en la sociedad, se comprometió cada vez más con esta causa. Las influyentes ideas de Simone de Beauvoir trascendieron fronteras para llegar a varios países latinoamericanos en los que, todavía hoy, numerosos académicos se encargan de analizarlas y aplicarlas a la sociedad en la que viven. La recopilación de estos diez ensayos, todos escritos por mujeres y editados por Nora Pasternac y Berenice Romano, nos permite ver las diferentes facetas de Simone de Beauvoir, su vida como escritora y mujer, su transición de autora a autora feminista, y cómo sus textos pueden ser leídos en diferentes partes del mundo logrando un impacto tan fuerte como el que tuvieron en Francia.

Las tres partes de este libro de acceso electrónico presentan diferentes etapas de la vida de la escritora, una narrativa, una autobiográfica y una última ensayista. Empezando con tres ensayos que dialogan acerca de la niñez de Simone, en la primera parte titulada 'En el comienzo. Representaciones literarias para llegar a ser', las autoras comentan la influencia de la feminista, analizando *Memorias de una joven formal*. En su exploración de esta obra, Nora Pasternac estudia la etapa autobiográfica de la autora, en la que Simone misma "es el objeto de sus análisis y de sus duras críticas" y, a la vez, estudia su propia infancia para explicar cómo ésta influye en su labor de adulta (25). Berenice Romano Hurtado escribe sobre esta misma obra prestando atención al estilo de la autora; señala, por lo tanto, que de Beauvoir intenta rescatar su propia imagen por medio de mecanismos literarios. También afirma que *Memorias* es una narración de la infancia y adolescencia de la escritora y que con este texto crea "sus primeras relaciones más estrechas y el inicio de su desarrollo como escritora" (65). Por otro lado, Laura Quintana Crellis analiza la influencia que los cuentos infantiles mencionados en *Memorias* tuvieron en la

vida de Simone. Quintana Crellis propone que estos cuentos, algunos de ellos prohibidos en aquella época, le permiten a la autora explorar "los peligros que hay afuera", la muerte, el bien y el mal, y la inocencia de la infancia (38). Estos cuentos, señala Quintana Crellis, ayudan a de Beauvoir a encontrar su identidad como mujer.

La segunda parte de este estudio crítico, 'Simone mujer: la búsqueda de la libertad', se enfoca en el éxito que tuvo su ensayo *El segundo sexo* en Europa y en el continente americano, y cómo éste influyó positivamente en la causa feminista del siglo XX. Blanca Ansoleaga nos recuerda la importancia de este texto que, a muchos años de su publicación, sigue totalmente vigente. Ansoleaga indica cómo la escritora denuncia que la mujer está marcada "por procesos culturales y psicológicos" y, sobre todo, que "no se nace mujer, se hace", una frase que fue tan criticada por la iglesia e intelectuales de la época, como todo el ensayo (76). Como se sabe, dicho texto fue también apreciado por muchos y pasó a la historia como una revelación sobre la condición de la mujer. En otro apartado, en un análisis comparatista de la obra de Simone, Ana Luisa Coulon anota la diferencia entre autores y autoras de ese periodo, explicando que "su narrativa trabaja hacia la desjerarquización de los géneros, y abre espacios a esas voces del silencio" durante una época en la que eran los hombres los que publicaban, dándole así una voz a las escritoras del momento (84).

En esta misma parte del libro Ute Seydel reflexiona sobre la responsabilidad política y ética de las mujeres, mostrando cómo *El segundo sexo* es un llamado a aquellas que no participan activamente en la lucha por salir de la opresión. En su obra Simone de Beauvoir se centra en la descripción de la mujer como sujeto autónomo y, añade Seydel en su análisis del texto, al no aceptar que existe una subjetividad de la mujer y una libertad del hombre, uno mismo es partícipe de la degradación y opresión del otro. A continuación, Laura López Morales destaca la vida personal y amorosa de la autora, para explicar diferentes contradicciones en la obra de la escritora. Ella comenta que, en el *Segundo Sexo* "de Beauvoir condena a la mujer a la imposibilidad de la verdadera experiencia amorosa", algo que no se refleja en su experiencia personal (119). Que la teoría de Simone se apoye en ejemplos literarios y no necesariamente en su experiencia como mujer del siglo XX, "invalida muchas de sus afirmaciones" (122), según López Morales. Señala, sin embargo, que la autora es consciente de esta contradicción y sabe que el amor es algo significativo en la vida de una mujer (131).

La última parte del libro, 'Otros ángulos: perspectivas', es una lectura de diferentes textos y facetas de Simone, no exploradas a fondo anteriormente. En ella, Adriana González Mateos critica fuertemente la obra del escritor mexicano Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*; señala, por ejemplo, la incapacidad del autor de leer la obra de Simone, *El segundo sexo*, aun siendo

parte del mismo grupo de intelectuales de Francia. La obra de Simone de Beauvoir fue publicada en 1949 y marcó, como sabemos, un antes y un después del movimiento feminista. Curiosamente, durante el mismo año Paz había estado trabajando en su propio libro, en el que pinta a las mujeres en un lugar subordinado, señalando su condición de violada, ultrajada o *chingada* por el hombre. En esta lectura crítica González Mateos concluye que 'Los hijos de la Malinche', uno de los capítulos de *El laberinto de la soledad*, no es más que un reflejo de la verdad mexicana, aunque resulta difícil no fijarse en la violencia con la que Paz describe a la mujer, especialmente al comparar su visión con el texto de Simone. En el recorrido entendemos mejor cómo funciona el machismo latinoamericano y la influencia que la escritora Simone de Beauvoir tuvo en la academia y en diversas perspectivas feministas de nuestro continente.

Esta tercera parte cuenta también con un ensayo escrito por Maricruz Castro Ricalde. Éste nos muestra cómo, a través de varios documentales acerca de su vida y obra, Simone se apodera del concepto feminista por su forma de ver hechos cotidianos y relaciones humanas (164). Castro Ricalde incluye en su escrito fotos de Simone capturadas en varios filmes, los cuales se enfocan en la vida la escritora. Por otro lado, Ana Rosa Domenella, al analizar *La vejez y Una muerte muy dulce*, captura la visión de Simone de Beauvoir sobre estas etapas de la vida y las contrapone a la visión que la sociedad tiene de éstas. Domenella señala que Simone odiaba la idea de morir y estaba en desacuerdo con la idea de la decadencia de Sartre. Para la escritora francesa, anota Domenella, la vejez es valiosa ya que "barre con fetichismos y espejismos"; en otras palabras, la decadencia es irrelevante ya que, sólo con la edad, se experimenta la verdadera satisfacción de haber vivido (200).

A treinta años de la muerte de Simone, los ensayos recopilados en este libro brindan una amplia noción de quién era y sobre qué escribía la autora francesa. Todos ellos, desde distintas perspectivas, llegan a la conclusión de que los textos de Simone de Beauvoir fueron clave para el desarrollo del feminismo del siglo XX. Las críticas reunidas en este libro no sólo examinan varias de las obras de la renombrada autora, sino que trazan paralelos sugerentes con su vida privada, dándonos así una visión más completa de Simone de Beauvoir como persona y como mujer. En definitiva, el libro nos da la oportunidad de ver cuán versátil fue de Beauvoir, por lo cual sus textos pueden ser analizados y comparados con otras obras y desde otro(s) continente(s). Nos muestra también cómo después de tantos años su legado sigue siendo útil para el estudio del feminismo del siglo XX y su impacto en el siglo XXI.

**Alejandro Arteaga Martínez**  
(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)

Carlos de Sigüenza y Góngora (2017): *Infortunios de Alonso Ramírez*. Ed. Antonio Lorente Medina. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 150 páginas.

El segundo volumen de la colección 'El Paraíso en el Nuevo Mundo' de la editorial Iberoamericana / Vervuert ofrece una nueva edición de los *Infortunios de Alonso Ramírez* a cargo de Antonio Lorente Medina, especialista en la obra de Carlos de Sigüenza y Góngora. Como se sabe, Sigüenza y Góngora fue depositario del relato oral de Alonso Ramírez. Ramírez afirmaba ser puertorriqueño y haber salido de la isla en 1675, cuando tenía menos de trece años. Del puerto de San Juan de Ulúa, se dirige a Puebla, donde no encuentra medios adecuados para subsistir, y llega a la Ciudad de México donde permanece alrededor de un año. Luego, busca en Oaxaca a un pariente acomodado que lo beneficie, sin éxito. En Oaxaca trabaja un tiempo, pero regresa a México finalmente. En esta segunda estancia en la capital novohispana contrae matrimonio, pero su esposa muere en el primer parto. De nuevo, Ramírez busca trabajo en Puebla, donde las cosas no resultan como esperaba, por lo que se embarca hacia Filipinas, dice, en 1682.

La estancia en Filipinas es más próspera para Ramírez: trabaja en el comercio marítimo hasta que unos piratas ingleses se apoderan de la embarcación en la que viajaba el 4 de marzo de 1687. A partir de ese momento la relación se concentra en su vida de esclavitud con los piratas ingleses y al menos en otros tres abordajes hasta que, de manera extraña, lo liberan obsequiándole una nave y un botín considerable. Ramírez dice desconocer dónde se encontraba entonces –el Caribe– y que navegaba temeroso de otro encuentro con piratas. En 1689 encalla en una costa, que al parecer no reconoce –la región de Campeche o Yucatán–, y con sus compañeros se interna en la zona en busca de ayuda. Por azar, encuentra a Juan González, que lo lleva a Tihosuco. De ahí, Ramírez pasa por Valladolid hasta llegar a Mérida, donde su nave y cargamento le son confiscados por considerarlo pirata. El 2 de abril de 1690 se le ordena ir a la Ciudad de México, donde el virrey conde de Galve lo recibe, escucha y remite con Sigüenza y Góngora para que éste prepare la relación escrita que se imprimiría al poco tiempo.

La edición de este singular relato se basa en la edición príncipe de 1690, que se coteja con la madrileña de 1902 y las de Bryant (1984), Cummins y Soons (1984), Estelle Irizarri (1990), Castro y Llarena (2003), y la de Buscaglia (2011), por lo que podemos decir que estamos ante una edición crítica profusa y claramente anotada. Quizá la introducción de esta nueva edición

de los *Infortunios de Alonso Ramírez* sea tan importante como el texto que presenta. El trabajo de Lorente Medina acumula noticias importantes sobre la condición genérica de los *Infortunios*, texto sobre el cual ha pesado la denominación de obra de ficción tanto como la de crónica histórica. Al retomar los documentados trabajos del investigador Fabio López Lázaro y la introducción de Buscaglia, Lorente Medina asegura ahora que la relación de Ramírez es un documento histórico, sin lugar a duda ya, y que todos los personajes y periplos consignados en el relato son verificables históricamente.

Lorente Medina hila fino cuando presenta su lectura de los *Infortunios* bajo la luz de la variada documentación y de sus propios y abundantes trabajos de investigación sobre el tema. En primer lugar, propone una finalidad política para la redacción del relato de Ramírez: hacia 1690, el imperio español había establecido alianzas marítimas con Inglaterra para defenderse de Francia, y no estaban de acuerdo con ellas el virrey conde de Galve, el duque del Infantado (su hermano) ni el marqués de los Vélez. El relato de Ramírez sobre los piratas ingleses demostraría la poca confiabilidad que merecía Inglaterra. Por esta utilidad para la causa contra la alianza hispano-inglesa, Galve dio prisa a la redacción e impresión del documento, que mandó a España con fines propagandísticos para sus intereses.

En segundo lugar, Lorente Medina considera que el discurso de Ramírez trastoca la realidad histórica de los acontecimientos para ocultar las prácticas piráticas de Ramírez. Este habría tenido tiempo y oportunidades para estructurar oralmente un relato en el cual él sería la víctima: desde su encuentro con Juan González, Ramírez afirma haber repetido sus desventuras a varias personas, hasta hacerlo para Sigüenza y Góngora. Por principio de cuentas, Ramírez zarpó hacia Filipinas en 1684 y no en 1682, como afirma en la relación. Este hecho y otros de naturaleza semejante hacen que Lorente suponga una manipulación de la verdad que cubre el pasado delictivo de Ramírez, pasado que se confirmaría con su supuesta liberación y el anómalo obsequio de una nave y un cargamento tan rico para quien había sido rehén de los piratas. El editor de *Infortunios* considera que el virrey conde de Galve fingió creer todo lo que Ramírez contó para aprovechar libremente la artillería y demás armas que éste traía consigo, pues en 1690 Galve requería fortalecer las mermadas defensas de Yucatán por la falta de recursos materiales que se destinaban a España.

De igual interés resulta la información que Lorente Medina recupera de los trabajos de López Lázaro y de Buscaglia sobre diferentes testimonios del cautiverio de Ramírez el 4 de marzo de 1687 por piratas ingleses. Al revisarse el *Diario de novedades de Filipinas desde junio de 86 hasta el de 87* (conjunto de cartas anuales de jesuitas en Filipinas) y el *New Voyage around the World* de William Dampier, se encuentran noticias de la fragata española *Nuestra señora de*

*Aránzazu y san Ignacio*, cuya captura describe Ramírez, en términos generales, de igual modo a como lo hacen las otras fuentes. Y un dato más: las fuentes corroboran que los piratas liberaron a los tripulantes de la fragata, que comparecieron para ofrecer testimonio del atraco ante el gobernador de Filipinas. Alonso Ramírez no estaba entre ellos, ni entre un segundo grupo que se liberó en otro lugar, lo que hace pensar a Lorente que Ramírez optó, entonces, por la vida pirática, como hacían otros prisioneros.

La introducción incluye, además de la lectura en contexto de los *Infortunios*, un apartado sobre la lengua y otro sobre las estrategias discursivas de la relación. Sobre esto último, Lorente considera necesario identificar el estilo de Ramírez, oral, el trabajo sobre éste de Sigüenza y Góngora, y el estilo particular del intelectual novohispano, que se combinan en un solo producto textual. El objetivo de este producto es moralizante: la vida del hombre, sujeto a los imprevistos del mundo, y la fe como ancla moral para la salvación del alma. Por lo que, además de la utilidad política que adquirió la relación de Ramírez en manos del virrey conde de Galve, la prosa de los *Infortunios* posee una dimensión más íntima. Y sobre la lengua del escrito, Lorente explora de manera breve los usos y formas característicos del español de la segunda mitad del siglo XVII, con la intención de presentar los criterios de modernización que sigue para editar el texto.

Por las razones que hemos presentado, esta nueva edición de los *Infortunios de Alonso Ramírez* a cargo de Antonio Lorente Medina, cumple con los objetivos de la colección 'El Paraíso en el Nuevo Mundo', al ofrecer un texto novohispano meticulosamente editado y anotado, pero también contextualizado de manera óptima para recuperar el sentido original de la obra. Debe agradecerse al editor el esmerado trabajo, tanto en la preparación de una introducción que revisa de manera crítica la nueva documentación sobre los *Infortunios*, como en la anotación que soluciona prácticamente todas las dificultades del texto.

**Ellynn Loftus**

**(University of North Carolina at Chapel Hill)**

Susan Antebi / Beth E. Jörgensen (eds.) (2016): *Libre Acceso: Latin American Literature and Film through Disability Studies*. Albany: State University of New York Press, 278 páginas.

Los estudios sobre la discapacidad están creciendo con rapidez, específicamente en los campos de la literatura y el cine. Lo que antes era territorio de las ciencias sociales ahora comienza a estudiarse con más vigor desde una perspectiva más literaria, y esta colección editada por Susan Antebi y Beth E. Jörgensen lo demuestra con argumentos contundentes. El libro consta de una

introducción, trece capítulos y un epílogo, organizados en cuatro secciones distintas: 'Disability Life Writing and Constructions of the Self', 'Global Bodies and the Coloniality of Disability', 'Embodied Frameworks: Disability, Race, Marginality' e 'Imagining Other Worlds'. A través de estas cuatro perspectivas, se analizan a algunos representantes de la literatura y el cine del siglo XX y XXI, la influencia de ciertas iniciativas en los años recientes en torno a los derechos de los individuos discapacitados, así como la voz de ellos a nivel individual y colectivo.

Después de una rigurosa introducción, la primera sección expone el tema de la discapacidad en la vida de un/a autor/a. Empieza con dos ensayos que examinan la representación de la ceguera en la literatura. Lina Meruane comenta el tema de la ceguera en sus trabajos, sobre todo en su obra *Sangre en el ojo* (2012) y también desde su experiencia personal por haber estado ciega temporalmente. Con un estilo distinto al de los otros capítulos en el libro (menos académico y más personal), Meruane explica cómo desarrolla su atracción por el tema de la ceguera al recibir su propio diagnóstico. El estudio de Kevin Goldstein cuestiona el tema de la ceguera en la poesía de Borges, en su vida real, y cómo ésta influye en su profesión como escritor. Separa la fascinación de Borges por la ceguera como tema de su creencia en que la ceguera no representa ni un límite ni una ventaja para un escritor. Cierra la primera sección del libro con un ensayo de Beth Jörgensen que cambia la perspectiva de la ceguera por la de la parálisis cerebral. Específicamente, este ensayo explora la autoridad de obras escritas por escritoras discapacitadas –Gabriela Brimmer y Ekiwah Adler-Belendez– y la necesidad de pintar un retrato más exacto de la representación de la discapacidad en la literatura.

Los capítulos de la segunda sección del libro amplían el estudio de la discapacidad con una selección más diversa de discapacidades y enfocando más en el cine. Encontramos primero un estudio de la película *Las buenas hierbas* (2010) y la representación del Alzheimer. Más que una examinación exclusiva de la pérdida de la memoria en una científica de etnobotánica, el estudio de Ryan Prout sugiere la pérdida metafórica de la memoria cultural de México con respecto al cambio de las prácticas medicinales basadas en lo tradicional y el indigenismo por métodos más científicos. El crítico también explora la relación entre madre e hija, paciente y cuidadora, y los espejos de estos papeles en un México 'enfermo'. Por su parte, Susan Antebi analiza la película *Japón* (2002), del cineasta mexicano Carlos Reygadas, para interpretar el significado de la cojera de uno de los protagonistas. Los últimos capítulos de esta segunda sección, escritos por Victoria Dickman-Burnett y Victoria L. Garrett, completan de alguna manera la revisión del tema de la violencia con respecto a la discapacidad que une esta sección del libro. Victoria Dickman-Burnett analiza *2666* (2004) de Roberto Bolaño, fijándose en la automutilación del protagonista artista de la novela. Y Victoria L. Garrett, en el ensayo que

cierra esta segunda sección del libro, revisa las películas *El violín* (2005) y *La teta asustada* (2009), para evaluar la discapacidad causada por la violencia en sociedades poscoloniales.

Valéria M. Souza abre la tercera sección del libro analizando la lepra en *Grande Sertão: Veredas* (1956), no sólo como una marginalización en la sociedad brasileña sino como herramienta para clasificar y hablar de raza y diversas tensiones. Entendemos que en la obra tener lepra es ser parte de una clase más baja, como tener una maldición. Volvemos a la discapacidad de la ceguera en el próximo capítulo escrito por Melissa E. Schindler. La crítica analiza lo que significa 'ver' la raza de un individuo como metáfora, a la vez que estudia la relación entre raza y discapacidad, así como la influencia de raza en la comprensión de la discapacidad en la cultura brasileña. Los últimos dos capítulos de esta sección, escritos por Nicola Gavioli y Laura Kanost, regresan a las enfermedades mentales, con una exploración de la mitificación de la enfermedad mental en el documental *Estimara* (2004), para concluir con el *performance* de una enfermedad mental en las obras narrativas cubanas *El portero* (1989) y *Corazón de skitaleitz* (1998). Sus argumentos desafían la percepción 'común' o 'usual' que tienen hacia las enfermedades mentales aquellos que las desconocen, lo cual nos ayuda a entender mejor la 'liminalidad' de las personas que las padecen en la sociedad.

La colección termina con una sección que expone la discapacidad y su representación en la literatura más 'experimental'. Emily Hind, por ejemplo, expresa su decepción por la manera en que las obras de los mexicanos Mario Bellatin y Carmen Boullosa representan el futuro de la discapacidad física, aunque admite que sus narrativas nos hacen pensar y reconsiderar la discapacidad a través de perspectivas incómodas. Con Juan Manuel Espinosa leemos *Cien años de soledad* (1967) desde la perspectiva del síndrome de Asperger (SA); aquí el autor no intenta forzar un diagnóstico en un personaje de la novela pero compara el SA con el realismo mágico en tanto que nos obliga a reconfigurar o re-imaginar el mundo. Y Robert McRuer cierra la colección con su epílogo '#YoSoy', resumiendo el contenido del libro y reafirmando que aquellos con discapacidades (y los que apoyan a los individuos que tienen una discapacidad) existen, tienen una voz en Latinoamérica, y están mirando hacia el futuro y lo que pueden lograr.

Mucha razón tiene McRuer al señalar al final del libro: "Over and over again, *Libre Acceso* essentially presents readers with disabled figures insisting 'Yo soy' – I am, we are, and we can imagine something different" (263). Los ensayos de este libro le dan al lector una visión crítica en torno a las representaciones de varias discapacidades en la literatura y el cine de Latinoamérica, a través de perspectivas alternativas y profundas, o por medio de múltiples lentes culturales de la discapacidad en varios países latinoamericanos en el siglo XX. La colección ofrece al estudiante o al experto una mina de información con respecto al estudio de

la discapacidad en una era actual. En nosotros queda la tarea de seguir profundizando en estos temas, sobre todo ahora que la discapacidad, la otredad, la marginalidad y los discursos en torno a la normalidad vuelven a estar en el ojo del huracán en diversos debates políticos.

**Ignacio Corona**  
**(The Ohio State University)**

Kim Beuchesne (2013): *Visión periférica: Marginalidad y colonialidad en las crónicas de América Latina (siglos XVI-XVII y XX-XXI)*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 266 páginas.

A más de dos décadas de haberse intensificado como una tendencia crítica en los estudios literarios hispanoamericanos, el llamado giro espacial ha resultado paradigmático. El análisis de la construcción discursiva de la espacialidad y el paisaje, de la simbolización de los imaginarios geográficos o de la misma conceptualización del espacio continúa siendo, por sí solo o en combinación con categorías analíticas como el género sexual, la clase social y la identidad, uno de sus núcleos temáticos más expansivos. Tal vez lo más significativo no es el número de agendas de investigación y bibliografías enfocadas en dicha temática sino los acercamientos, incluso metodológicos, con disciplinas consideradas hasta hace poco totalmente fuera de la órbita de la investigación literaria, digamos por caso los estudios urbanos o la geografía. Lo cual, por otro lado, es indicativo de cómo se están redefiniendo los objetos de estudio en los nuevos ámbitos interdisciplinarios. El que un crítico se interese, por ejemplo, en la diacronía de alguna distribución poblacional o en la aplicabilidad de los sistemas de información posicional en su análisis cultural sorprenderá menos que hasta hace unos años. De ahí que no resulte exagerado afirmar que si tal giro no ha resultado definitorio del campo, sí ha incidido en la cultura académica, en particular bajo los auspicios de los estudios culturales.

Ahora bien, es cierto que muchos análisis literarios no asumen del todo esa interdisciplinariedad y abordan la temática del espacio en relación a pasajes descriptivos, sobre todo para identificar la configuración representacional de *topoi* específicos –la ciudad, la selva, el campo, el desierto, etc. Es decir, tocan solo la punta del iceberg hermenéutico, heurístico e ideológico de la imaginación espacial. Es cierto también que el giro espacial de los estudios literarios no ocurre por un repentino interés teórico colectivo en la reciente tradición filosófica sobre el espacio –al menos de Heidegger o Bachelard a Deleuze–, aunque acudir a ella sea ahora parte integral del mismo. Ni tampoco por el impacto cultural de la propia física como ciencia, tan decisiva para las vanguardias de principios del siglo veinte, aunque las nuevas tecnologías

derivadas de sus últimos desarrollos teóricos, con toda certeza, habrán de dejar huella en los lenguajes artísticos y su crítica.

Más allá de una cuestión representacional, el mencionado giro cobra impulso por una doble problemática epistemológica ante la evidencia material incontestable de ser la ciudad el motor fundamental de la economía y la cultura contemporáneas. A saber, las nuevas dinámicas sociourbanas y su impacto psicosocial, y las lógicas económicas y culturales de la globalización, tanto en su expresión estética y filosófica como en sus manifestaciones espaciales, materiales y simbólicas. De ahí la recurrencia a los modernos estudios urbanos apoyados en la antropología cultural, la geografía y, claro está, la sociología que, de Poulantzas a Lefebvre y Wallerstein, actualiza las dicotomías espaciales heredadas del marxismo (campo-ciudad; centro-periferia; desarrollo-subdesarrollo, etc.) con respecto a un nuevo correlato geopolítico de totalidad: el Sistema-Mundo. No se puede escatimar, tampoco, el debate posmoderno en lo que concierne a su examen de la espacialización del capital y la teorización de errancias, trayectorias, dislocaciones, flujos, migrancias, fronteras, terceros-espacios, indeterminaciones, virtualidades e hipertopografías. Como se puede observar en el campo específico de los estudios hispánicos, los marcos conceptuales posestructuralistas, que tal debate contribuyó a difundir, potencian no solo el análisis de las prácticas espaciales y representacionales más recientes, sino también del pasado, de ahí el gran interés que suscitan, por ejemplo, las cartografías coloniales proto-capitalistas y la representación del espacio pre-hispánico. Por ello, el análisis transhistórico se ha hecho cada vez más recurrente, como bien lo podría ejemplificar *Visión periférica. Marginalidad y colonialidad en las crónicas de América Latina (siglos XVI-XVIII y XX-XXI)*.

Este libro participa del giro espacial de los estudios literarios, pero lo hace desde una óptica poscolonial latinoamericanista. Tres cuartas partes del mismo se ubican en los estudios coloniales al examinar crónicas sobre la exploración y colonización de territorios 'periféricos' escritas por sujetos con muy diferentes funciones al interior de la empresa colonizadora –de exploradores a misioneros–, franceses, españoles y portugueses. El primer capítulo aborda las crónicas de Gaspar de Carvajal, Francisco Vázquez y Cristóbal de Acuña sobre la Amazonía. El segundo, los *Comentarios* (1555) de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, transcritos o reconstruidos por Pedro Hernández, y cuya ambigua autoría se agrega a su complejidad en referencia a la célebre "conquista de paz" del explorador español. El tercer capítulo compara crónicas de los misioneros franceses Claude d'Abbeville e Yves d'Evreux sobre la Francia Equinoccial, la actual región de Pará y Maranhão, con textos portugueses como el de Manuel da Nóbrega y Martim Soares Moreno. El último de sus cuatro capítulos salta al periodo

contemporáneo para ahondar en las estrategias representacionales de 'periferias' actuales, en un momento en que el propio género de la crónica vuelve a adquirir una gran relevancia cultural. Se trata de un libro, pues, articulado por una doble perspectiva comparativa en torno a la representación de espacios marginales, tomando en consideración "cómo y por qué en un determinado momento se desestima una región" (24).

Sin duda, en la exploración y colonización del continente, la crónica fue el primer género discursivo que lidió sistemáticamente con una representación simbólica del espacio. Lo carga de significados a la postre decisivos, siempre dependientes del recurso analógico con el imaginario del Viejo Mundo. Se podría argumentar que junto con la cruz y el acero la crónica fue, en ese sentido, un instrumento de colonización y conquista. A ello alude la autora cuando, en referencia al relato de Carvajal afirma que aquella "asume su función ideológica y reestablece el orden supuestamente amenazado" (47). Una función que es asimismo múltiple pues, como queda de manifiesto en el análisis del corpus, el lector moderno puede encontrar en ella una protoetnografía en la imposibilidad de una narración neutra del encuentro con el Otro; una protohistoria que supera en drama a las crónicas medievales; una protogeografía, antecediendo los modernos relatos de exploración y la literatura de viajes. En su conjunto, estos 'proto-saberes' constituyen el cariz discursivo de la experiencia de primera mano del cronista en su movimiento a través de territorios desconocidos al ojo europeo. Ahora bien, emparentar la crónica colonial con el moderno testimonio, las memorias, la autobiografía y la crónica periodística en el contexto latinoamericano supone un inexorable hilo de continuidad. Si el término de crónica es el mismo, ¿lo es su significado? Es decir, ¿lo es el sistema cultural en que se inscribe, así como su mediación, diseminación y recepción social? ¿El género funciona de forma idéntica en contextos históricos diferentes? La autora confronta este problema al recurrir, como otros críticos, no a una perspectiva analógica, sino genealógica al proponerse identificar "las huellas del sistema colonial" en crónicas sobre las periferias actuales y, de manera implícita, comprender cómo el presente se construyó discursivamente a partir del pasado, esto es, por "el origen de los procesos" (30).

Este cometido hace suya la propuesta bidireccional de Rolena Adorno en *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative* de leer hacia atrás y hacia adelante, y viceversa, como una manera de enriquecer mutuamente la lectura de textos coloniales y contemporáneos (178). Por ende, más que a causalidades se hace referencia en el libro a "conexiones y divergencias, continuidades y rupturas" (175). Por principio de cuentas, tres de estas continuidades tienen un peso decisivo en el estudio: la reflexión espacial que ha marcado toda la historia de Latinoamérica; la reproducción de estructuras y condiciones sociales, así como de

asimetrías de poder que datan de la colonia; y las varias funciones culturales de la crónica. Se haga referencia a paisajes y asentamientos, territorios o regiones, la reflexión espacial ha sido inherente a ella. Informa la vertiginosa colonización del continente y la fundación de ciudades, o sobre-fundación de éstas sobre las ruinas de asentamientos indígenas; moldea la concepción urbanística con su característica cuadrícula central como simbolización geométrica del corporativo monárquico, eclesiástico y administrativo respecto al civil; e influye en la conformación de los estados nacionales en la que lo espacial resulta también un tropo de la emergente estructura social poscolonial. Tan solo basta recordar la impronta del ensayismo decimonónico sobre lo latinoamericano como marcado, de origen, por mitografías espaciales que inscriben dinámicas conflictivas, tales como la épica dicotomía entre civilización y barbarie.

Según se infiere del análisis que hace la autora de lo bárbaro o salvaje en las crónicas coloniales, tales mitografías espacializan una jerarquía etnosocial como correlato de la naturalización de una nueva estructura socioeconómica y, a la vez, una estructura moral que perdurará más allá de la época colonial. De hecho, un elemento común a la mayoría de los relatos 'fundacionales' es su visión maniqueísta y esencialista de los habitantes originarios del continente. El propio subtítulo del libro, "marginalidad y colonialidad", ofrece una clave interpretativa en este sentido, pues el concepto del peruano Aníbal Quijano sugiere cómo se ha perpetuado una relación proporcional entre opresión y 'ex-centricidad' en el contexto poscolonial. Argumento al que se suman otros provenientes del poscolonialismo y del subalternismo latinoamericano, como parte del marco crítico del libro, para politizar el espacio en la medida en que los temas de la otredad y la cuestión étnica resultan indisociables de toda relación entre espacio y poder.

La construcción de la otredad es otro de los nexos entre las crónicas coloniales y las contemporáneas que la autora explora identificando ciertas características en común, en particular, una ambigüedad tanto hacia el "nuevo" territorio, en que se pone "énfasis en su naturaleza vacía y la dificultad de describirlo" (191), como hacia "la figura del aborigen primitivo" (172). Central a su análisis de los relatos de periferias se halla, pues, lo que identifica como una "retórica de la ambivalencia". En efecto, a través de los artilugios retóricos de las crónicas, las regiones "no civilizadas" se convirtieron en fuente de fascinación y maravilla, siendo absorbidas por un imaginario imperial, al mismo tiempo que se denotaba la "insuficiencia de los códigos simbólicos" en la descripción de los entornos físicos y sociales que los europeos encontraban. Son espacios por conquistar en los cuales se acentúa una construcción ética que, naturalmente, se extiende a sus habitantes. La supuesta insuficiencia

moral de éstos justifica, para propósitos ideológicos, su arbitraria ubicación en un rango que va de lo diabólico a lo "casi humano" (81). Así, el traspaso de horizontes físicos implica siempre un traspaso no solo cultural, sino también moral. Por ello, el discurso imperial justifica como autodefensa toda agresión indígena deconstruyendo, de entrada, el hecho de que la penetración y el reclamo imperial de esos espacios serían la primera agresión. En el otro extremo de ese mismo rango ideológico operan los discursos redentorios que señalan la potencialidad de dichos habitantes de ser sujetos de vasallaje y aculturación. El discurso lascasiano constituiría el mejor ejemplo de ello.

En torno a la representación de periferias en los siglos XX y XXI, la autora nos recuerda que la historia reciente de la crónica es mucho más rica que la que la circunscribe a lo urbano. Propone, asimismo, que la otredad continúa siendo uno de los temas recurrentes. Si la construcción de los márgenes coloniales tenía como destinatario el poder, siendo descritos como territorios difusos, en el fondo "lábil y útiles a la lógica imperial", la narración que se disemina por la esfera pública globalizada, como suplemento del regionalismo y neorregionalismo literarios en la descripción de geografías físicas y humanas, sugiere al lector actual la experiencia de límites geográficos, culturales y sociales. Ahora bien, como queda de manifiesto en el análisis de la narración de Martín Caparrós de la periferia argentina, esa exploración espacial de los márgenes no puede hacerse ya sin un mínimo de autorreflexividad.

Es este capítulo, que contiene también brevísimas referencias a Roberto Arlt, Mempo Giardinelli y Héctor Tizón, donde mejor se manifiesta la propuesta bidireccional del estudio y donde el libro ofrece su contribución más original. Si *El interior: la primera Argentina* (2006) alude al archivo de las crónicas coloniales, no se trata de una imitación, ni estrictamente de su superación o deconstrucción por medio de la ironía o la parodia. De hecho, la autora constata la persistencia del legado colonial en el texto, con todo y la declarada preocupación de Caparrós respecto a la problemática representacional de su relato y su insatisfacción con la interpretación de la voz del Otro. Aún así, dicha voz, argumenta la autora, no se transcribe, ni se deja libre de edición: "se podría conjeturar que le gusta jugar [a Caparrós] con los estereotipos y confirmarlos en algunos casos para demostrar que son omnipresentes y casi inevitables" (186).

Cabría observar que, dado que la construcción discursiva de la noción de 'periferia' es el objetivo principal del libro, convendría replantearse los presupuestos conceptuales sobre los cuales la misma enunciación de esa noción se halla lastrada, al denotar una perspectiva centralista en una dicotomía 'inevitavelmente' jerarquizada. Por sobre la deconstrucción derridiana a que se hace referencia en este punto, las propias ciencias sociales, en esa perspectiva interdisciplinaria mencionada al principio, podrían aportar elementos empíricos

para repensar de qué manera las dicotomías se reproducen por todo el cuerpo social y cómo la marginalidad no está solo en los márgenes, sino también en el centro como un punto ciego de las mismas. En suma, el libro nos obliga a repensar, y éste es uno de sus méritos, las problemáticas discursivas inherentes a cómo hablar del espacio y la relación de éste con la historia y con el presente.