

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

Del 3 de abril de 1981



El discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel.

TESIS

Que para obtener el título en

Doctora en Letras Modernas

Presenta

Yolanda Luz María Medina Haro

Directora de tesis: Dra. Gloria María Prado Garduño

Lectora: Dra. Blanca L. Ansoleaga Humano

Lectora: Dra. Daniela Blejer Eder

México, D.F.

2015

ÍNDICE

Introducción	4
Marco Teórico:	
Teorías de género: configuración del patriarcado:	
Joan Scott	20
Gayle Rubin	21
Sherry B. Ortner y Harry Whitehead	24
Salvatore Cucchiari	26
Marta Lamas	31
Judith Butler	34
Teorías feministas:	
Hélène Cixous	34
Luce Irigaray	39
El cuerpo:	
Jean-Luc Nancy: excribir el cuerpo.	48
Judith Butler: la materialidad del cuerpo sexuado	55
El discurso:	
Judith Butler: la insubordinación del discurso	66
Michel Foucault: el orden del discurso	77
Algunas notas sobre el erotismo:	
Georges Bataille	84
Metodología:	

Gloria Prado: Análisis literario y aproximación hermenéutica	91
Análisis literario de Cuerpo náufrago	97
Aproximación hermenéutica a Cuerpo náufrago	107
Análisis literario de Las Violetas son flores del deseo	141
Aproximación hermenéutica a Las Violetas son flores del deseo	152
Análisis literario de Los deseos y su sombra	168
Aproximación hermenéutica a Los deseos y su sombra	182
Análisis literario de El dibujante de sombras	201
Aproximación hermenéutica a El dibujante de sombras	212
Conclusiones: El discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel	232
Bibliografía	254

2015

En la literatura uno no va buscando consignas y convencer, buscas un cuerpo literario que seduzca, que envuelva, que ofrezca miradas diferentes, novedades, frescas y que el lector a la hora de interiorizarlas encuentre sus propios universos.

Ana Clavel

INTRODUCCIÓN

El trabajo literario de Ana Clavel (México, 1961) tiene su inicio en una temprana vocación, adolescente, de la que no se distrae nunca. Narradora que viene abriéndose paso entre contemporáneos como Cristina Rivera Garza, Ana García Bergua, Mario Bellatin, Ricardo Bernal, David Toscana, Patricia Laurent Kullic, por mencionar a algunos, se exime por voluntad propia de ser constreñida por clasificaciones como escritora de literatura de género, o de obra hecha por mujeres, o, menos, de representante de la literatura erótica. Ana Clavel es muy clara en su propuesta: ella escribe sobre el deseo.

Con esa salvedad, su obra literaria –que incluye tanto obra de ficción, como artículos y ensayos- adquiere un tono diferente y muy personal. Podemos afirmar que cada texto narrativo, ya sea cuento o novela, es independiente en cuanto tal; pero también podemos aseverar que, en conjunto, ha venido elaborando una poética del deseo, cuyos elementos son fácilmente identificables: la sombra y el laberinto. A estas constantes habría que añadir otras que van apareciendo a lo largo de los relatos y que las complementarán, de acuerdo con la historia de la que se trate. Por ejemplo, en *Los deseos y su sombra*, el dragón; o en *Cuerpo náufrago*, el mingitorio y la magnolia. La lectura de toda la obra de Ana Clavel aporta la configuración de esa poética del deseo que es su obsesión. Sin un afán de hacer una reseña exhaustiva de la misma, es

interesante exponer cómo, además de las tramas que teje en cada una de sus novelas o de sus cuentos, ha ido haciendo una urdimbre más amplia, en la que cada una de aquellas y de aquellos, son hilos que la afianzan, en torno al deseo. Desde *Fuera de escena* (1984), volumen de 11 relatos, aparece “Tu bella boca rojo carmesí”, cuento que va a ser incluido una y otra vez en diferentes antologías, pues fue premiado en su momento. Ya en él está el eje temático de la narrativa de Clavel, la presencia del deseo transgresor y, como tal, abyecto y oculto. Desde la frase inicial, “Aún resonaba en sus oídos el piropo” (*Fuera de escena* 5), se echa a andar una aventura que, por lo menos hasta el momento en que esto se escribe, culmina con *Las ninfas a veces sonrían* (2012). El personaje principal no se identifica como hombre o como mujer, pero todo hace suponer que se trata de una “ella”, en un ritual de embellecimiento para salir a la calle, cuando la familia está ausente y no puede saber lo que está haciendo. El placer está presente, la dicha que conlleva, también: “Casi soltó la carcajada cuando vino a su mente la imagen de aquella señora que le propinó una bofetada a su esposo al sorprenderlo embobado, perdido en la contemplación de sus piernas” (9). Pero vaya sorpresa con la que la narradora remata su cuento. El personaje ha regresado a casa, se ha desmaquillado, ha guardado toda la ropa en el baúl donde estaba y oye: “-¡Carlos, Carlos, ya estamos aquí! –escuchó que gritaba su madre al tiempo que, nervioso y con la sensación de las paredes transformadas en reja, sólo atinaba a untarse crema en los labios para desvanecer la huella del carmesí del bilé” (9).

Ese es el planteamiento de lo que va a ser esta narrativa del deseo. A *Fuera de escena* le siguió *Amorosos de atar* (1992), del que Héctor Perea dijo que era un volumen de cuentos transformado en un tratado sobre el amor y el erotismo difícilmente superable (*Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores* 88). Ana Clavel comienza a tejer esa urdimbre de la que hablábamos al inicio: historias, personajes, pasajes irán repitiéndose, marcando su permanencia,

y se mezclarán con nuevas anécdotas y sus correspondientes protagonistas, pero siempre respetando una constante: el deseo.

La escritora da un paso importante en el año 2000, cuando el relato breve no le es suficiente para exponer el inicio de la elaboración de su poética de sombras, ingrediente esencial para la otra elaboración, la del discurso del deseo. El título de la novela es *Los deseos y su sombra* –traducida al inglés en 2006–, la cual contiene los dos elementos en torno a los cuales quiere trabajar: el deseo, en este caso de ser invisible, y la sombra, ese aspecto oscuro y a la vez luminoso de la protagonista al ser Soledad/Lucía. Esta es una de las novelas que han de trabajarse en la presente tesis, por lo cual solamente dejamos señalado el momento de su aparición.

Paraísos trémulos (2001) –Premio Nacional de Cuento Gilberto Owen en 1991 y Medalla de Plata 2004 de la Societé Académique –Arts-Sciences-Lettres- de Francia - es un retorno al género del cuento, antología en la que se reúnen narraciones que volverán a aparecer en otras antologías, excepto el que da título al volumen –“Paraísos trémulos”- y “La sonrisa de los aviones”.

Y siguiendo la intermitencia entre relato breve y novela, en 2005, se publica *Cuerpo náufrago*, otra de las novelas elegidas para ser estudiadas, y que echa mano de elementos paratextuales que habrán de convertirse en otro de sus intereses permanentes: la imagen, la fotografía y las intervenciones o performances. Aun cuando en *Los deseos y su sombra* hay una fuerte presencia del gusto y la afición por la fotografía, en *Cuerpo náufrago* es más palpable el interés por recurrir a otras disciplinas e integrarlas a la literatura. El aspecto lingüístico está reforzado por el visual, hay un número considerable de fotos de mingitorios y de disecciones del aparato reproductor femenino, que ilustran lo que se cuenta. No se trata de elementos

decorativos, sino de un nuevo recurso para contar. Al respecto, la misma autora comenta:

Me preocupé primero por escribir el texto sin imágenes, creo que literariamente la novela se sostiene por sí misma, pero se trataba de hacer una novela transgresora que rompiera con muchas cosas; habla de un objeto que está censurado [el mingitorio]" (*Catorce narradoras mexicana frente a sus lectores* 93).

Y, efectivamente, la novela es transgresora, tanto en su estructura como ella asevera, como en el asunto que trata. A partir de la lectura de *Orlando* de Virginia Woolf, Ana Clavel decide invertir los términos y crea un personaje femenino, Antonia, que va a desear con tal fuerza ser hombre, que se convierte en Antón. Este suceso insólito dará pie a una historia en la que el deseo es el móvil de todas las acciones que han de sumir a la protagonista en un laberinto del que, obviamente, desconoce la salida. Hay un fuerte sustrato simbólico hecho de figuras como el mingitorio, el laberinto, la magnolia, la armadura, que se irán convirtiendo en constantes en obras subsecuentes de la misma autora.

La escritura de *Cuerpo náufrago* con su mezcla de imágenes llevó a la escritora a concebir un proyecto multimedia que fue presentado en el Centro Cultural de España- México, en octubre de 2005. Con él, Ana Clavel incurre en otras de sus pasiones: la imagen, la fotografía, el video. El proyecto abarcó un performance, una exposición fotográfica, una instalación y una intervención artística de fachada, cuyo eje temático fue el mingitorio. En adelante, Clavel se propondrá producir, paralelamente a la escritura, este tipo de muestras, marcando así la riqueza de la interrelación entre géneros artísticos, no únicamente literarios y, en especial, estos que los avances tecnológicos de nuestra sociedad propulsan.

Ana Clavel se muestra como una escritora muy inquieta que realiza profundas investigaciones acerca de los temas de sus novelas: aborda la Teoría literaria o la relacionada con

la fotografía, la pintura, el arte conceptual, y la asimila a sus narraciones, unas veces más disimuladamente que otras, pero siempre hay una agumentación de esta índole en las historias que escribe: “

Yo misma no me hubiera imaginado haciendo una intervención de fachada, yéndome a averiguar sobre el asunto porque pusimos una manta espectacular de ocho por diez metros en la Zona Rosa, dimos un volante que justifica el proyecto. Ahí me tienen averiguando todo sobre instalaciones. No tenía experiencia, pero tenía una imagen poderosa que era mi idea [...]. Lo concebí [el evento cultural en el Centro Cultural de España] como un respiro visual por la imagen, por su dimensión, por estas transgresiones tanto en la imagen, como en el cuerpo de la mujer. El espectacular surgió del hecho de haberle cambiado el cántaro por el mingitorio como una trasgresión sutil, como un confrontar sutil de la imagen (*Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores* 94).

El trabajo literario de la escritora va extendiendo sus horizontes y va dándole el panorama de lo que persigue, integrar todas sus obras bajo la misma rúbrica: el deseo. En agosto de 2007, aparece como compiladora de los relatos de *La dulce hiel de la seducción*. Ahí incluye títulos de Cristina Rivera Garza, Guillermo Samperio, Iván Ríos Gascón, Eve Gil, Brenda Lozano, Luis Felipe Lomelí, Mónica Lavín, Guillermo Fadanelli, Rowena Bali, Juan Hernández Luna, Josefina Estrada, Ricardo Chávez Castañeda y Rosa Beltrán. También ella participa con un texto “A manera de prólogo. Ella era la más inocente”. Lo interesante de su colaboración es que este relato que aparece en agosto será retomado por ella en *Las Violetas son flores del deseo*, también publicada en 2007, en octubre, como el capítulo XIV de la novela. Con ello, va estableciendo una continuidad no solo temática, sino técnica: lo breve pasa a formar parte de lo extenso; lo que era un relato autónomo se integra como parte constitutiva de otro mayor, al que

le dio pie, la novela. De hecho, como en otros casos, es el germen que irá cultivando hasta que se convierta en una obra más extensa, donde se explaye.

En el ejemplo al que nos referimos, “Ella era la más inocente”, es un relato breve que forma parte de una compilación; pero en *Las Violetas son flores del deseo* -traducida al francés y al árabe, y Premio de Novela Corta Juan Rulfo 2005 de Radio Francia- se integra a la trama. En el cuento habla de Violeta niña, la hija de Julián Mercader, y de la seducción que ejerce sobre su padre, con una peligrosa inocencia que lo conduce al abismo. Los personajes migran, no nada más de texto a texto, también “a través de adaptaciones en sustancias distintas, de libro a película o a ballet, o de la tradición oral al libro” dice Umberto Eco (*Sobre literatura* 16). Violeta ha emprendido el viaje llamándose Hortensia y habitando la obra de Felisberto Hernández, *Las Hortensias*; después se ha mudado al cuento de Clavel ya mencionado, para, finalmente, alojarse en una residencia más amplia, *Las Violetas son flores del deseo*. Y no conforme con esta migración, tenemos el proyecto multimedia: exposición, instalación, performance:

Se me ocurrió proponerle a una serie de amigos artistas que intervinieran un modelo neutro de muñeca a partir de la lectura del texto. Fue la poeta y periodista Rosa María Villarreal quien sugirió que retomáramos el modelo artesanal de las muñecas de cartón que se venden en la época de Semana Santa, muñecas de Celaya, llamadas “Las Lupitas”. Decidí crecerlas a tamaño natural, metro y medio, para que fueran simulacros de Violetas púberes; encargué su hechura a uno de los famosos cartoneros del mercado de Sonora y le fui entregando una muñeca a cada artista, diciéndole a cada uno: “Haz con ella lo que quieras. Destázala, adórnala, píntala... Lo que tú quieras”. Y cada artista hizo lo suyo. (<http://www.violetasfloresdeldeseo.com>).

En la novela, el deseo se lleva al extremo de la más ruin abyección: el incesto. Habrá que esperar la lectura del análisis literario y del hermenéutico, para conocer el tratamiento que se da a este asunto.

Sin abandonar su temática, *El dibujante de sombras* (2009) conjuga el deseo con el surgimiento de la fotografía. Como en *Cuerpo náufrago*, se trata de un hipertexto, en este caso, de *La cámara lúcida* de Roland Barthes. Clavel se sumerge en la teoría bartheana, para contar una historia en donde la piel del cuerpo y el lienzo para la impresión de las imágenes se confunden, en una búsqueda por satisfacer el deseo, en una doble perspectiva: el ansia de saber, de ir más allá de lo conocido, y el ansia de la satisfacción sexual, del goce.

El dibujante de sombras hace su contribución a la poética que ha venido elaborando Ana Clavel de una manera incisiva en torno al tema de la sombra. Sombras como juegos en el dibujo y en la impresión de imágenes; sombras como el lado oculto del ser humano. Sombras en el Siglo de las Luces. Es la cuarta novela, elegida para el presente estudio.

Nochebuena en tu cuerpo (2011) es una antología en la que se incluye “*En un vagón del metro Utopía*” de Ana Clavel, al lado de textos de otros autores, como Luis H. Crosthwaite, Álvaro Enrigue, Verónica Gerber Bicecci, Claudia Guillén, Francisco Hinojosa, Gabriela Jáuregui, Mónica Lavín y Eduardo A. Parra. Ese relato también se verá publicado varias veces.

Amor y otros suicidios (marzo de 2012) es una antología que ofrece 18 cuentos de la autoría exclusiva de Ana Clavel. En ella, la escritora reincide en incluir el relato que ya había aparecido en *La dulce hiel de la seducción*, “A manera de prólogo”, bajo el título de “Ella era la más inocente” y que, como ya se mencionó, se convierte en un capítulo de *Las Violetas son flores del deseo*. En el caso de la antología aludida, el relato tiene su punto de partida en la novela y migra a la antología con un título diferente, “Ramillete de violetas”. Se advierte la

preferencia por ese, pues posee gran fuerza narrativa y deja en claro la expresión del deseo abyecto contenido que atormentará al personaje masculino, padre de Violeta, a lo largo de toda la novela, y que lo llevará en busca del perdón.

De igual manera, el último texto de la antología titulado “Caldo largo de cola de sirena” será el antecedente del capítulo 16 de *Las ninfas a veces sonrían*, marcando así esa continuidad que inició desde *Fuera de escena*. Los cuentos se convierten en eslabones de la cadena que contendrá su poética del deseo y de la sombra.

Por último, en noviembre de 2012, se publica *Las ninfas a veces sonrían*, que resulta un experimento ambicioso en el que la novelista parece querer retomar esos eslabones de los que se ha hablado en párrafos anteriores y consolidar la trama de todas sus tramas. *Los deseos y su sombra* es su primera novela y hace su aparición veinte años antes del 2012. El personaje principal es Soledad y, entre los secundarios, se encuentran Rosa y su hermano; asimismo, se habla de Rosa Falaci, como una periodista extranjera que es testigo y partícipe del movimiento de 1968, en Tlatelolco, México.

En *Las ninfas a veces sonrían*, hay una migración de los personajes mencionados y una explicación de acciones expuestas en *Los deseos y su sombra*, por ejemplo, los hechos de la matanza de estudiantes en Tlatelolco. Pareciera que en esta última novela, se cuenta el antes y el después de los personajes de la primera, *Los deseos y su sombra*. No hace falta insistir que, como en el resto de la narrativa de Ana Clavel, el tema del deseo está más que presente y que, dentro de esa poética que se viene elaborando, un elemento que había quedado tímidamente expuesto, va a adquirir preponderancia: la ninfa –que bien podría ser Violeta–, la cual va a devenir en *nínfula*.

No es asunto de esta tesis abordar el análisis de *Las ninfas a veces sonríen*, pero se hablará en su momento de ese último aspecto mencionado, la *nínfula*, por su relación con la presencia constante de niñas púberes, teñidas de una inocencia malsana o de precocidad sexual, en la narrativa cuyo estudio nos ocupa.

Merece una mención especial el conjunto de ensayos reunidos bajo el título de *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metafórica del deseo* (2008). Como salta a la vista, la autora se centra en desvelar el deseo a través de textos literarios, cuyos personajes lo blanden como su carta de presentación. Al respecto ella dice: “Este libro surgió de las lecturas que, a manera de rizoma, sustentaron la escritura de la novela *Cuerpo náufrago* [...]. Así, en el asunto de la metamorfosis de género y de sexo, surgió, cardinal, la luz oscura y poderosa del deseo. Estos ensayos dan cuenta de esa navegación por las sombras y de ese tránsito imaginario” (11).

En esos ensayos transitamos por las *Metamorfosis* de Ovidio, por los travestismos literarios y el arte de disfrazarse; por Herculine Barbin y Orlando; por los caballeros como Perceval; y, obviamente, por las sombras y los deseos. Estos ensayos van a desembocar en un análisis de *Cuerpo náufrago* y una apología de los baños para hombres, en especial del mingitorio.

Intercalado entre su producción literaria, hay un buen número de artículos publicados en diferentes revistas literarias, por ejemplo, la Revista de la Universidad Autónoma de México, y reseñas literarias.

El trabajo de Ana Clavel es permanente; siempre se sabe de algo que ha escrito, siempre permanece vigente. Tan es así que, en el momento en que se está concluyendo la escritura de esta tesis, se ha hecho la presentación de su último libro intitulado *Corazonadas*, del que Mónica

Lavín, en el blog de Ana Clavel, adelanta: “Visto desde sus dos extremos, unido por el lenguaje que lo hace el órgano de las emociones, las combinaciones de *Corazonadas* sangran nuestros ojos lectores”.

Como ha quedado expuesto, Ana Clavel se ha insertado de lleno en el mundo de la tecnología, de modo que en la web se pueden consultar entrevistas, reseñas de sus obras, publicidad. Su incidencia en proyectos multimedia han despertado el interés junto con su obra literaria y, en la portada de su última novela, *Las ninfas a veces sonrían*, se anuncia la publicación del libro intitulado *The Art of Ana Clavel. Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows, and Outlaw Desires* de Jane Lavery, a cargo de la editorial Legenda Books de Reino Unido.

La presente tesis se enfoca en el estudio de la elaboración del discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel, al que de primera intención calificaríamos de escurridizo. Una lectura atenta nos permite sortear aparentes obviedades y descubrir que en dicha elaboración existe un juego de ambigüedades intencionales que abren posibilidades de acercamientos. El hilo conductor de su obra es el deseo, cuyo tratamiento podría intentar insertar su obra en el ámbito de la literatura erótica o feminista o de género, o todas a la vez. Sin el afán de clasificar – cuestión por demás propensa al error, como ninguna otra-, hemos decidido aproximarnos hermenéutica y literariamente, tomando lo que la obra nos ofrece: un discurso a la luz del deseo, constituido por una fronteriza ambigüedad entre las posturas feministas, las teorías de género, y la sociedad patriarcal, así como el manejo del erotismo que confirma la preeminencia del cuerpo como materia sexual y como herramienta erótica para una experiencia interior.

De esa intención se deriva el estudio de diversas obras. En cuanto al feminismo, dos ejemplos, Luce Irigaray y Hélène Cixous; Marta Lamas, como exponente y compiladora de los trabajos de un vasto grupo de autores en torno a las teorías de género: *El género. La construcción*

cultural de la diferencia sexual: Jill K. Conway , Susan C. Bourque, Joan Scott en “El concepto de género”; Gayle Rubin, con “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”; Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead, con “Indagaciones acerca de los significados sexuales”; Salvatore Cucchiari, “La revolución de género y la transición de la horda bisexual a la banda patrilocal: los orígenes de la jerarquía de género”; Joan Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”; Judith Butler con “Variaciones sobre el sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault; y Marta Lamas, quien además de ser la compiladora, colabora con dos ensayos: “La antropología feminista y la categoría ‘género’” y “Ecos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’”. Ésta última aportará muchas ideas más en torno a la cuestión del cuerpo y el discurso, en sus obras *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, “Imitación e insubordinación de género” y *Lenguaje, poder e identidad*. Para finalizar este apartado, Julia Kristeva, con su trabajo en torno al tema de la abyección en *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis- Ferdinand Céline*.

Un asunto ineludible de abordar es el cuerpo; para ello expondremos la teoría de Jean-Luc Nancy en sus obras *Corpus* y *Del alma*, a la cual se sumará Judith Butler con su artículo “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig, Foucault”.

Julia Kristeva nos permitirá acercarnos al concepto de abyección y sus características, en *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Celine*.

Michel Foucault, en *El orden del discurso*, provee los criterios pertinentes para abordar el tema que es motivo de esta tesis.

Hablar del deseo es lidiar con el erotismo y, para ello, consultaremos a George Bataille en dos textos: *El erotismo* y *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos (1944-1961)*.

Para finalizar el marco teórico, incluiremos los lineamientos para el análisis literario y

hermenéutico de las novelas que estudiaremos: *Los deseos y su sombra*, *Cuerpo náufrago*, *Las Violetas son flores del deseo* y *El dibujante de sombras*, cuyo orden para ser exploradas no responde a ninguna razón específica. *Creación, recepción y efecto. Una aproximación a la obra literaria*, de Gloria Prado proporciona la metodología a seguir.

El estudio individual de cada una de las cuatro novelas consta de las dos partes ya mencionadas. La primera se refiere al análisis literario de las mismas, desde la perspectiva del “qué” y del “cómo”, lo cual quiere decir que se exponen el argumento y los recursos literarios de los que echa mano Ana Clavel, para construir sus novelas.

Cada análisis literario y cada aproximación hermenéutica están acotados por el marco teórico ya expuesto; sin embargo, dentro de su particularidad, las cuatro novelas exigen otros marcos referenciales, cuestión de la que se deriva la ampliación de fuentes que originalmente se tomaron como convenientes para las cuatro novelas, en general. Hechas estas observaciones, identificaremos los análisis literarios y las aproximaciones hermenéuticas de cada uno de los textos que nos sirve de objeto de estudio, tratando de evitar redundancias.

En *Cuerpo náufrago*, la tesis de la novela está contenida en la siguiente frase: “La identidad empieza por lo que deseamos” (); frase disparadora del argumento y del eje conductor de la trama: el deseo. Me aventuro a adelantar que en esta novela, más que en ninguna otra de las restantes, la autora nos ofrece la hipótesis de nuestro trabajo: la ambigüedad del discurso, manifiesta tanto lingüísticamente como *performativamente*, en términos de Judith Butler.

El trabajo de Ana Clavel se centra en torno de ciertos objetos como el mingitorio, la magnolia, la armadura y, otra de sus obsesiones, el laberinto. Hay todo un ejercicio de significación, alrededor de estos puntos, literariamente hablando. Descubriremos tanto la

presencia de las teóricas del feminismo y de la construcción de género ya mencionadas, como nuevas voces que servirán de soporte a nuestros análisis y aproximaciones, entre ellas la de John Hillis Miller, con “Figure” en *Ariadne’s thread. Story lines*; Sigmund Freud, con “El malestar en la cultura” en *El malestar en la cultura*; Beatriz Preciado, con... Hay que añadir la teoría del arte-objeto que subyace, tanto en esta novela como en *Las Violetas son flores del deseo*.

Cuerpo náufrago concentra en sus páginas una ambiciosa teoría en torno a la construcción de un género, a partir de la transformación de un cuerpo en otro de diferente sexo, pero que habrá de seguir los cánones del segundo. He ahí el reto.

Las violetas son flores del deseo es, desde nuestro punto de vista, la novela que posee más fuerza narrativa. En ella, Ana Clavel maneja con gran destreza la tensión a lo largo de todo el argumento. Su poética del deseo añade un ingrediente: el incesto; lo novedoso es el tratamiento que da al tema y del cual resulta la siguiente propuesta: “La violación comienza con la mirada” (9).

El protagonista, Julián Mercader, dialoga con un narratario presente a todo lo largo de la novela y con ello, literariamente hablando, nos lleva a la teoría de Gerard Genette y de Gerarld Prince respecto a esa figura. Ese diálogo busca la justificación o, quizá, el perdón para el personaje central, como se verá en la aproximación hermenéutica. Asimismo, la presencia de los sentidos, la mirada y el olfato, forma parte atinadamente de la trama y se vuelve un hilo conductor.

En esta novela, Ana Clavel conquista al lector con el uso del lenguaje, especialmente en el punto climático de la misma, cuando pareciera que se llevará a cabo la violación y con ella el incesto. En ese momento del texto, hay que recurrir a Paul Ricoeur y sus conceptos acerca del excedente de sentido, de la función simbólica del signo.

Hay también en esta obra, un interesante entrelazamiento entre literatura –*Las Hortensias* de Felisberto Hernández-, la pintura –Butades-, y la escultura –Hans Bellmer –*Poupée*.

La tercera novela estudiada es *Los deseos y su sombra*, cuyo título habla de la importancia que en el universo claveliano tiene la sombra, siempre en relación con el deseo. En esta obra Ana Clavel propone explícitamente su poética de las sombras; los subtítulos en varios capítulos manifiestan su interés por incursionar en el subyugante mundo de las tinieblas.

La preocupación anterior la lleva a entrar en contacto con Roland Barthes, como un anticipo de lo que más tarde será *El dibujante de sombras*. La fotografía es el recurso perfecto para abordar el discurso entre luz y sombra, por un lado; por otro, la teoría de Carl G. Jung, le sirve de trasfondo para crear un personaje muy interesante, Soledad/Lucía. Estamos ante un *alter-ego* que permite a Soledad/sombra ser Lucía/luz.

La invisibilidad de la protagonista, su desdibujamiento es la respuesta ante la hostilidad del deber ser. Connie Zweig y Jeremiah Abrams reúnen a un grupo de seguidores de Carl G. Jung en el libro *Encuentro con la sombra. El lado oculto de la naturaleza humana*, que nos proporciona herramientas para acercarnos a la complejidad del personaje femenino creado por Ana Clavel. Y, por supuesto, Jean-Luc Nancy, con *Del alma* enriquece la comprensión del cuerpo y su nexos con el alma.

Por último, *El dibujante de sombras*. No obstante que, como ya se mencionó, tanto *Cuerpo náufrago* como *Las Violetas son flores del deseo* tienen sendos hipotextos, en el caso de *El dibujante de sombras* hay una especie de apego mayor a *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* de Roland Barthes. Bajo la historia de Giotto de Winterthur y Johann Kaspar Lavater subyace la teoría bartheana acerca de la fotografía, en especial, en relación con la memoria y la muerte.

Hay un constante debate entre la penumbra y la luz, que en este caso tiene como trasfondo el nacimiento de la fotografía y la práctica de la fisiognomía, a partir de los dibujos hechos por Giotto de Wintherthur. Lo más interesante es que en su búsqueda por fijar de manera permanente las siluetas por él trazadas, descubre que la piel de sus amadas gemelas es el lienzo perfecto para imprimir el paisaje.

A partir de la máxima “El deseo es tiniebla” tiene lugar la historia, cuya trama se va tejiendo entre ilustraciones, fotos, pinturas, y el deseo que quiere inmortalizar lo mortal.

El dibujante de sombras es una novela ambiciosa que conjuga muchos elementos, todos ellos motivados por esa constante de sombra/luz, cuyo tiempo objetivo le añade peso: el siglo XVIII, Siglo de las Luces. Esta novela es una buena contribución a la poética que su autora va elaborando: el deseo es tiniebla y en su neblina se extravían los seres.

En síntesis, *El dibujante de sombras* podría considerarse una interpretación de la presencia-ausencia de la persona retratada de la que habla Barthes, entre muchas otras cosas.

Hay otras referencias que aparecerán en el curso de este estudio. Con la intención de evitar cansadas repeticiones, hemos presentado en síntesis los puntos clave de cada uno de los análisis de las novelas correspondientes y damos paso al marco teórico.

MARCO TEÓRICO

Iniciaremos nuestra exposición con los teóricos del género que tratan de dilucidar cuándo y por qué se configura una sociedad patriarcal. Inmediatamente, revisaremos las teorías de género de varios exponentes y las posturas feministas de Hélène Cixous y Luce Irigaray

Configuración del patriarcado.

Para aproximarnos a la obra de Ana Clavel, es conveniente abordar tanto la teoría de género como la del discurso, desde un enfoque que permita analizar, hasta donde es posible hacerlo, el tema de la configuración del patriarcado y, por ende, del concepto de falocentrismo, punto clave de la respuesta feminista denominada “género”. Se podría decir que sin el primero, no se habría suscitado la segunda. La presente tesis no tiene como intención hacer una revisión histórica, y mucho menos exhaustiva, del tópico del patriarcado como tal, sino ubicar la narrativa de Clavel en un ámbito donde, en contraposición con la postura feminista –entendida ésta como el derecho de la mujer a elegir, independientemente de su condición natural sexual, su género-, vota por conceder al sistema patriarcal la primacía que las teóricas del género le quieren arrebatar, en un momento en el que el empuje filosófico en torno a estas cuestiones es muy fuerte.

A partir de esta propuesta que por el momento consideraremos “conservadora”, se construye el discurso en la narrativa de Ana Clavel. Revisaremos las ideas expuestas por algunos de los importantes teóricos del género –en su mayoría, mujeres-, reunidos por Marta Lamas en el compendio *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*: Jill K. Conway, Susan C. Bourque, Joan Scott en “El concepto de género”; Gayle Rubin, con “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”; Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead, con “Indagaciones acerca de los significados sexuales”; Salvatore Cucchiari, “La revolución de

género y la transición de la horda bisexual a la banda patrilocal: los orígenes de la jerarquía de género”; Joan Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”; Judith Butler con “Variaciones sobre el sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault; y Marta Lamas, quien además de ser la compiladora, colabora con dos ensayos: “La antropología feminista y la categoría ‘género’” y “Esos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’”.

Es muy abundante la información contenida en estos ensayos, sin embargo, los diferentes exponentes tienen puntos de coincidencia y se han leído unos a otros, de tal manera que se convierten en referencia entre ellos. Se intentará exponer una síntesis de lo que, en conjunto, proponen como género, su origen y su punto de partida, la aparición del falocentrismo y la exclusividad de la heterosexualidad.

Podemos hacer coincidir a los autores mencionados en lo que sugieren como punto de partida para los estudios de género: el persistente debate entre naturaleza/cultura, el cual lleva a plantear la pregunta siguiente: ¿hay o no una relación entre la diferencia biológica y la diferencia sociocultural de los sexos? De la respuesta dependen las diferentes posturas: la biologicista, la que rechaza el determinismo sexual, la que favorece la construcción cultural del género, entre otras.

Para iniciar, es conveniente proponer una definición de género, la que proporciona Joan Scott en su ensayo titulado “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, quien marca como núcleo de la definición: “una conexión integral entre dos proposiciones: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Lamas 289).

Al desglosar Scott la definición anterior, encontramos que, en cuanto a elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, el

género comprende cuatro elementos interrelacionados: 1) símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples (y a menudo contradictorias); 2) conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos, en un intento de limitar y contener sus posibilidades metafóricas –doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas; 3) abrir el uso del género más allá del sistema del parentesco, que incluya el mercado de trabajo, la educación, la política, para romper con la noción de fijeza, de permanencia intemporal en la representación binaria del género; 4) la identidad subjetiva, como un tópico fundamental para el historiador, quien debe ampliar el horizonte de su estudio más allá de los postulados freudianos sobre la castración y de los lacanianos, pues: “Los historiadores necesitan estudiar, en cambio, las formas en que se construyen esencialmente las identidades genéricas y relacionar sus hallazgos con una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales históricamente específicas” (291). Nos parece una definición muy completa por su apertura, la cual se enriquece cuando la misma Joan Scott dice que el género “es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder [...] una forma persistente y recurrente de facilitar la significación del poder en las tradiciones occidental, judeo-cristiana e islámica” (292).

Dentro de nuestro ámbito cultural, el de México, hablar de la categoría género –precisa Marta Lamas en su ensayo “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría “género”- implica distinguir entre dos usos básicos: “el que habla de *género* refiriéndose a las mujeres; y el que se refiere a la construcción cultural de la diferencia sexual, aludiendo a las relaciones sociales de los sexos” (332).

Hay un consenso en torno a considerar la aportación de la antropóloga Gayle Rubin como la de mérito fundamental, para analizar la opresión de las mujeres, con lo que llamó el

sistema sexo/género: "... el sistema sexo/género es el conjunto de arreglos por los cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en los que estas necesidades sexuales transformadas son satisfechas" (Lamas, 14).

Aparecen ya las dos constantes en pugna permanente: naturaleza y cultura. Rubin insiste en tomar en cuenta la especificidad histórica o cultural para hablar de la categoría mujer. Ella reconoce la importancia de la sexualidad en la sociedad, así como las inmensas diferencias en la experiencia social de hombres y mujeres; en consecuencia, asienta que lo verdaderamente importante es cómo se determina culturalmente el sexo: cada sociedad tiene su sistema "sexo/género", la intervención social moldea el sexo y la procreación y las satisface de acuerdo con ciertas convenciones (14). Para ella, la idea de que los hombres y las mujeres son dos categorías que se excluyen mutuamente no proviene de una oposición natural que considera inexistente, sino que la identidad de género exclusiva sería la supresión de semejanzas naturales, lo cual implica represión: "en los hombres de cualquiera que sea la versión local de 'rasgos femeninos'; en las mujeres, la versión local de 'los rasgos masculinos'" (59). La opresión proviene del sistema social.

Rubin aborda el tema del patriarcado, anotando que el término *patriarca* debería limitarse al tipo de pastores nómadas del Antiguo Testamento, de donde proviene la palabra; Abraham era un patriarca: "un viejo cuyo poder absoluto sobre esposas, hijos, rebaños y dependientes era un aspecto de la institución paternidad, tal como se definía en el grupo social en que vivía" (Lamas 47). De esto se deriva la dominación masculina, la cual, según Lacan –citado por Gayle Rubin– tiene que ver con la "función del padre" y un padre particular que encarna esa función; Lacan también distingue entre el pene y el falo. Al primero lo relaciona con el órgano; al segundo, con la información: un conjunto de significados conferido al pene.

Rubin, a partir de esta premisa, nos conduce a la siguiente deducción. El niño es colocado ante la alternativa de tener falo o de no tenerlo, en este último caso se trataría de la castración simbólica, pues no es una verdadera “carencia”, sino un significado conferido a los genitales de la mujer (70). De igual manera, el varón renuncia a su madre ante el temor de que su padre lo castré –se niegue a darle el falo y lo convierta en una niña, dice Gayle Rubin-: “El niño cambia a su madre por el falo, la prenda simbólica que más tarde podrá cambiar por una mujer” (73). En el caso de la niña, ella se separa de la madre porque, al carecer de pene, no puede poseerla, pierde su derecho en función de la posesión o no del falo, de la cual se deriva que

El ordenamiento jerárquico de los genitales masculinos y femeninos es el resultado de las definiciones de la situación –la regla de la heterosexualidad obligatoria y la postergación de las mujeres (sin falo, castradas) frente a los hombres (los que tienen falo) (74).

La presencia o ausencia del falo conlleva las diferencias entre dos situaciones sociales – propone Jakobson y Halle, citado por Rubin-: “hombre” y “mujer”, con el consiguiente dominio del primero sobre la segunda y la “envidia del pene”. Además, el falo conlleva el significado de las diferencias entre “el que intercambia” y “lo intercambiado”, entre el regalo y el dador, lo cual nos remite al paleolítico (71), y –añadiríamos- también al siglo XXI.

Los ensayistas que estamos trayendo a colación, rastrean los orígenes del falocentrismo y llegan a *illo tempore*, cuando se comienzan a establecer condiciones que en el futuro se convertirán, según los mismos exponentes, en la causa del dominio por el hombre y la sumisión de la mujer. Entre los aspectos más destacados de este rastreo están el parentesco, el prestigio, la distribución del trabajo, el tráfico de mujeres.

Para Rubin, los sistemas de parentesco - incluyen conjunto de reglas que gobiernan la sexualidad- requieren una división de los sexos que es propiciada por la fase edípica del ser

humano, en la cual se asimilan esas reglas y tabúes:

La heterosexualidad obligatoria es el resultado del parentesco. La fase edípica constituye el deseo heterosexual. El parentesco se basa en una diferencia radical entre los derechos de los hombres y los de las mujeres, El complejo de Edipo confiere al varón los derechos masculinos, y obliga a las mujeres a acomodarse a sus menores derechos (78).

Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead, en el ensayo titulado “Indagaciones acerca de los significados sexuales” abordan las cuestiones de prestigio, matrimonio y relaciones político-económicas en torno a la elaboración cultural del género y de la sexualidad, pues consideran que esos tres aspectos inciden en la ideología del sexo-género en la medida en que “se filtran a través de la perspectiva del individuo masculino situado dentro de la estructura –o estructuras- de prestigio de su sociedad” (Lamas 164).

En cuanto a éste último -el prestigio masculino-, Ortner y Whitehead insisten en la vinculación que tiene con las relaciones intersexuales. Objetan, en primer lugar, que las fuentes de estatus o prestigio son escasas y directas, forman parte de la “realidad” y a veces la sustituyen. Asimismo, consideran que la reputación sirve para consolidar y en algunos casos para imprimir rigidez a las posiciones sociales de grupos y personas; y reconocen entre esas fuentes las siguientes: el control de los recursos materiales, incluyendo la fuerza de trabajo humana, el poder político, la habilidad personal y/o el contacto con los ricos, los poderosos y los capaces, a través del parentesco o de otros vínculos confiables. Sin embargo, añaden dos condiciones para el logro del prestigio mediante estas fuentes: 1) su uso eficaz en la relación con los demás o con el entorno y 2) una módica dosis de generosidad y preocupación por el bien social (153).

Algunas circunstancias en las que se deja ver el logro de ese prestigio serían el

intercambio de mujeres como premio a logros masculinos; tener una esposa como signo de estatus pleno de hombre adulto; las relaciones buenas o malas con las mujeres pueden elevar o disminuir el estatus del individuo; el de la madre puede afectar el del hombre al nacer; el honor del individuo puede verse reforzado o mermado por el comportamiento sexual de sus hermanas e hijas; etcétera (167). La incidencia de las funciones de esposas, madres o hermanas en la definición cultural de la feminidad es total, mientras que las distinciones entre los hombres no son determinantes para definir su masculinidad (168).

Las estructuras de prestigio –continúan exponiendo las autoras- se sustentan en creencias y asociaciones simbólicas definidas con precisión “que confieren sentido y obligatoriedad al ordenamiento de las relaciones humanas en patrones regulares de diferencia y condescendencia, respeto e indiferencia y, en muchos casos, autoridad y obediencia. Es por ello que pueden ser consideradas como ideologías legitimadoras” (154).

Se va advirtiendo cómo la asignación de funciones a la mujer en la sociedad la va cercando sin que eso tenga que ver necesariamente con el sexo de origen –por llamarlo de alguna manera-, y va dando argumentos a favor de la elaboración de las teorías de género. Para Rubin, ésta – “lo que se piensa son los hombres y las mujeres, lo que se asume como patrón de las relaciones entre hombres y mujeres”- no se sustenta en ideas que reflejan simplemente “datos biológicos”, sino que son en buena medida un producto de procesos sociales y culturales (). Para Ortner y Whitehead, hay una marcada diferencia en la ponderación de los términos hombre y mujer, en la sociedad; el primero, es mejor valorado.

Estas autoras hacen hincapié en la ineludible relación entre un sistema de prestigio particular y sus soportes sociales más profundos, en tanto que –como lo han puesto en evidencia estudios hechos al respecto- “las tensiones entre una organización de prestigio formalmente

instituida y los componentes del sistema económico esenciales para su mantenimiento constituyen la fuente de la que mana una diversidad de creencias asociadas con el sexo” (157). Un ejemplo de esta relación está en la institución del matrimonio heterosexual, como el vínculo entre los sexos más determinante para la posición social de un hombre, en aquellas sociedades donde se tenga en cuenta esta consideración, de donde se deriva que la producción se fundamente en la unidad doméstica: “la esposa suele ser una ventaja para la producción y, especialmente, una fuente de bienes empleados en actividades de intercambio que generan prestigio masculino, o en actividades sociales que permiten al esposo ser visto como hombre magnánimo y generoso” (169). Lo mismo puede decirse de los hijos, como medios de producción y de continuidad de la estirpe. Así, lo erótico se entreteje con lo social, a tal grado que al primero puede vérselo como una amenaza para alcanzar las posiciones sociales más codiciadas.

Para Gayle Rubin, toda sociedad tiene alguna forma de actividad económica organizada; sin embargo, ella asegura que la necesidad de satisfacer el hambre no se sacia “naturalmente”, sino que lo que se califica como alimento es determinado y obtenido culturalmente. Por extensión, el sexo es también determinado y obtenido culturalmente; y, en tercer lugar, en el sistema de sexo/género de cada sociedad, la materia prima biológica del sexo y la procreación humanas, son también conformadas del mismo modo y satisfechas en una manera convencional (44).

Salvatore Cucchiari es otro de los ensayistas presentes en la compilación que hace Marta Lamas. Tiene la atención puesta en la estratificación de la sociedad con base en el género, cuestión que le parece por demás complicada, al percatarse de que ese modelo de sociedad debe “asimismo dar cuenta de instituciones y principios que existen gracias al concepto de género. El

parentesco, el matrimonio, la familia, los tabúes del incesto y la heterosexualidad exclusiva” (182).

Cucchiari parte del concepto de sistema de género como un “sistema simbólico o de significado que consta de dos categorías complementarias, aunque mutuamente excluyentes, y dentro de ellas se ubica a todos los seres humanos” (184). Una de las características de este sistema de género es que los genitales son el único criterio para asignar a los individuos una categoría al nacer, a la que queda asociada una amplia gama de actividades, actitudes, valores, objetos, símbolos y expectativas. Nuevamente, el aspecto “natural” que determina el sexo, por un lado; por otro, el desequilibrio de la oposición entre valores masculinos y valores femeninos conlleva el hecho de que son los hombres quienes dominan el sistema de parentesco y la política, con derechos sobre las mujeres. En todos lados, opina Cucchiari, la mujer es el “otro”.

Para este ensayista, el parentesco es un sistema que distribuye y hereda derechos, deberes, estatus y papeles, con base en lo que él llama “consustanciación” o sustancia compartida, idea específica de la cultura, no de la ciencia física (189).

En el texto firmado por Cucchiari -“La revolución de género y la transición de la horda bisexual a la banda patrilocal: los orígenes de la jerarquía de género”-, hace una revisión de la sociedad anterior al parentesco y va dando características de la misma, tales como la bisexualidad, su unitarismo, el pregenitalismo, y otras.

Vamos hacia atrás de la mano de Cucchiari. Los tabúes del incesto en general, el parentesco y la heterosexualidad exclusiva en particular son para él formas sociales de género elaboradas, ya que la sociedad previa al género es necesariamente bisexual y sin restricciones sobre la sexualidad –idea con la que coincide más de un teórico-. La estructura social anterior al parentesco tampoco divide a la gente en grupos exclusivos, se comparten papeles y estatus, y hay

una visión del mundo unitaria. No había cabida para rígidos dualismos como cualidades inmanentes de la naturaleza –continúa diciendo Salvatore Cucchiari-. En esa sociedad, no hay contradicciones que mediar ni categoría que igualar: “su preocupación se orienta más bien hacia la identidad –la identidad universal” (205-06).

Al tocar el tema de la sexualidad pregenital, toma de Marcuse el término de sexualidad “genitófuga” –quien a su vez lo toma prestado a Ferenczi-, es decir, una sexualidad no subordinada a cualquiera de las funciones de un órgano o para fines distintos de su propia satisfacción, por ejemplo, la reproducción. En palabras de Marcuse –citado por Cucchiari-:

El proceso que acabamos de describir implica no sólo una descarga, sino una *transformación* de la libido: de la sexualidad restringida bajo la supremacía genital a la erotización de toda la personalidad. Es una expansión más que una explosión de la libido: una expansión sobre las relaciones privadas y sociales que tiende un puente sobre la brecha que entre ellas mantiene un principio de realidad represivo (201)

La sexualidad pregenital sería polimorfa, difusa y flexible.

La tendencia hacia la heterosexualidad exclusiva tiene tres fuerzas causales, de acuerdo con este teórico: a) intensificación de la rivalidad *intragénero*; b) la represión relativa al género inherente al proceso de socialización; c) la necesidad simbólica de mediar una percepción severamente dicotomizada de los mundos natural y social (231-232).

Es oportuno hacer aquí un alto y volver, con Cucchiari, a esa sociedad anterior al parentesco para revisar, hasta donde al presente estudio le resulta necesario, el tránsito de la bisexualidad y unitarismo a la heterosexualidad exclusiva, como forma de legitimidad, basada en la competencia.

Cada cultura ofrece un número y cierta clase de posibilidades que acotan la lucha individual por el prestigio; cuanto más rígidamente se defina la actividad o el papel de unos y de otras, más intensa será la competencia entre ellos. Sin embargo, en la sociedad anterior al parentesco, las categorías son flexibles y no atributivas de persona cuidadora de criaturas y persona cazadora/recolectora, cuestión que minimiza la lucha por el prestigio dentro de cada una de estas categorías.

Con el sistema de género cambia todo esto: la caza/recolección y el cuidado de los/as niños/as son ahora papeles prescriptivos en la vida, de ahí que cuando se adquieren con el nacimiento, toman el aspecto de ser "naturales". De esta circunstancia se suceden, casi como en cascada, la competencia intragénero –competir como hombres o como mujeres- y el reforzamiento y la elaboración de los mismos significados de masculinidad y feminidad. Hay poca distancia entre competir como cazador y competir como hombre; el siguiente paso es el énfasis y la significación de los genitales - cargados de intenso significado y simbolismo, un simbolismo que, una vez internalizado, llega a ocupar las regiones centrales del yo- para definir quién pertenece a qué género: “De ahí que el contraste continuo y la unidad de los genitales en el sexo heterosexual sirven como una metáfora inconsciente de la distintividad e integración individuales en el universo cultural” (226).

No obstante, no hay que dejar de lado que la competencia sexual tiende a sesgar la preferencia sexual en una o dos direcciones exclusivas: la homosexualidad intragénero y la heterosexualidad intergénero. Cucchiari formula la siguiente pregunta: ¿qué patrones sexuales se consideran superiores o preferidos? Para responderla se echa mano de juicios de valor que emergen de un conjunto de estándares validados socialmente, que también especifica las características de una elección sexual deseable.

Los estándares del desempeño sexual en sí mismos no pueden eludir la dicotomía de género, la misma que dio lugar a la competencia sexual en los inicios. Los criterios de deseabilidad sexual propenderán a clasificar los objetos sexuales a lo largo de un *continuum* – subrayado del autor- de deseabilidad basado, entre otras cosas, en el género del objeto. A esta polarización de la bisexualidad –homosexualidad intragénero o heterosexualidad intergénero- , Cucchiari la llama generización –de género- de la sexualidad.

La heterosexualidad exclusiva y la posesividad sexual instauran un método de selección de pareja, con las consecuentes restricciones; el modo de organización del hogar (aunque no de la familia) toma forma definitiva. No obstante, junto con su aparición y la disolución del antiguo sistema persona cuidadora de criaturas-persona recolectora/cazadora, surgen nuevos problemas críticos, por ejemplo, la organización supra-doméstica y la selección de pareja, los cuales, a su vez, generarán la aparición de nuevos principios y formas: la familia, el matrimonio y la exogamia de la horda.

La familia –cita Cucchiari a Buchler y Selby - “implica un conjunto de relaciones y principios ideales (prohibiciones de incesto, reglas matrimoniales) que se imponen sobre las actividades y la dinámica interna del hogar nuclear” (240). La necesidad de conseguir pareja lleva a la gente a buscarla fuera de su propia horda, en otras; la no pertenencia de las parejas potenciales debe mantenerse en conformidad con la regla de la exogamia de la horda: “Así la relación entre padres e hijos debe marcarse, nombrarse y recordarse; y los niños deben ser capaces de distinguir a sus propios hermanos y a sus compañeros de hordas de sus futuros cónyuges [...] la filiación y la descendencia son ahora rasgos estables de la sociedad de género” (241). Un dato más: el ámbito externo, público, recae en manos de los hombres; el doméstico, en

manos de las mujeres, y muy pronto esta situación habrá de convertirse en un elemento decisivo del dominio masculino permanente.

Toca el turno a Marta Lamas, compiladora de este magnífico volumen, y dejamos para el final a Judith Butler, filósofa por demás conocida.

Marta Lamas centra su atención en echar por tierra la argumentación biologicista como la única válida para sostener que las diferencias genéticas sexuales implican la superioridad de un sexo sobre otro. Para ello, Lamas se apoya en dos médicos reconocidos con el premio Nobel en Medicina, en 1965 : Jacques Monod (París, 1910-Cannes, 1976) y André Lwoff (Aulnay-le-Château, 1902 - París, 1994). Los estudios realizados por ambos los condujeron a concluir –de acuerdo a la referencia que hace Marta Lamas- que las diferencias sexuales de comportamiento asociadas con un programa genético de diferenciación sexual son mínimas, por lo que la teórica concluye, primero, que se debe aceptar el origen biológico de algunas diferencias entre hombres y mujeres; segundo, esta predisposición biológica no es suficiente por sí misma para provocar un comportamiento, es decir, no hay comportamientos o características de personalidad exclusivas de un sexo; tercero, ambos sexos comparten rasgos y conductas humanas.

Lamas comparte la idea de Evelyne Sullerot –socióloga francesa feminista a quien cita cuando dice que “es mucho más fácil modificar los hechos de la naturaleza que los de la cultura” (en Lamas 107), aun cuando la ideología asimile lo biológico a lo inmutable y lo sociocultural a lo transformable, finaliza diciendo Marta Lamas. Este enfoque vino a poner en cuestión la distribución del trabajo basada en las características físicas de los sexos y se tuvo que aceptar la arbitrariedad de dicha división supuestamente “natural”.

Lamas también hace un recorrido por las posibles combinaciones que resultan de las cinco áreas fisiológicas de las cuales depende lo que para ella se ha dado en llamar "sexo

biológico” de una persona: genes, hormonas, gónadas, órganos reproductivos internos y órganos reproductivos externos (genitales). Para entender la *realidad biológica* de la sexualidad de acuerdo a las investigaciones de las que echa mano Marta Lamas, es necesario introducir la noción de *intersexos*, los cuales “serían, precisamente, aquellos conjuntos de características fisiológicas en que se combina lo femenino con lo masculino” (339). De manera insuficiente, se reconocen por lo menos cinco “sexos” biológicos, de acuerdo a esas combinaciones:

- varones (es decir, personas que tienen dos testículos)
- mujeres (personas que tienen dos ovarios)
- hermafroditas o *herms* (personas en que aparecen al mismo tiempo un testículo y un ovario)
- hermafroditas masculinos o *merms* (personas que tienen testículos, pero que presentan otros caracteres sexuales femeninos)
- hermafroditas femeninos o *ferms* (personas con ovarios, pero con caracteres sexuales masculinos) (340).

Marta Lamas concluye, entonces, que la dicotomía hombre/mujer es, más que una realidad biológica, una realidad simbólica o cultural. Se trata de representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de las personas:

El ámbito social es, más que un territorio, un espacio simbólico definido por la imaginación y determinante en la construcción de la autoimagen de cada persona: nuestra conciencia está habitada por el discurso. [...] Aunque la multitud de representaciones culturales de los hechos biológicos es muy grande y tiene diferentes grados de complejidad, la diferencia sexual tiene cierta persistencia fundante: trata de la fuente de

nuestra imagen del mundo, en contraposición con un *otro*. El cuerpo es la primera evidencia incontrovertible de la diferencia humana (340).

En esta rica cita, parece que Marta Lamas nos da las pautas para aproximarnos al descubrimiento del cómo cada uno de nosotros construimos –empleo el término *construimos* con todas las salvedades que se podrían hacer al respecto, dependiendo del enfoque genérico que se asumiera- nuestro género; la *identidad de género* se construye históricamente mediante los procesos simbólicos que en una cultura dan forma al género y se va transformando, dice Lamas. Volvamos a la cita: he ahí que poseemos un cuerpo diferente al de otro, en un espacio hecho de territorio e imaginación, es decir, de creación, suma que da por resultado la confección de nuestra imagen y la del mundo, de nuestro discurso, y coloca al cuerpo como “el lugar donde la cultura aterriza los significados que le da a la *diferencia sexual* [...] no hay cuerpo que no haya sido marcado por la cultura” (360).

Para Lamas, la cultura es un resultado y también una mediación; es un “conjunto de mecanismos de defensa del yo ante la entrada violenta al mundo por el nacimiento y a la paulatina estructuración psíquica, con la adquisición del lenguaje” (337). Somos seres incompletos, *castrados*, heridos por las renunciaciones impuestas por la cultura, y, además, mortales. Hasta aquí las propuestas de Marta Lamas que nos servirán de apoyo para el análisis de las novelas de Ana Clavel.

Los ensayos compilados en *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* nos han proporcionado un amplio panorama de la configuración del patriarcado y de la heterosexualidad, así como el tránsito hacia una sociedad donde el género priva al sexo de su inmutabilidad, de su papel central y único, como principio de ordenamiento social y/o elemento crucial de la identidad. Dicha revisión nos brinda elementos para comprender, a la luz de los

textos de los filósofos allí reunidos, cómo se problematizan las categorías de “hombre” y de “mujer”, al considerarlas construcciones subjetivas, no inherentes-en palabras de Cucchiari-, lo cual da paso a la consideración de que el sujeto esté en un proceso constante de construcción y “ofrece una forma sistemática de interpretar el deseo consciente e inconsciente, al señalar el lenguaje como el lugar adecuado para el análisis”, nuevamente escribe Cucchiari aludiendo a Lacan (Lamas 237).

Resta exponer las ideas de Judith Butler, pilar de la teoría de género, profunda y compleja en su pensamiento. Más que detenernos en sus propuestas a favor de dicha teoría, nos interesa adentrarnos en un aspecto que enriquece la misma: el cuerpo. Si bien nunca abandona su militancia a favor del *género*, va más allá al teorizar acerca de la materialidad del cuerpo y cómo se consigue, del cuerpo sexuado. En la compilación que hace Marta Lamas, Judith Butler escribe un ensayo titulado “Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault”, del cual rescataremos unas pocas ideas a propósito del estudio que nos ocupa. Pero donde verdaderamente concentraremos nuestra atención es en el libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, pues es ahí donde Butler expone con toda amplitud su filosofía en torno al cuerpo.

Hélène Cixous : feminismo y escritura.

Hélène Cixous se ufana de “escribir mujer”, no “como mujer”, diferencia en la que estriba su propuesta: Cixous concibe a la mujer como una identidad única, consolidada por sí misma y no en comparación o a partir de quien vendría a ser precisamente su punto de cotejo: el hombre. De esta concepción nace su filosofía, como una feminista, como una persona que nos lleva a transitar a través de la Historia por un continente negro, el de la mujer sometida, amordazada, humillada, silenciada; la mujer a la que se le ha impuesto un “anti-narcisismo”, una

lógica infame del “anti-amor”, hacia un continente habitado por una mujer que se escriba, que invente una *nueva, insurrecta* que le permitirá efectuar las rupturas y las transformaciones en su historia, en principio a dos niveles indispensables:

a) Individualmente: al escribirse, la mujer retornará a ese cuerpo que se le ha más que confiscado [...]. Al censurar el cuerpo se censura al mismo tiempo el aliento, la palabra.

b) Acto de *Toma de la palabra* por la mujer, por lo tanto su estrepitosa entrada en la *Historia* que siempre se ha constituido *sobre su represión*. Escribir para forjarse el arma antilogos (*Deseo de escritura* 25).

Es tarea pendiente de la mujer recuperar la palabra, abandonar África, el continente negro donde la ha avecinado quien ha dominado el discurso. La mujer, dice Cixous, tiene que escribir su feminidad: escribir de su sexualidad, de su erotización, de su cuerpo: “[...] cuando ella lo dejará –destrozando los yugos y censuras- articular la abundancia de las significaciones que en todos los sentidos lo recorre, ese cuerpo hará resonar con mucho más que una lengua a la vieja lengua materna de un solo surco” (*La llegada a la escritura* 34). Potencia femenina que debe arrebatar la sintaxis, invención de una lengua que “reviente los compartimentos”, clases y retóricas, los mandatos y códigos, “que sumerja, traspase, franquee el discurso-de reserva último [...]” finaliza diciendo Cixous (35).

El cuerpo es la tablilla, el códice, el papel, porque el cuerpo ha sido desviado, golpeado por la bestia pudor creada también por el discurso paterno, el del falo, el del poder. ¿Cómo recuperar el cuerpo? ¿Cómo recuperar la palabra? ¿Cómo elaborar un discurso propio? ¿Cómo escribir en esa hoja con signos nuevos que inscriban la propiedad de la humanidad de la mujer?

Hélène Cixous tiene una respuesta en la que amor, vida, muerte, palabra se entretujan para producir una tela: la de la escritura. Lo primero que supo –dice- es que la vida era frágil y

que la muerte tenía y tiene su poder. Ante la finitud que esta última significa, ella opone el acto de escribir, como lo que no termina nunca, por un lado, y, por otro, como un acto, siempre subversivo, de salvación: “Mi voz rechaza la muerte; mi muerte; tu muerte; mi voz es mi otro. Yo escribo y tú no estás muerto. Si escribo, el otro está a salvo” (*La llegada a la escritura* 14). Escribir es el conjuro para no dejarle el lugar al muerto ni al olvido ni al abismo, porque amar es conservar vivo, es nombrar (11), aunque, morir, paradójicamente, nos conmina a estar muy cerca de ella, de la Muerte, como una madre que nos aporta el más violento empuje de deseo, y, a la vez, alejarnos lo más posible, “porque escribir es siempre una manera de no lograr hacer el duelo de la muerte” (62).

Pero hay que escribir por una misma, hablar por una misma, sin cortapisas ni condicionamientos; sin autoridad ni censura, sin pudor y alardeando de ser dueña de un cuerpo que no le pertenece a nadie más. Cosa poco sencilla de lograr. La misma Cixous se pregunta: “¿Cómo no haber comprendido que un cuerpo es siempre sustancia de inscripción? Que la carne escribe y es dada a leer, y a escribir” (45). Un nuevo descubrimiento realizado por ella fue que “existía un lazo carnal entre el nombre y el cuerpo. Y que el poder es temible porque se manifiesta bien cerca de los secretos de la vida humana, a través de la letra” (44). Vida, cuerpo, letra. La carne es la escritura, siempre por ser leída, por estudiar, por inventar, por buscar. Texto en continuo proceso de elaboración, tanto como la vida misma. Pergamino lleno de inscripciones, de huellas, de cicatrices en espera de ser interpretadas:

La vida hace texto a partir de mi cuerpo. Soy ya texto. La Historia, el amor, la violencia, el tiempo, el trabajo, el deseo lo inscriben en mi cuerpo, acudo al lugar donde se hace oír <<la lengua fundamental>>, la lengua cuerpo en la cual se traducen todas las lenguas de las cosas, de los actos y de los seres, en mi propio seno, el conjunto de lo real trabajado

en mi carne, captado por mis nervios, por mis sentidos, por la labor de todas mis células, proyectado, analizado, recompuesto en un libro (*La llegada a la escritura* 81).

El cuerpo que se convierte en palimpsesto, pues no todo lo que a simple vista puede leerse en él es lo que se es; bajo la fachada del cuerpo, hay otro y un deseo más también: “[...] otro texto que subyace como resultado de una reescritura nacida de ese otro deseo” (8). ¿? Escribir mujer y ser leída mujer, he ahí el reto. Un pliego escrito bajo otro pliego, bajo otro, ... hasta el infinito.

Cixous nos contagia con su fuerza, con su entusiasmo, con el vigor de su palabra. Su arenga es en pro de la escritura, sí, pero de la escritura-mujer, de la escritura-cuerpo-deseo hecho cuerpo-deseo-mujer o, en sus propias palabras, “campo carnal de una leva de textos”: revuelta, insubordinación, ruptura, para que el discurso deje de pertenecer a la tradición falocéntrica, al poder de lo que llama el Imperio de lo Propio, portavoz del Tú eres (lo que es) de <<Mí, >>, “no Adán y Eva que sólo pierden el paraíso de los ciegos” (*La llegada a la escritura* 42), no ese sordo oído masculino que solamente entiende la lengua que habla en masculino.

Debe haber un proceso de desfetichización, de creación de un lugar nuevo donde asentar el discurso, diferente al milenario y árido, cuya consecuencia tendría para la escritora dos caras al menos y dos intenciones: destruir, romper; prever lo imprevisto, proyectar (*La risa de la medusa* 17). Hay un deseo de lengua, como hay un deseo de apropiación del cuerpo. Una necesidad de invertir el papel de activo-pasiva, de romper la solidaridad entre logocentrismo y falocentrismo, es decir, hay un imperativo de *contar las historias de otro modo*.

Cixous nos lleva con sus consideraciones al terreno del discurso, un discurso corporal que abarcará igualmente el aspecto del deseo. Pero este discurso debe ser también escrito por la mujer no nada más en su cuerpo, debe volverse texto, escritura que exponga todo lo que ella ha

callado acerca de su feminidad y a la que la autora se refiere poéticamente:

[...] de la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos, no del destino sino de la aventura de esa pulsión, viajes, travesías, recorridos, bruscos y lentos despertares, descubrimiento de una zona antaño tímida y hace poco emergente (*La risa de la medusa* 58).

Fluctuación permanente entre escritura y cuerpo, como ya se ha mencionado anteriormente. Porque para Cixous, la mujer es más cuerpo que el hombre y, en consecuencia, más escritura; sin embargo, aclara que habla de la mujer en su inevitable lucha con el hombre clásico y de una mujer-sujeto universal, que tiene que hacer llegar a las mujeres a su(s) sentido(s) y su historia; pero, simultáneamente, que no hay una mujer general, una mujer tipo, sino una infinita riqueza de constituciones singulares, un inagotable imaginario, una riqueza inventiva extraordinaria, una verdadera actividad estética por parte de ellas.

La exhortación es dejar hablar a esa materia históricamente muda, silenciada tanto en sus pulsiones como en sus signos. Sin respuesta ante el deseo, sin objeto para escribir. Entonces, habrá de darse una conjugación inevitable: materialización carnal de lo que la mujer piensa; elaboración de un nuevo discurso a través de la escritura como “[...] la posibilidad misma del *cambio*, el espacio desde donde puede elevarse un pensamiento subversivo, el movimiento anunciador de una transformación de las estructuras sociales y culturales” (*Deseo de escritura* 23).

Acto seguido, la mujer ha de apropiarse de la sintaxis, debe metamorfosear –término empleado por Cixous- el sujeto, el pronombre personal, los posesivos, propiciando una manera nueva de conocer, de producir, de comunicar.

Luce Irigaray: oposición al “no-masculino”.

Toca el turno a Luce Irigaray, con su libro *Je, Tous, Nous*. La idea esencial que nos sirve como punto de partida para continuar perfilando la trascendencia del discurso en la formación del sujeto –evitemos emplear los dos términos usados respectivamente por Butler y por Cixous: *performatividad* y *constitución*- es la de una sociedad patriarcal en la que, como consecuencia, el valor de las palabras y de las cosas es en parte real, en parte arbitrario, y en parte dependiente de la confianza o credulidad.

Irigaray pone en tela de juicio la validez de la “verdad” en una sociedad donde, entre más patriarcal, los sistemas de intercambio y comunicación están en manos de especialistas, de expertos solos. ¿Qué es cierto? La mayor parte de la gente no juzga por sí misma, “confía” en los sistemas sociales y culturales dominantes o, bien, consiente en ser manipulada por los modelos que imponen roles a través de la publicidad, de los medios de comunicación, del arte, etc.

Irigaray se aparta de esa mayoría y afirma:

Sin duda es imposible que cada individuo reinvente por su cuenta toda la Historia. Sin embargo, pienso que todo individuo, mujer o (*sic*) hombre puede y debe reinventar su historia, individual y colectiva. Para ello, es indispensable el respeto a los cuerpos y a las percepciones de cada uno (a). Cada cual debe ser consciente de sus obligaciones, juez de sus decisiones. Nadie debería creer” (26).

Luce Irigaray reconoce la diferencia entre hombre y mujer, inclusive la avala sobre todo en lo que se refiere a la posibilidad de ser madre de la segunda. Sin embargo, su postura exige que esa diferencia no anule el derecho de la mujer a hablar por sí misma. Recordemos que Hélène Cixous grita que “escribe mujer” y no “como mujer”; Irigaray se rebela ante el hecho de que ella –la mujer- se ponga en una posición asexuada, neutral, obligada por la cultura, por los

estereotipos familiares. Reconoce que esta coerción proveniente del mundo cultural masculino la obliga a renunciar a su identidad femenina, a sus relaciones con otras mujeres, y la lleva a un callejón sin salida que ha de repercutir en su forma de comunicarse.

Hay una estrecha relación entre sociedad y lenguaje, relación que no debería implicar una división:

¿Las diferencias entre los enunciados de los hombres y de las mujeres son consecuencia de la sociedad o de la lengua? En mi opinión debemos rechazar esta división. La lengua se construye por sedimentaciones de los lenguajes de épocas anteriores. Traduce sus modelos de comunicaciones sociales. No es universal, ni neutra ni tangible (28).

No obstante, en una revisión histórica, se advierte que el hombre siempre ha querido dar al universo su propio *sexo* –Irigaray emplea la palabra *sex* para evitar confusiones con la palabra *género* gramaticalmente hablando-, el masculino. Así lo usa al referirse a Dios, al universo, al sol, etc.; todo aquello a lo que se le concede valor y pertenece al hombre está marcado por su género.

La pregunta obligada es: “¿Cómo podría existir un discurso no sexuado si la lengua lo es? (29). Irigaray apunta que, por supuesto, el discurso está sexuado en algunas de sus reglas fundamentales, en la división de las palabras en géneros, por ejemplo, la cual alude a connotaciones y cualidades sexuales. En consecuencia, las diferencias entre los discursos de los hombres y los de las mujeres son resultado de la sociedad y el lenguaje, del lenguaje y de la sociedad. De la misma manera como Butler invita a la insubordinación del discurso, Luce Irigaray rechaza la pasividad ante el progreso del lenguaje. Ella lo manifiesta así:

El discurso y la lengua pueden utilizarse deliberadamente para obtener una mayor madurez cultural, una mayor justicia social. En considerar la importancia de esta faceta

de la cultura reside precisamente lo que da tanto poder al imperio de la técnica como algo neutro, a las regresiones sectarias, a la desintegración social y cultural que experimentamos, a los diversos imperialismos monocráticos, etc. (30).

Para esta autora, hay una relación indisoluble entre liberación sexual y lenguaje, en virtud de la imperiosa necesidad de que el lenguaje se libere de reglas que constriñan o cancelen la diferencia sexual. Afirma que no conoce un lenguaje que elabore su estatus como una herramienta de compartición e intercambio entre dos grupos pertenecientes a sexos diferentes. El lenguaje como instrumento de cultura debe ser modificado, tomando en cuenta el impacto teórico y práctico que tienen las marcas sexuadas y las reglas lingüísticas; de no ser así, la toma de decisiones individuales y la buena voluntad colectiva se verán frustradas en sus proyectos de liberación sexual y justicia social.

Irigaray subraya una significativa diferencia entre hombres y mujeres en términos de interrelación sexual. Las mujeres –dice- sexualizan su discurso. Debido a que con frecuencia las mujeres atribuyen sus cualidades concretas a las cosas y a los lugares, se dirigen a interlocutores sexuados. Los hombres no hacen esto, pero permanecen entre el *ellos* (*they* en inglés, *ils* en francés) o entre el *yo-él/ellos* (*I-he/they* en inglés, *je-il (s)* en francés), lo cual equivaldría a una elección sexual inconsciente.

Para Luce Irigaray la mujer no debe dejar de sexualizar su discurso, pero sí hay que balancear el poder de las relaciones entre los sexos tanto en el lenguaje como en la sociedad y en la cultura:

Sin renunciar a poner en palabras la diferencia sexual, es conveniente que las mujeres sean más capaces de situarse a sí mismas como un *yo*, *yo-ella(s)*, de representarse como sujetos y de hablar con otras mujeres. Esto requiere una evolución subjetiva y un cambio

en las reglas de la lengua (31).

Las estrategias establecidas por un sexo son esenciales cuando tienen que ver con el contenido del discurso, pero aún más en lo relativo a las formas y leyes del lenguaje. El objetivo debe ser modificarlas con la finalidad de que sean eficaces en sistemas de intercambio, aún entre mujeres.

Irigaray expone el producto del análisis de cierto material de investigación: el *you (tu)* del discurso de las mujeres se refiere a una mujer en la transferencia psicoanalítica, aun cuando haya una mujer como soporte. Sin embargo, en las propuestas experimentales, el compañero de la enunciación es designado como *he/they (il(s))*, aun cuando quienes conducen el experimento sean mujeres. La filósofa nos remite hasta el origen, al considerar esta substitución como un acto con el que se elimina la relación con el primer *you (tu)*, la madre:

Resulta de ello una ausencia del paso *tú-ella-yo* en el caso de las mujeres, una pérdida de identidad sexual en la relación consigo y con su género, sobre todo en el aspecto genealógico. Para los hombres el *tú*, originalmente materno-femenino, se pierde en beneficio del *él* (32).

Quedan en evidencia los puntos de contacto entre las dos autoras presentadas hasta el momento. Se refieren a la íntima relación que hay entre el lenguaje y la construcción del sujeto femenino –a falta de otro término-, de la subjetividad de la mujer siempre en desventaja o aleatoria a la del hombre. Lenguaje, discurso y per-sona van de la mano; el poder de la palabra favorece esa elaboración o la entorpece, demeritando la condición de aquella que ya genealógicamente ha sido colocada en una posición de desventaja.

Para Irigaray, hay un proceso inacabado en la relación del hombre con su cuerpo, con lo que le ha dado, con la naturaleza y los cuerpos de los otros, incluyendo los de sus parejas.

Entretanto, las realidades de las que habla su discurso son artificiales, mediadas por un solo sujeto y una sola cultura, a tal grado, que se vuelve imposible compartirlas: para eso es el lenguaje. En cambio, el *discurso de las mujeres* –ella lo subraya así- :

El *discurso de las mujeres* designa a los hombres como sujetos –salvo en la transferencia psicoanalítica- y al mundo como un conjunto de inanimados concretos que pertenecen al mundo del otro. Las mujeres establecen relaciones con el entorno real, pero no lo subjetivizan como suyo (32-33).

Ante el despojo de que ha sido víctima, ella retrocede y, al no reclamar como propio su lugar en el mundo, tampoco se apropia del discurso, inclusive, en algún momento carece de las palabras para elaborarlo por cuenta propia, sin referirse a las empleadas por el discurso masculino. Lo mismo valdría para el espacio que ocupa, ¿su espacio?, y para ese otro espacio subjetivo del que tendría que aprender a entrar y a salir a voluntad.

Los objetos son muy importantes para Luce Irigaray, como una forma de intercambio. Debería haber cosas que lo mismo pertenecieran a las mujeres que a los hombres, así como lugares. Y, por supuesto, ella aboga por el (inter)cambio verbal que debe practicar la mujer:

En los intercambios verbales, crear frases en las que el yo-mujer hable al tú-mujer, especialmente de ella misma o de una tercera mujer. Esta clase de lenguaje, prácticamente inexistente, contrae enormemente el espacio de la libertad subjetiva de las mujeres. Podemos empezar a crearlo sirviéndonos de la lengua habitual (47).

En este diálogo acerca del lenguaje y el discurso, no podía faltar el tópico del cuerpo también abordado por Hélène Cixous y, más adelante, por Judith Butler. Al reclamar la autonomía de su discurso, la mujer demanda la autonomía de su cuerpo. Irigaray quiere ser precisa, respecto a lo que escribe en *Speculum* y que, por otro lado, considera ha sido

malinterpretado. Lo que dice criticar en esa obra es el derecho exclusivo de los usos, los cambios, las representaciones de un sexo sobre otro, acompañada esa crítica del inicio de una elaboración fenomenológica por parte de la mujer en torno al auto-afecto (auto-affection) y auto-representación (auto-representation) de su cuerpo:

Este paso implica que el cuerpo femenino no es ya objeto del discurso de los hombres, ni de sus distintas manifestaciones artísticas, sino que se convierte en objeto de una subjetividad femenina que se experimenta y se identifica a sí misma. Una investigación de este tipo pretende proponer a las mujeres una morfología apropiada a sus cuerpos, e intenta, al mismo tiempo, invitar al sujeto masculino a redefinirse a sí mismo como cuerpo con miras al intercambio entre sujetos sexuados (56-57). Es particularmente interesante lo que Luce Irigaray observa en la apropiación que hacen los hombres del código lingüístico. Según ella, tal apropiación revela tres cosas: a) prueba que ellos son los padres; b) prueba que son más poderosos que las mujeres-madre; c) prueba que son capaces de engendrar el dominio cultural como ellos han sido engendrados en el dominio natural del huevo, del útero, del cuerpo de una mujer (69). La lealtad a esta autoridad está garantizada por “el pueblo de los hombres” al representar todo aquello que tiene valor; de ahí la necesidad de hacer un estudio más profundo del género gramatical de las palabras, el cual –para ella- no es tan arbitrario ni producto de un consenso universal, como aparenta ser, sino que lleva escondido su sexo secreto “es decir, su pertenencia a una sintaxis que aún no ha sido interpretada” (67).

Solamente mediante la transformación del lenguaje se lograría que hombres y mujeres, como seres sexuados, administraran el mundo con los mismos derechos. El poder de la palabra, la insubordinación y el cambio del discurso; Cixous, Butler, Irigaray. La propuesta de esta última es suprimir la consideración de que ser una mujer es no ser un hombre; que el femenino no es el

no-masculino; que no hay una carencia o envidia del falo. Del negativo al afirmativo: “la liberación de las mujeres no pasa por <<convertirse en hombres>> o en envidiar objetos o partes del hombre, sino porque los sujetos mujeres den un nuevo valor a la expresión de su sexo y de su género” (69).

Se necesita un lenguaje, unas formas de representación nuevas y diferentes a las que son adecuadas para los hombres, que den derechos a la subjetividad de las mujeres. Al destruir esas formas codificadas por el mundo masculino, las mujeres pueden descubrir su naturaleza, su identidad, y serán capaces de encontrar sus propias formas de representación de acuerdo con lo que ellas son. Para las mujeres, de acuerdo con Luce Irigaray, el significado del signo es concreto, cercano, relacionado con lo que es natural, con formas perceptibles. Se desarrolla como sus cuerpos, como los de sus hijos o de sus parejas sexuales, o de aquellos que pertenecen al mundo vivo. Las culturas entre hombres han privado a la mujer de la expresión a través de imágenes.

Otro aspecto que ella toma en consideración es “lo que cuestan las palabras” o “el precio de las palabras”. Ella formula la siguiente pregunta: “¿Cuál es la relación entre el lenguaje y el trabajo en sentido estricto en aquello que concierne a la diferencia entre los sexos? /115). Irigaray insiste en el hecho de que la fórmula “a igual trabajo igual paga” está aún lejos de ser una realidad para las mujeres. Pareciera que sucede lo contrario: entre más difícil es el trabajo, más las horas que se labora y una mejor posición, la paga es menor. Hay una ideología sexista en la economía, la mayoría de las veces inconsciente; sin embargo, lo que aquí nos interesa, es que esta situación es transmitida o sugerida por el lenguaje. A partir de las observaciones hechas en particular en la lengua francesa, la escritora saca conclusiones generales: los seres vivos, animados, humanos, culturizados se vuelven masculinos; los objetos sin vida, inanimados, no

humanos, no culturizados se vuelven femeninos. Lo anterior significa que solamente los hombres se vuelven objeto social, mientras que las mujeres son asimiladas como objeto de intercambio entre ellos.

Cultura patriarcal, patrilineal, la dominación del padre, la apropiación de los objetos por el padre: la tierra, las herramientas, el hogar, las artes, las lenguas, los dioses, el cielo, etc. El patriarca posee a la mujer y a las herramientas como cosas que usualmente son designadas con el género femenino, de lo cual se deriva la dificultad para designar las ocupaciones de las mujeres: “el femenino del término masculino se ha convertido en el género de la cosa que posee el hombre” (124). Hay una oposición abierta por parte de Irigaray de considerar el género de las cosas arbitrario porque: “el reparto de los géneros gramaticales tiene una base semántica, que pone una significación ligada a nuestra experiencia sensible, corporal, que varía según los tiempos y los lugares [...] según que la cultura y el momento histórico valoren o no el sexo” (17). La diferencia sexual no puede, en consecuencia, ser reducida a un simple hecho extralingüístico de la naturaleza. Esa condiciona al lenguaje y es condicionada por él: determina el sistema de pronombres, adjetivos posesivos, el género de las palabras y su división en clases gramaticales: animado/inanimado, concreto/abstracto, masculino/femenino, por ejemplo. Aseveraciones como ésta le han valido ser considerada como esencialista dentro del feminismo.

Luce Irigaray nos ha ido conduciendo a la conclusión que da título a este apartado y que, por otro lado, ya se ha mencionado a lo largo del desarrollo: “En lugar de constituir un género diferente, el femenino en nuestras lenguas se ha convertido en un no-masculino, es decir, en una realidad abstracta sin existencia” (18).

El cuerpo.

Terreno pantanoso éste el del cuerpo. Terreno, sí, aparentemente tan propio, tan naturalmente adquirido, tan seguro, tan uno. Aparentemente, pues en cualquier momento puede convertirse en un arma, en un lastre, en un obstáculo, en un motivo o desmotivo para vivir.

Cuerpo palimpsesto - Hélène Cixous; cuerpo material sexuado -Judith Butler; cuerpo abyecto - Julia Kristeva; *Corpus-ego* -Jean-Luc Nancy; cuerpo del deseo, *Las violetas son flores del deseo*, *Los deseos y su sombra*, *Cuerpo náufrago* y *El dibujante de sombras* –Ana Clavel.

Las filósofas que impulsan la teoría de género tienen una importante presencia en la década de los años noventa, mientras que Jean-Luc Nancy pronuncia una conferencia titulada *Del alma*, en 1994 en la *Ecole Régionale des Beaux-Arts de Mans*, a propósito de un coloquio sobre el cuerpo, la cual fue publicada después, en las actas del coloquio, en 1995. Esta conferencia, además de exponer su visión acerca del alma como ruptura, como la diferencia del cuerpo consigo mismo, la relación exterior que un cuerpo es para sí mismo, anticipa las premisas contenidas en *Corpus*, donde Nancy se explaya ampliamente en torno a su filosofía sobre el cuerpo.

Pareciera que se trata, entonces, de posturas muy diferentes e incluso opuestas las sostenidas por las representantes de la filosofía de género y la de Jean-Luc Nancy. Me atrevería a proponer, en primer lugar, que dichas posturas amplían el horizonte hasta cierto punto cerrado de la teoría de género que, en su empeño por defender la justa posición de la mujer dentro de un mundo patrilíneo, pueden caer en el binarismo tradicional. En segundo lugar, para nuestro estudio, el tópico del cuerpo es fundamental, tanto desde el punto de vista estrictamente filosófico, ontológico -Jean-Luc Nancy-, como desde el punto de vista de las cuestiones de género.

Finalmente, en *Los deseos y su sombra*, en el año 2000; *Cuerpo náufrago*, 2005; *Las violetas son flores del deseo*, 2007; *El dibujante de sombras*, 2009, novelas, cuyo estudio abordaremos a la luz del marco teórico, los protagonistas hacen del cuerpo el discurso del deseo.

Iniciemos este recorrido por el cuerpo, a través del complejo pensamiento de Jean-Luc Nancy. Este filósofo francés, en su libro *Corpus*, reta a desnudar el cuerpo y a plantear como eje de este desnudamiento la partícula *ex*:

El cuerpo enuncia –no es silencioso ni mudo, que son categorías del lenguaje. El cuerpo enuncia fuera-de-lenguaje (y es lo que del lenguaje se escribe). El cuerpo enuncia de tal manera que, ajeno a todo intervalo y a todo desvío del signo, él *anuncia* absolutamente todo (él *se anuncia* absolutamente) y su anuncio para él mismo es obstáculo, absolutamente. *El cuerpo enuncia, y él se enuncia, impidiéndose como enunciado (y como enunciación)*). Sentido del rechazo-de- sentido (87).

Excribir es una palabra compleja en el uso que le da Nancy. Etimológicamente el prefijo *ex* procede de la preposición latina EX que, de acuerdo con María Luisa Montero Curiel, filóloga de la Universidad de Extremadura, “ya en la lengua imperial se empleó como elemento prefijal con el significado de “alejamiento”, “privación” o “negación”, “fuera de”, o, en ocasiones, como un mero refuerzo de la idea expresada por la correspondiente base simple”. Los “cuerpos escritos” –incisos, grabados, tatuados, cicatrizados- no es el cuerpo moderno, ése que nosotros hemos arrojado –*ex* como alejamiento, como fuera de- delante de nosotros y que viene a nosotros –este juego de opuestos siempre simultáneos es característico del pensamiento de Nancy- desnudo y *excrito* de toda escritura. Es una puesta *fuera de texto* como el movimiento más *propio* de su texto: “el texto *mismo* abandonado, dejado sobre su límite” (*Corpus* 13).

Este cuerpo *fuera de*, con separación del interior –otra acepción del prefijo *ex* - demanda

no que se escriba *de él*, sino que se escriba el cuerpo mismo y, al escribirlo, tocar el extremo, el límite –continúa elucubrando Jean-Luc Nancy-. Pero escribir no es significar, en cambio –si interpretamos bien el pensamiento de Nancy-, escribir el cuerpo es *tocar* el cuerpo:

Se ha preguntado: ¿cómo *tocar* el cuerpo? Puede que no sea posible responder a este <<cómo>>, como si de una pregunta técnica se tratara. Pero lo que hay que decir es que eso –tocar el cuerpo, tocarlo, *tocar* en fin- ocurre todo el tiempo en la escritura (12).

Hay que concatenar las ideas antes expuestas: *tocar* el cuerpo no sucede exactamente *en* la escritura, si ésta tiene un <<dentro>>. Esto ocurre a orillas, al límite, en la punta, en el extremo de escritura, en el borde. Si algo le ocurre a la escritura es *tocar*: “Más precisamente: tocar el cuerpo (o, más bien, tal o cual cuerpo singular) *con lo incorporal* del <<sentido>>. Y, en consecuencia, *hacer que lo incorporal conmueva tocando de cerca*, o hacer del *sentido* un toque (12) que se llama alegría, dolor, pena. Ese toque expone la combinatoria de cuatro términos: cuerpo-pensamiento-alegría-pena; hay, además, un nombre de la combinatoria, o de la distribución: <<sexo>>: “Más vale entonces decir: *un* cuerpo indistinto/distinto, indiscreto/discreto, es el cuerpo-estrella sexuado que se desliza de un cuerpo a otro hasta la intimidad, clamorosa en efecto, del límite donde tocan su separación” (32).

Nancy hace hincapié en que no hay <<cuerpo escrito>> ni escritura en el mismo cuerpo, que el cuerpo no es un lugar de escritura: “El cuerpo sin duda, *eso que se escribe*, aunque no es en absoluto *donde* se escribe, ni tampoco el cuerpo es *lo* que se escribe –sino siempre lo que la escritura *excribe*” (67). Acto seguido, hay que comprender la lectura como lo que no es el desciframiento, sino el tocar –local, modal, fractal- y el ser tocado: “Este mundo pide el *cuerpo de un sentido* que no dé la significación del cuerpo, menos aún que lo reduzca a ser su propio signo y la esencia consumada de todas las onto-teologías del signo” (68). Nancy se coloca en el

reverso del Misterio de la Encarnación, ya que éste revela *el cuerpo como misterio revelado*, el signo absoluto de sí y la esencia del sentido, “el Dios en la carne retirado, la carne que se subjetiva a sí misma, lo que se llama en fin, en la brillante plenitud del Misterio, la <<resurrección>> (68).

El límite del sentido es el cuerpo que se transforma en el *CUERPO DEL SENTIDO*.

Desglosemos lo que apunta Nancy al respecto. El *cuerpo del sentido*:

- no es la encarnación de la idealidad del <<sentido>>
- es el fin de esta idealidad
- es el fin del sentido, pues cesa de remitir-*se* y de referir-*se* a sí
- se suspende sobre el límite que le da su <<sentido>> más propio y que lo expone como tal.

- al exponer esta suspensión <<fundamental>> del sentido *expone* la existencia
- esta suspensión se puede llamar la fractura, que *es* el sentido en el orden mismo del <<sentido>>, de las <<significaciones>> y de las >>interpretaciones>>.

-Ergo: “El cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente” [...] se dirá: *el cuerpo*, absolutamente, *como lo absoluto del sentido mismo propiamente expuesto* (22).

Por otro lado, el discurso sin cola ni cabeza: sin falo y acéfalo: es el sin-sentido que, en este ámbito filosófico, sin-sentido quiere decir: sí hay *sentido*, pero al que está absolutamente excluido acercarse bajo ninguna figura de <<sentido>>. Nuevamente el límite, en este caso del sentido: sentido mudo, cerrado, autístico: pero precisamente no hay *autos*, tampoco <<sí mismo>>: “El autismo sin *autos* del cuerpo, lo que lo hace algo infinitamente menos que un <<sujeto>>, pero también infinitamente otra cosa, arrojado, *yecto*, no <<sub-yecto>>, pero tan

duro, tan intenso, tan inevitable, tan singular como un sujeto” (14).

“Ni cola, ni cabeza, pues, ya que nada hace de soporte ni de substancia para esta materia” (14).

¿Y el cuerpo del prójimo? El cuerpo del otro es otro y su alteridad consiste en el ser-*tal*: “*Ese* cuerpo, *ese* rasgo, *esta* zona de *ese* cuerpo me toca (toca <<mi>> cuerpo)” (27), con la consecuente diversidad de emociones que pudiera producirme: gusto, disgusto, contrariedad, intriga, impresión, indiferencia, excitación. Y todo ello habrá venido de más lejos –otro de los supuestos de Nancy-:

El prójimo habrá venido primeramente de más lejos, de más separado, en un corpus de rasgos que acaba por identificarse con <<él>> –y que sin embargo permanece en sí mismo inidentificable: porque esos atributos son todos extraños los unos a los otros, este brazo con este mentón, estos pelos con esas caderas, y esta voz, y este todos haciendo cuerpo y dislocados a la vez (27).

<<Otro>>, <<prójimo>> son solamente <<cuerpos>>, cuerpos que integran el mundo de los cuerpos –el <<mío>> y el de los <<otros>>, mundo que es el mismo-, el de fuera.

Para Jean-Luc Nancy la <<ontología del cuerpo>> es igual a la excipción del ser, es la existencia dirigida al afuera: “Ex-istencia: los cuerpos son el existir, el acto mismo de la ex –istencia, *el ser*” (18). -, el de fuera. Además, los cuerpos son el espacio abierto, el lugar de la existencia, el *ahí*, el cuerpo-lugar sin lleno ni vacío, sin fuera ni dentro, sin partes, sin totalidad, sin funciones, sin finalidad:

Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada. Bajo estos modos y bajo mil otros (aquí no hay <<formas a

priori de la intuición>>, ni <<tabla de las categorías>>: lo trascendental está en la indefinida modificación y modulación espaciosa de la piel), el cuerpo da lugar a la existencia (15).

Nancy subraya: los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso ni en la materia; no habitan ni <<el espíritu>> ni el <<cuerpo>>: “Un cuerpo es el lugar que abre, que separa, que espacia el falo y céfalo: *dándoles* lugar a hacer acontecimiento (gozar, sufrir, pensar, nacer, morir, hacer sexo, reír, estornudar, temblar, llorar, olvidar...)” (17). Hermosa forma de reafirmar la importancia de *tocar* el cuerpo, y de escribir el cuerpo, como un gesto para *tocar* el *sentido*.

Nancy suple <<mi cuerpo>> por *corpus ego*, subrayando que <<ego>> sólo tiene sentido al ser pronunciado, proferido: <<*ego sum, ego existo*>> (23). De esto se deriva que no haya <<ego>> en general, sino únicamente la *vez*, la ocurrencia y la ocasión de un *tono*, voz, pero no <<voz significativa>>, puro *timbre del lugar donde un cuerpo se expone* –la exposición es ella misma intimidad y atrincheramiento- y *se profiere* (24).

Pero, ¿qué o quién crea esos cuerpos? Nancy asegura que se debe ir más allá de la verdad que los mitos, las religiones o los humanismos han podido representar, para reconocer como la verdad de *nuestro* –todos los subrayados son de Jean-Luc Nancy- mundo lo que él llama *ecotecnia*.

Lo que *hace* la ecotecnia son nuestros cuerpos, es ponerlos en el mundo y los conecta a aparatos técnicos con los cuales funciona. Con esto, hace a nuestros cuerpos “más visibles, más proliferantes, más polimorfos, más comprimidos, más en <<masas>> y <<zonas>> de lo que jamás lo fueron” (69). Los cuerpos salen a la luz del día bajo una conexión *areal* que constituye también un retiro de toda significación trascendente o inmanente. La *arealidad* da la ley y el medio de una *proximidad* mundial y local a la vez, es decir, estamos en la *téchne del prójimo*,

cuerpos situados en los lugares de intersección, de interfaces, de interacciones de todos los procedimientos técnicos, concentración, población del mundo: “Pero lo que primeramente ella deja ver, tocar, es una llaga” (61).

Esta llaga –ni desgracia ni enfermedad- es el mal, “una llaga abierta sobre sí mismo, signo de sí reabsorbido en sí hasta no ser ya no signo ni sí mismo” (63). El mundo de los cuerpos tiene su parte de inmundo - el pre-supuesto donde todo sería pesado por adelantado, a diferencia de la libertad, la no pre-suposición, la ausencia de fundamento, la experiencia, la exposición del cuerpo, el tener lugar-: por un lado, todas las formas de *anulación* del espacio, los círculos, las esferas, sus armonías encajadas. Por otro, también es el mundo de una impregnación de todos los cuerpos, y de una común exposición esponjosa donde todos los contactos son contagiosos (80).

Jean-Luc Nancy abunda en las oposiciones, ahora entre expulsión y espaciamiento. Al escribirse como cuerpo espaciado, el cuerpo es cuerpo muerto y remite al mundo; al escribirse como cuerpo expulsado, es cuerpo inmundo, hunde lo inmundo en pleno mundo. Un cuerpo es también, y *se hace* su propia excreción.

También el tema de la muerte es tratado en *Corpus*, siguiendo la línea de pensamiento de la extensión, del espaciamiento del cuerpo, de la propiedad del lugar del mismo, como la propiedad de ser, absolutamente el tener lugar de la existencia. ¿Qué es el cuerpo muerto? “No el cadáver, donde el cuerpo desaparece, sino ese cuerpo *con el que el muerto comparece*, en la última discreción de su espaciamiento: no el cuerpo muerto, sino el muerto como cuerpo –y no hay otro” (44). Para Jean-Luc Nancy, el espacio de los cuerpos no conoce la Muerte (el fantasma del espacio abolido), mas conoce cada cuerpo como un muerto, y quiere alejarse de lo que llama la fantasmagoría medusea de la Podredumbre, dando paso a un corpus que sería la topografía del

cementerio de *donde venimos*: lugar para la comunidad de nuestros cuerpos, apertura del espacio *nuestro* (44).

El gozar mismo es corpus de zonas, de masas, espesores extensos, areolas ofrecidas, el El cuerpo goza al ser tocado, los cuerpos son gozados por los cuerpos. El tacto da gozo y dolor, que, en la filosofía de Nancy, una vez más son los opuestos que no se oponen, pues un cuerpo es *también* gozado en el dolor –sin tener que ver con el masoquismo–:

mismo tacto desmultiplicado en todos sus sentidos que no se comunican entre sí (los sentidos *no se tocan*, no hay <<sentido común>>, ni sentir *en sí*: Aristóteles lo sabe, al decir que cada sentido siente y se siente sentir, cada uno aparte y sin control general, cada uno retirado como vista, como gusto, como oído, olfato, tacto, cada uno gozando y sabiéndose que goza en la separación absoluta de su gozar; toda la teoría de las artes se engendra a partir de ahí (90-91).

¡Es el cuerpo de gozo! El cuerpo es evidente, de ahí su justicia y su justeza –dice Nancy. Lo injusto equivaldría a “confundir, quebrantar, triturar, asfixiar cuerpos, volverlos indistintos (reunidos sobre un centro oscuro, apiñados hasta destruir el espacio entre ellos – hasta asesinar incluso el espacio de su justa muerte)” (39). En cambio, la experiencia de la libertad de los cuerpos serían los expedidos, expuestos en el mundo que ellos mismos *son*, no siendo otra cosa que sus pesajes, el peso que pesa.

Nancy nos ha ido conduciendo a concentrar sus ideas en una: la creación como *corpus*, la creación –sin creador- sería el fin –ausencia de plan y de fin-, es decir, sólo los cuerpos, cada cuerpo y toda su comunidad sin obra constituiría *los fines infinitos de la téchne del mundo de los cuerpos* (77).

Quedan sin tocar algunos subtemas de *Corpus*, entre ellos el del alma, por exceder a los

objetivos de este trabajo. Baste decir que, al abordar el asunto del alma como un anexo a *Corpus*, Nancy pretende hacerlo de manera diferente a la tradición platónica y cristiana. Para este filósofo es necesario hablar del alma como de una relación exterior del cuerpo consigo mismo, como un ser fuera.

Judith Butler: la materialidad del cuerpo sexuado.

En el ensayo “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig, Foucault” hay un apartado titulado “El cuerpo como situación”, concepto tomado de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* y cuya formulación Butler va a llevar a sus consecuencias no formuladas, según sus palabras.

El cuerpo como situación tiene, por lo menos, un significado doble, analiza Butler: como *locus* de interpretaciones culturales y como situación de tener que asumir e interpretar esas interpretaciones. Como lo primero, el cuerpo “es una realidad material que ha sido localizada y definida dentro de un contexto social”; en cuanto a lo segundo, el cuerpo es “un *locus* del proceso dialéctico **de interpretar de nuevo** –el subrayado es mío- un conjunto de interpretaciones históricas que ya han informado al estilo corpóreo” (Lamas 312). Es decir, “existir” el propio cuerpo es una forma personal de asumir y reinterpretar las normas de género recibidas.

Aparecen de esta manera esos dos términos siempre en pugna: cultura y naturaleza, pugna que se convierte en argumento para sospechar de la existencia de un “sexo natural”, a la luz de la teoría de género, pues se alude –Butler alude- al mayor peso que tienen las instituciones culturales por encima de la anatomía a la que convencionalmente han interpretado.

Iniciemos nuestro recorrido por las aguas de *Cuerpos que importan. Sobre los límites*

materiales y discursivos del “sexo”. Un recurso empleado una y otra vez por Judith Butler en la exposición de sus ideas es el cuestionamiento, abundan las preguntas sobre lo que va discuriendo, y elabora así una cadena de supuestos en busca de las posibles respuestas. En el libro que estamos estudiando la pregunta inicial que plantea es la siguiente: “¿Hay algún modo de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género? ¿Y qué lugar ocupa la categoría del “sexo” en semejante relación?” (17). Aparecen así los tres ejes de la teoría butleriana en este texto: materialidad del cuerpo, performatividad y sexo.

Butler no hace un catálogo de definiciones de estos ejes, lejos está de intentarlo. A lo largo de su extenso texto va añadiendo ideas en torno a esos tópicos, de modo que nos ofrece un rico panorama que nos permite comprender su ecléctica postura en torno al género. Para iniciar, nos dice: “lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder” (19). Como complemento de esta idea, añade que, la materialidad del cuerpo no puede concebirse independientemente de la materialidad de la norma reguladora del “sexo”, norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural (19).

El sexo –dice Butler- produce los cuerpos que gobierna, los demarca, los circunscribe, los diferencia. Sin embargo, la materialidad nunca es completa, pues los cuerpos nunca acatan del todo las normas mediante las cuales se impone su materialización, por un lado; y, por otro, la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma, en determinado momento, y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio su propia fuerza hegemónica. Ella también pone en tela de juicio ciertas concepciones de construcción del sujeto y propone que, en su lugar, se vuelva a la noción de materia como un *proceso de materialización que se estabiliza a través del*

tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia (el subrayado está en el original) (28). Al retomar esta noción, cambia, en consecuencia, el planteamiento de la pregunta “¿De qué modo se constituye el género como (y a través de cierta interpretación del sexo?), a “¿A través de qué normas reguladoras se materializa el sexo?”. ¿Y cómo es que el hecho de entender la materialidad del sexo como algo dado supone y consolida las condiciones normativas para que se dé tal materialización?” (28-29). *Cuerpos que importan* va tras las posibles respuestas.

Butler ve asimismo como necesaria una reconcepción de las oposiciones convencionales –sexo/género, por ejemplo- en virtud de que no le parece admisible degradar lo natural a aquello que está antes de la inteligibilidad, “que necesita una marca, si no ya una huella, de lo social, para significar, para ser conocido, para adquirir valor”, pues la naturaleza tiene una historia que no es meramente social y el sexo tiene una posición ambigua en relación con el concepto de naturaleza y su historia (22).

Para Butler ser material significa materializar, luego lo que *importa* [*matters*] del cuerpo es el principio de esa materialización, su inteligibilidad misma: “En este sentido, conocer la significación de algo es saber cómo y por qué ese algo importa, si consideramos que *importar* [*to matter*] significa a la vez ‘materializar’ y ‘significar’ ” (60). Esto quiere decir que la materialidad está unida a la significación desde el principio.

¿Qué sucede si el cuerpo es postulado como anterior al signo? Por principio de cuentas, el cuerpo significado como anterior a la significación es un efecto de la significación, dice Judith Butler. De esto se deriva que

el carácter mimético y representacional atribuido al lenguaje –atribución que sostiene que los signos siguen a los cuerpos como sus reflejos necesarios- no es en modo alguno

mimético. Por el contrario, es productivo, constitutivo y hasta podríamos decir *performativo*, por cuanto este acto significativo delimita y circunscribe el cuerpo del que luego afirma que es anterior a toda significación (57).

Hay una relación entre la materialidad de los cuerpos y la del lenguaje, sin embargo, para responder a la pregunta de cómo se relacionan habría, primero, que dilucidar cómo se materializan los cuerpos, es decir, cómo llegan a asumir la *morphe*, la forma mediante la cual queda marcado su carácter distintivo material (111). Esa respuesta tiene múltiples implicaciones, entre ellas la performatividad.

La performatividad es un concepto que Butler defiende debe ser entendido con justeza y no malinterpretado y del que apunta: “las normas reguladoras del “sexo” obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual” (18).

De la performatividad, Butler hace las siguientes precisiones: en primer lugar, no es un “acto” singular y, en segundo lugar no es teatral. Que no sea un “acto” singular quiere decir que siempre es la reiteración de una norma o de un conjunto de normas, convenciones que quedan ocultas o disimuladas cuando ese “acto” se realiza en el presente. En cuanto a lo segundo, la teatralidad de la performatividad, es aparente en la medida en la que permanezca disimulada su historicidad (34). Es de suma importancia no perder de vista estas precisiones, dado que parece ser que la lectura del texto “Imitación e insubordinación” generó algunas confusiones al respecto.

Hay una exigencia más por parte de la filósofa: reconcebir la restricción, que impulsa y sostiene la performatividad, con la condición misma de ésta; insiste en que aquella no es ni libre juego ni autopresentación teatral, tampoco puede asimilarse con la noción de *performance* en el

sentido de “realización”, ya que ésta

no es un “acto” o evento singular, sino que es una producción ritualizada, un rito reiterado bajo presión y a través de la restricción, mediante la fuerza de la prohibición y el tabú, mientras la amenaza de ostracismo y hasta de muerte controlan y tratan de imponer la forma de la producción pero, insisto, sin determinarla plenamente de antemano (145-146).

Por lo que toca a las restricciones “profundamente arraigadas” o constitutivas pueden plantearse en términos de límites simbólicos a su indocilidad y disconformidad; sin tales restricciones políticas registradas psíquicamente es imposible concebir la performatividad de género. Butler enlaza este concepto de performatividad en el género con los actos de habla de Austin (*How to Do Things with Words?*).

En el diálogo que establece Judith Butler con Jacques Lacan, en torno al falo –entre otros asuntos- ella rebate el privilegio del falo como significante, como aquello que controla las significaciones en el discurso (117). Esta disensión nace del cuestionamiento que hace Judith Butler en cuanto a por qué se “da por descontado que el falo requiere de esa parte particular del cuerpo [pene] para simbolizar y por qué no puede operar simbolizando otras partes del cuerpo” (123). El pene –agrega- o bien se idealiza como el falo, o bien se deplora como el escenario de la castración femenina con el consecuente deseo de compensación posible. Ella –la mujer- está marcada como castrada y debe *asumir* esa marca, entendiendo por “asunción” tanto el deseo de identificarse como su imposibilidad. En este deber -de asumir, de cumplir, de aceptar su castración-, ya al comienzo hay un *fracaso* de socialización en relación con esa marca, cierta existencia excesiva de ese cuerpo por fuera y más allá de su marca. Según Judith Butler, en realidad, hay un cuerpo –el femenino- que no ha logrado realizar su castración de acuerdo con la

ley simbólica, pues ha habido algún sitio de resistencia, alguna manera persistente de no renunciar al deseo de tener el falo (158).

Butler no niega que en las culturas sexuales contemporáneas el falo goce de una situación privilegiada, su objeción se refiere a que la operación fálica está respaldada por una estructura o posición lingüística asociada a su perpetua reconstitución. En sus palabras, “puesto que el falo significa, siempre está en proceso de ser significado o resignificado”, pues es parte de una reiterada práctica signifiante:

Si el falo es un signifiante privilegiado, obtiene ese privilegio por el mero hecho de ser reiterado. Y si bien la construcción cultural de la sexualidad impone una repetición de este signifiante, en la fuerza misma de esa repetición, entendida como resignificación y recircunscripción, existe la posibilidad de quitarle el privilegio a ese signifiante (140).

No perdamos de vista que Butler encabeza de manera importante las cuestiones de género y que, con un estudio serio y profundo, anda tras los argumentos que sostengan su postura como representante de esas teorías. De una manera o de otra, coincide con los teóricos antes revisados, a propósito de la configuración del patriarcado, en que esta prevalencia del falocentrismo está anclada en la consideración del patriarcado –con todas sus implicaciones- como una condición superior a la de la mujer, desde el origen, en todos los ámbitos, y, muy especialmente, en el sexual.

Butler analiza con amplitud la cuestión de la sexualidad. En principio, habla del “sexo” –entre comillas- como de una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo, gracias a la reiteración forzada de ciertas normas. Su propuesta es hacer entrar en una crisis potencialmente productiva la consolidación de las normas del “sexo” (30). Para ello es ineludible la exclusión, término que adquiere mucha importancia a lo largo de su texto, no

únicamente en lo que se refiere a lo que habrá de incluirse y lo que no habrá de incluirse dentro de las fronteras del “sexo”, sino, además, a la misma construcción del género o, bien, a “la producción simultánea de una esfera de seres abyectos”. Y aquí concedemos la palabra a Julia Kristeva, para luego continuar con Judith Butler.

Para abordar el tema de la abyección, en *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (1988), los traductores introducen una nota de pie de página con la siguiente aclaración: “la continuación del texto juega con la partícula *jet* (verbo *jeter*: arrojar, expulsar), intentado dar cuenta de la construcción del yo (*moi*) como resultado de las fuerzas de atracción y de repulsión entre el yo y el no-yo” (8). A partir de esta aclaración, damos nuestro voto de confianza a su trabajo.

Kristeva comienza sugiriendo lo que no es lo abyecto: no es un ob-jeto, ni un pequeño objeto “a”, ni un punto de fuga infinito en una búsqueda sistemática del deseo. Enseguida, escribe en primera persona: “no es mi correlato que, al ofrecerme un apoyo sobre alguien o sobre algo distinto, me permitiría ser, más o menos diferenciada y autónoma” (8).

En cambio, lo *abyecto* es el objeto caído, un excluido y atrae hacia allí donde el sentido se desploma. Lo abyecto está fuera del conjunto de reglas del juego que no reconoce. Sin embargo, no deja de desafiar al amo –desde el exilio– con quien se ha fundido un cierto “yo” (*moi*), desalojado por un super-yo: “A cada yo (*moi*) su objeto, a cada super-yo, su abyecto” (8).

Nuevamente aparece el término de “frontera”, en este caso para designar lo abyecto. Asimismo, surgen las inevitables paradojas: el Otro, convertido en *alter-ego*, impide zozobrar a ese “yo” haciéndolo repugnante. Goce, don repulsivo, sublime alienación, existencia desposeída: términos empleados por Kristeva (18).

El abyecto sufre de igual manera la abyección de sí. El sujeto encuentra lo imposible en

sí mismo, se da cuenta de que su *ser* es lo imposible, descubre que él no es otro que siendo abyecto y que no puede reconocerse fuera de sí. Una develación más: “todos sus objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser. [...] toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo” (12). Es decir, la *falta* como experiencia anterior al ser y al objeto, lo cual acarrea como consecuencia –de acuerdo a Julia Kristeva- que su único significado sea la abyección, “y con más razón la abyección de sí, siendo su significante... la literatura”, concluye Kristeva (12).

El abyecto es un exiliado, un errante, un extraviado, un arrojado, un eyectado por el Otro. Es producto de la represión ejercida por un Tercero –así lo escribe Kristeva- que representa la autoridad para condenar, la ley, el juicio. Represión “primaria”, por un lado, pues se opera antes del surgimiento del yo (*moi*), de sus objetos y de sus representaciones. La represión “primaria” es

la capacidad del ser hablante, siempre ya habitado por el Otro, de dividir, rechazar, repetir. Sin que estén constituidos *una* división, *una* separación, *un* sujeto/objeto (no todavía, o ya no). ¿Por qué? Quizás a causa de la angustia materna, incapaz de satisfacerse en lo simbólico del medio (21).

Por otro lado, la represión “secundaria”, a la que se llega *a posteriori*, “sobre un fundamento ya marcado, enigmático, y cuyo recuerdo fóbico, obsesivo, psicótico, o, [...] bajo la forma de *abyección*, nos significa los límites del universo humano”, (19).

Continúan las paradojas. Mientras que lo abyecto quiebra el muro de la represión y sus juicios, recurre al yo (*moi*) en el no-yo (*moi*) en la pulsión, en la muerte: “La abyección es una resurrección que pasa por la muerte del yo (*moi*)”. Mediante un proceso alquímico –dice Kristeva- la pulsión de muerte se transforma en arranque de vida, de nueva significancia (25).

La pregunta que se hace el abyecto, por encima de “¿Quién soy?”, es “¿Dónde estoy?”. Carece de *un espacio homogéneo y totalizable*. En cambio, el lugar donde puede encontrarse es divisible, plegable, catastrófico. Su labor es de constructor de territorios, de lenguas, de obras; es “Un viajero en una noche de huido fin”, dice poéticamente Julia Kristeva, siempre amenazado por el peligro y por la pérdida que representa el pseudo-objeto que lo atrae, pero igualmente sin evitar el riesgo (16). De ahí la ambigüedad de la abyección.

Lo abyecto está emparentado con la perversión, en cuanto que desvía, descamina, corrompe una interdicción, una regla o una ley, en lugar de abandonarlas o asumirlas.

Julia Kristeva expone un amplio análisis de otros temas relacionados con la abyección, enfocándolos cada vez más particularmente, por ejemplo, la abyección como rito de la impureza y de la contaminación, o, bien, el diálogo con Georges Bataille y Mary Douglas, para, al final, ofrecer dos amplios estudios; uno, acerca de la “Semiótica de la Abominación Bíblica”, y, el otro, titulado “Céline: ni comediante ni mártir”. Para los intereses del presente estudio, concluimos el paréntesis kristeviano.

Retomemos el pensamiento de Judith Butler. Ante la afirmación de que el sexo debe reconocerse como el punto irreductible de partida para las diversas construcciones culturales de las que habrá de hacerse cargo, ella pregunta cómo y por qué la “materialidad” ha llegado a ser un signo de irreductibilidad, es decir, “cómo llegó a entenderse la materialidad del sexo como aquello que sólo responde a construcciones culturales y, por lo tanto, no puede ser una construcción?” (54). Tengamos presente lo que ha anotado acerca de la fuerza normativa de la performatividad, de su poder de establecer qué ha de considerarse un “ser” (reiteración/exclusión).

Butler nos recuerda que Lacan argumentaba que el sexo es una posición simbólica que

uno adopta bajo la amenaza de castigo; se trata de imposiciones que operan en la estructura misma del lenguaje y, por consiguiente, en las relaciones constitutivas de la vida cultural (146). El ejemplo más convincente es el que corresponde al esquema de castración, en el cual la asunción del sexo masculino responde al temor a la castración, mientras que la asunción del sexo femenino respondería al temor a no ser castrada.

Por lo que se refiere a lo simbólico, en términos butlerianos, se entiende como la dimensión normativa de la constitución del sujeto sexuado dentro del lenguaje. Consiste en una serie de demandas, tabúes, sanciones, mandatos, prohibiciones, idealizaciones imposibles y amenazas: actos performativos del habla, por así decirlo, que ejercen el poder de producir el campo de los sujetos sexuales culturalmente viables (162).

Una vez que un cuerpo individual ha sido “entregado a la ley simbólica”, recibe su marca. Sin embargo, existe una paradoja que es mejor exponer en las palabras de quien la formula:

el “sexo” es aquello que marca el cuerpo antes de su marca, fijando con antelación qué posición simbólica lo marcará y esta última “marca” es la que parece ser posterior al cuerpo, que le atribuye retroactivamente una posición sexual a un cuerpo. Esta marca y esta posición constituyen esa posición simbólica necesaria para que el cuerpo pueda significar (149).

La filósofa hace una puntual aclaración: la sexualidad no es algo que pueda hacerse o deshacerse sumariamente. Se refiere al “constructivismo” con la intención de rechazar asociarlo con la idea de que un sujeto tiene la libertad para formar su sexualidad según le plazca. Ella subraya que una construcción no es lo mismo que un artificio e insiste en la importancia de las restricciones, sin las cuales un ser vivo y deseoso no puede abrirse camino. Por un lado, hay un

nuevo elemento que aparece como consecuencia de esas restricciones en la esfera de la sexualidad: “el carácter radicalmente inconcebible de desear de otro modo, el carácter radicalmente insoportable de desear de otro modo, la ausencia de ciertos deseos, la coacción repetitiva de los demás, el repudio permanente de algunas posibilidades sexuales, el pánico, la atracción obsesiva y el nexo entre sexualidad y dolor (145). Por otro, habría que considerar lo que Butler llama identificaciones: el sitio en el cual se dan la prohibición y la producción ambivalentes del deseo, ambivalencia en cuanto que las identificaciones pueden proteger contra ciertos deseos o actuar como vehículos de los mismos. Butler emplea el término “amenaza imaginaria y vigorosa” para referirse a la identificación con un sexo (*Cuerpos que importan* 153).

Butler continuará desglosando y cuestionando la validez de sus propios argumentos, en aras de responder la pregunta fundamental: “Pero ¿qué configuración cultural de poder organiza estas operaciones normativas y productivas de la constitución del sujeto?”, y con ello, la importancia de citar la ley, el poder de lo simbólico, el peso de la reiteración, de la exclusión, de la marca sexual, etc. (162). No es su intención dar una respuesta contundente, sino analizar las implicaciones de cada una de las formulaciones propias y ajenas que conjuga en su libro. Incluye valiosas opiniones de otros pensadores y toma de ellos lo que se adecua a sus postulados; en otras ocasiones, debate con esos autores o los refuta, sin perder de vista su preocupación fundamental: la configuración de la teoría de género.

El discurso.

Judith Butler: insubordinación del discurso.

Instalada explícitamente en su condición de lesbiana, la filosofía de Judith Butler entra en contacto con la teoría de Hélène Cixous cuando, a partir de una prolija serie de preguntas que hace en “Imitación e insubordinación de género”, reacciona en contra de las categorías de identidad, consideradas como topes invariables, por un lado, pero, por otro, inestables. Añade que ella no puede conformarse con los términos de una categoría de identidad, pues sería como volverse en contra de la sexualidad que aquella pretende describir, y se pregunta: “¿Hay una distinción dada de antemano entre la teoría, la política, la cultura y los medios? ¿Cómo operan estas divisiones para controlar una cierta escritura intertextual que bien podría generar mapas epistémicos completamente diferentes?” (14).

No obstante, hela ahí escribiendo, con ese deseo de escritura experimentado y defendido por Hélène Cixous, mas llevado a un análisis lleno de tensión y seriedad pues, ante la formulación de la pregunta anterior, surge de inmediato la siguiente, y la siguiente, y otra más:

¿Puede esta escritura, puede alguna escritura, rechazar los términos por los que es apropiada a pesar de que, hasta algún punto, el mismo discurso colonizador permite o produce este tope, esta resistencia? ¿Cómo cuento la paradójica situación de esta dependencia y este rechazo? (14).

Una posible respuesta es: arriesgándose.

Butler está planteando la cuestión de la homosexualidad masculina y femenina: lo gay y lo lesbiano. Al mismo tiempo que va desglosando el hecho de “hacerse visible” como una cosa o la otra –“¿Qué o quién es esto que está “afuera”, hecho visible ...?”- va exponiendo la importancia que para tal efecto tiene el hecho lingüístico, es decir, la mancuerna entre ser y decir

o, quizá más bien, ser dicho(a): “¿Qué queda permanentemente oculto por el acto lingüístico que ofrece la promesa de una transparente revelación de la sexualidad?” (15).

La filósofa afirma que el “I” excede su determinación e incluso produce este mismo excedente en y por el acto que busca agotar el campo semántico de ese “I”, produciéndose un cierto ocultamiento radical. En el caso del lesbianismo, es poco claro lo que se quiere decir cuando se invoca el significante lesbiana (lesbian-signifier), no sólo porque su significación está en algún grado fuera del control de uno, sino también porque su *especificidad* únicamente puede ser demarcada con base en exclusiones que vuelven para romper su demanda de coherencia. Aparece entonces el “tú” (you) ante el cual el “I” se hace visible y entra en una distinta región de opacidad; es decir, hay un desplazamiento: “antes no sabías si Yo “soy”, pero ahora no sabes lo que eso significa, lo cual equivale a decir que la cópula está vacía, que no puede ser sustituida por un conjunto de descripciones” (15-16).

El texto nos lleva por un proceso deductivo complejo en el que se advierte la intención de conducirnos –con base en una serie de silogismos- a la conclusión de que se trata también de un problema político consistente no en establecer la *especificidad* de la sexualidad lesbiana sobre y contra su *derivación*, sino volver la construcción homofóbica de la *mala copia* en contra de la estructura que privilegia la heterosexualidad como el *origen*, y así “derivar” aquella de ésta (el subrayado es mío). Esa descripción requiere una reconsideración de la *imitación*, el travestismo, y de otras formas de intersección sexual que afirman la complejidad interna de una sexualidad lesbiana constituida, en parte, dentro de la misma matriz de poder que es impelida tanto para reiterar como para oponer.

El paso siguiente: la insubordinación ante el discurso, pues la profesionalización de lo gay requiere de una cierta representación (performance) y producción de un “self”, que es el

efecto constituido de un discurso que, sin embargo, reclama “expresar la imagen de” (“represent”) ese “self” como una verdad anterior, previa (hay que advertir la sutileza en la diferenciación del significado de ambos términos: “perform” y “represent”).

Me parece indispensable recurrir al texto en inglés para intentar comprender mejor el significado de las palabras por ella empleadas - sin olvidar que en *Cuerpos que importan* ya ha hecho las salvedades pertinentes respecto a la performatividad, para corregir las posibles malinterpretaciones del término- y la trascendencia del discurso lesbiano que propone: “*¿How is it that I can both “be” one, and yet endeavor to be one at the same time?* (“Cómo es que puedo ser ambas cosas, “ser” una, y esforzarme por ser una al mismo tiempo?”) (18). Y en seguida, Butler emplea la palabra “play”, creando una nueva ambigüedad: “*When and where does my being a lesbian come into play, when and where does this playing a lesbian constitute something like what I am?*” (“¿Cuándo y dónde entra en juego –en actuación- mi ser de lesbiana, cuándo y dónde este jugar -o representar- constituye lo que soy?”) (18). Butler responde: “*To say that I “play” at being one is not to say that I am not one “really”; rather, how and where I play at being one is the way in which that “being” gets established, instituted, circulated, and confirmed*” (18). (“Decir que “juego” –“actúo”- a ser una no es decir que no lo sea realmente; más bien, el modo y el lugar donde yo juego a ser una es la forma en la cual ese “ser una” se establece, es instituido, se pone en circulación y se confirma”).

Como consecuencia del planteamiento anterior, Butler defiende la no representación, la no “actuación como” y propone en su lugar, la *repetición* de ese juego, a partir de la cual se establece la inestabilidad de la categoría que la constituye: “Si el “I” es el efecto de una cierta repetición que produce la apariencia de una continuidad y una coherencia, entonces no hay un “I” que preceda al género al que dice representar” (18).

Es oportuno volver a *Cuerpos que importan* para recordar lo que dice respecto al discurso. Una vez más introduce una aclaración, ahora en torno a la forma proposicional “el discurso construye al sujeto”, la cual si se toma literalmente, descontextualizada, se presta también a una confusión. Esta proposición conserva la posición de sujeto de la formulación gramatical, aun cuando invierta el lugar del sujeto y del discurso. Hay un fortalecimiento de la metafísica del sujeto –contrariamente a lo que se pudiera pensar- según la cual donde hay actividad, siempre hay detrás un sujeto iniciador y voluntario: “En esta perspectiva, el discurso, el lenguaje o lo social se personifican y en la personificación se reconsolidan la metafísica del sujeto” (27-28).

Admitir que “todo se construye discursivamente” es para Butler una especie de monismo discursivo o lingüisticismo que niega la fuerza constitutiva de la exclusión, la supresión, la forclusión y la abyección violentas, además de su retorno destructivo dentro de los términos mismos de la legitimidad discursiva. La construcción de género se lleva a cabo por medios *excluyentes* que se transforman en su exterior constitutivo y limitan lo humano, al convertirse en una amenaza para tales fronteras “pues indican la persistente posibilidad de derrumbarlas y rearticularlas” (26).

Siendo fiel al proceso de elaboración de su pensamiento, pregunta cómo se puede interpretar la práctica de “citar” las normas del sexo como el proceso de aproximarse a tales normas o de identificarse con ellas, ¿es el sujeto el autor de los efectos discursivos de esta citación?, ¿dónde se constituye el fundamento de autoridad de la “cita”? Entre las posibles aproximaciones para responder, Butler habla de la paradoja de la sujeción (*assujétissement*) que consiste en que el sujeto que habría de oponerse a tales normas reguladoras ha sido habilitado, si no ya producido, por esas mismas normas y propicia una práctica reiterativa o rearticuladora.

El siguiente asunto que aborda en “Imitación e insubordinación de género” son las fuerzas políticas que pretenden eliminar y borrar las identidades gay y lesbiana. Expone la tensión existente entre los intentos de eliminación y la resistencia provocada por ellos. La cuestión la va reduciendo con base en preguntas sobre la visibilidad de esas identidades, la violencia que sufren y las exclusiones necesarias de que son objeto. Entre éstas últimas, toma en consideración los usos futuros del signo, un signo vigente en la actualidad pero provisional, pues no se pueden prever las significaciones que adquiera en adelante.

Hay un dominio de lo impensable y de lo innombrable. Nos ubicamos en el terreno del discurso, el cual excluye al lesbianismo, aunque no se prohíba explícitamente. Esta proscripción implícita –no explícita- supone no calificar como un objeto de prohibición y, por ende, estar imposibilitado para articular un discurso de oposición.

Como en otros textos, en “Imitación e insubordinación de género”, Judith Butler nos remite a su teoría –aunque le disguste el término- de la performatividad, de la fantasmática idealización de la heterosexualidad, de la construcción de “hombre” y “mujer”, para concluir diciendo: “[...] si no fuera por la noción de homosexualidad como copia, no habría una construcción de la heterosexualidad como origen” (22). Sin embargo, añade que estas simples inversiones no son posibles, porque la estructura de la copia y del origen es inestable, ya que cada posición se invierte en la otra y confunde la posibilidad de una forma estable que localice la prioridad lógica o temporal de cada término.

En *Cuerpos que importan*, Butler también habla acerca de lo que supone la perspectiva heterosexista de la esfera simbólica. Para ella, las identificaciones aparentemente invertidas señalan efectiva y exclusivamente la abyección *antes* que el placer, carecen de la posibilidad de “una insurrección placentera contra la ley o un giro erótico de la ley contra sí misma”. Está

presente la amenaza de castigo en la constitución de sujetos sexuados por parte de la ley, imponiendo el heterosexualismo, con el consecuente temor, amenaza que toma como objeto de temor la figura de la abyección homosexualizada (*Cuerpos que importan* 167).

Por lo anterior, invita a trabajar esta problemática inversión desde una perspectiva psíquica/política. En síntesis: dentro de la estructura de la imitación de género, lo imitado es reproducido por imitación; en consecuencia las identidades gay y lesbiana, a pesar de estar implicadas en las normas heterosexuales o en la cultura hegemónica, no tienen por qué derivarse de lo straight, ya que la imitación no copia lo que es anterior, sino que produce e invierte los términos de prioridad y derivación. Este es el núcleo de la propuesta de Butler respecto a la imitación de género: las imitaciones invertidas:

[...] si la heterosexualidad es una imposible imitación de sí misma, que se constituye de un modo performativo como el original, entonces su parodia imitativa –cuando y donde existe en la cultura gay- es solamente una imitación de una imitación, una copia de una copia, pues no hay original (22).

Hay una predisposición a pensar la sexualidad y el género como “expresiones” directas o indirectas de una realidad psíquica que los precede, dice Butler, lo psíquico excede el dominio del sujeto consciente. Este exceso psíquico es el que compele a la repetición misma y garantiza su perpetuo fracaso. ¿Por qué? Porque su finalidad es construir la ilusión de una identidad heterosexual, una identidad en riesgo permanente e inacabada. La sexualidad, por otra parte, siempre excede toda actuación, presentación o narrativa, por lo cual es imposible derivar una sexualidad de una presentación de género dada.

Lo que aquí queda tan solo esbozado respecto a la íntima relación entre construcción del sujeto y discurso, en el libro titulado *Lenguaje, poder e identidad* se convierte en un verdadero

tratado sobre el tema. La primera premisa butleriana es que somos seres lingüísticos, seres que necesitan el lenguaje para existir, condición de la que se deriva nuestra misma vulnerabilidad frente a él, frente a su poder.

Este poder se hace manifiesto de diversas maneras. En primer lugar, el lenguaje preserva el cuerpo, al darle una cierta existencia social gracias a su interpelación en términos de lenguaje: [...] un cuerpo al que no le ha sido dada aún una definición social, un cuerpo que es, estrictamente hablando, inaccesible, se vuelve accesible en el momento en que nos dirigimos a él, con una llamada o una interpelación que no “descubre” el cuerpo, sino que lo constituye fundamentalmente. [...] la inversión althusseriana de Hegel parece apropiada: la llamada constituye a un ser dentro del circuito posible de reconocimiento y, en consecuencia, cuando esta constitución se da fuera de este circuito, este ser se convierte en algo abyecto (21).

Como complemento de esta idea, Butler precisa que uno “existe” no sólo en virtud de ser reconocido, sino, en un sentido anterior, porque es *reconocible*; sin embargo, hace énfasis en la convencionalidad de los términos que facilitan ese reconocimiento, como efecto de un ritual social que decide las condiciones lingüísticas de los sujetos aptos para la supervivencia. Derivada de este convencionalismo, surge la idea de injusticia, ya que muchas veces esa decisión va acompañada de violencia y/o exclusión. ¡Cuánto poder de la palabra!

Se entabla un nexo entre la propuesta de Hélène Cixous y la de Judith Butler –inspirada en una tercera, Shoshana Felman- en lo que concierne a la relación entre lenguaje y cuerpo. Para la primera, el cuerpo es tanto un texto como un palimpsesto. Para Felman, de quien toma la idea Butler, hay una relación escandalosa entre el habla y el cuerpo:

Felman sugiere que el acto de habla, en tanto que acto de un cuerpo parlante, es siempre

en cierta medida desconocedor de aquello que produce, dice siempre algo que no pretende decir, y por lo tanto no puede ser el emblema de dominio y de control que algunas veces pretende ser. Felman llama la atención sobre el hecho de que un cuerpo parlante es irreductible a lo que el cuerpo “dice”. En ese sentido, el hablante es “ciego” [...] (28).

El cuerpo es el instrumento de ese habla, un signo de desconocimiento porque sus acciones no son plenamente voluntarias o conscientes: “[...] ese cuerpo que desconoce señala el límite de la intencionalidad en el acto de habla. El acto de habla dice más, o dice de un modo diferente, de lo que pretende decir”, añade Felman citada por Butler (28-29) y ésta contribuye afirmando que la fuerza del cuerpo es desviada o transmitida a través del habla. Para Jean Luc-Nancy –como ya se vio- el cuerpo enuncia –no es silencioso ni mudo, que son categorías del lenguaje. El cuerpo enuncia fuera-de-lenguaje (y es lo que del lenguaje se escribe). El pensamiento de Nancy trasciende el límite del lenguaje, se ubica en el *cuerpo del sentido*: “El cuerpo sin duda, *eso que se escribe*, aunque no es en absoluto *donde* se escribe, ni tampoco el cuerpo es *lo* que se escribe –sino siempre lo que la escritura *excribe*” (*Corpus* 67).

Es de suma importancia para nuestro estudio insistir en las ideas anteriores. El discurso no es ajeno al cuerpo, todo lo contrario: el cuerpo es el instrumento del habla, su punto ciego. El acto de habla –desde una perspectiva diferente a Searle y Austin, pero en contacto con sus estudios sobre *speech acts*- es un acto corporal que se redobla en el momento del habla: “[...] existe lo que se dice, pero existe también un modo de decir que el “instrumento” corporal de la enunciación realiza” (30).

Entonces, así como Butler habla de una performatividad de género, también establece una performatividad discursiva como una cadena ritual de resignificaciones que, como tal,

modificaría la idea del “acto” como evento momentáneo, para darle el carácter de “ un cierto tipo de red de horizontes temporales, una condensación de iterabilidad que excede el momento al que da lugar” (35).

Butler no abandonará la paradoja que permea su planteamiento, tanto en cuanto a género como a discurso: restricciones que son al mismo tiempo posibilidades. Es decir, éstas últimas como consecuencia y refutación de las primeras, lo cual ya quedó expuesto cuando se habló de la misma matriz de poder que es impelida tanto para reiterar como para oponer, en palabras de la autora. Sin embargo, su pretensión no es aceptar dócilmente esta paradoja, sino subvertirla cuando se pregunta: “¿Existe una repetición que pueda separar el acto de habla de las convenciones que lo sostienen de tal modo que su repetición, en lugar de consolidarlo, eche por tierra su eficacia nociva?” (42).

En *Lenguaje, poder e identidad*, Butler se centra en el daño que el lenguaje puede ocasionarnos como seres humanos, en nuestra vulnerabilidad ante el mismo, en el poder del lenguaje. Y aún más, en la dificultad de identificar la especificidad de la vulnerabilidad lingüística con respecto o frente a la vulnerabilidad física. Sufrimos una dependencia inevitable de las formas como los otros se dirigen a nosotros, nos llaman. Y continúan las paradojas, pues el nombre también nos ofrece –como ya lo dijimos- una cierta posibilidad de existencia social, un inicio en la vida temporal del lenguaje que –dice la filósofa- excede los propósitos previos que animaban a ese nombre (17).

Al hablar del acto de nombrar a alguien, de darle un nombre, aparece inevitablemente el Otro –identificado con mayúscula por Judith Butler-, puesto que es él quien al designarnos nos confiere singularidad; no importa que otros lleven el mismo nombre, puesto que posee éste una historicidad –la historia que se ha vuelto interna al nombre, para constituir el significado

contemporáneo de un nombre- y una generalidad derivadas de su convención.

Butler se detiene en el tema del nombre y comparte con otros autores el reconocimiento de la importancia de dar un apelativo a alguien, de llamarlo, independientemente o no de que ese alguien se dé por aludido; la vulnerabilidad de la llamada constituye una condición constante del sujeto hablante (56).

Por otro lado, el nombre ejerce un poder lingüístico de constitución en formas que resultan indiferentes para el sujeto que lleva ese nombre. La eficacia de esa constitución radica en una cadena de significación que excede el circuito de conocimiento de uno mismo; dicho en otras palabras, es necesario no conocer o no registrar el modo en que uno se constituye, pues el tiempo del discurso no es tiempo del sujeto.

Una de las exigencias de interpelar es el reconocimiento de una autoridad y, a la vez, la concesión de una identidad “al obligar a ese reconocimiento con éxito” (62). Butler nos está introduciendo en su complejo pensamiento deductivo, en torno al poder del discurso, con las siguientes premisas:

- El objetivo de la interpelación es indicar y establecer a un sujeto en la sujeción, producir sus perfiles en el espacio y en el tiempo.
- La operación repetitiva de la interpelación sedimenta la “posición” con el tiempo.
- El nombre interpelativo puede darse sin hablante, como en los formularios burocráticos, en el censo, en los papeles de adopción, o en las solicitudes de empleo.
- El sujeto no ejerce un poder soberano sobre aquello que dice.
- El origen de la interpelación tras la disolución del poder soberano es tan incierto como su fin:

Si el que habla no es su autor, y el que es marcado por él no es objeto de una descripción,

entonces las funciones del poder interpelativo exceden a los sujetos constituidos en sus términos, y los sujetos así constituidos exceden la interpelación que les anima (62).

Es el terreno del poder del nombre, el que no se somete al consenso de autoridad, sino que –Butler parafrasea a Foucault-: “Es movimiento, es un encadenamiento, un encadenamiento que se apoya en esas expresiones, puesto que en cierto sentido se deriva de ellas, un encadenamiento derivado de expresiones que se vuelven contra sí mismas, que intentan fijar su movimiento” (65). Nuevamente los opuestos: fijación y movimiento, conjugados por la historicidad del nombre, la cual le da su fuerza por la sedimentación de sus usos.

Si nos percatamos de la trascendencia del acto de nombrar, habremos –como Butler- de dar su peso al lenguaje injurioso, al que somete, al poder de la vulnerabilidad infligida por el discurso. Ya quedó expuesta la idea de que el sujeto necesita de una llamada para existir, necesita del otro para ser fundado. Igual importancia tiene el cómo, es decir, la estructura de esa llamada, que es al mismo tiempo vulnerabilidad lingüística y ejercicio. Para Butler, es impensable imaginar un sujeto al margen de su condición lingüística tanto por su posibilidad constitutiva de dirigirse a los otros como por ser él o ella misma el objeto del habla.

El razonamiento anterior conduce a considerar la condición lingüística como algo esencial al ser mismo de los sujetos, no un añadido: “Una de las formas primarias que toma la relación social es la relación lingüística” (57). La filósofa está convencida de que no hay manera de defendernos contra la vulnerabilidad primaria, la vulnerabilidad anterior con respecto al lenguaje como seres que dependemos de la llamada del Otro para existir; tampoco podemos protegernos de la susceptibilidad de esa llamada de reconocimiento, y por eso, en aras de alcanzar cierta existencia social y discursiva, muchas veces nos aferramos a los términos que nos hacen daño. En tal situación, el sujeto se subordina socialmente: “[...] esta forma de habla

invoca y reinscribe una relación estructural de dominación, y constituye una ocasión lingüística para reafirmar esta dominación estructural” (40).

Concluamos este apartado con las preguntas que se hace Judith Butler ante sus propias deducciones:

[...] ¿tienen otros nombres [además del nombre propio], otras descripciones, otras conductas lingüísticas (incluido el silencio) algún tipo de poder constitutivo similar al del nombre propio? ¿Confieren también especificidad espacial y temporal, inaugurando un tiempo del sujeto que no coincide con el tiempo del lenguaje, imponiendo el sentido de la finitud del sujeto que se deriva de esa inconmensurabilidad? (55-56).

Detengámonos aquí con ella, abandonando toda pretensión de responder, de aseverar sin temor a equivocarnos.

Michel Foucault: el orden del discurso.

En el libro *El orden del discurso*, Foucault, a manera de diálogo entre el deseo y el discurso, evidencia una vez más ese posible enfrentamiento entre el placer y la represión ejercida por la institución, cualquiera que ésta sea. El deseo quisiera rebelarse contra el “orden azaroso” del segundo, huir de lo que contiene de “tajante y decisivo”; quisiera dejarse arrastrar en él y por él, como “algo abandonado flotante y dichoso”. Sin embargo, la institución deja oír su voz y afirma, de manera contundente –según Foucault- que el discurso está en el orden de las leyes, “que desde hace mucho tiempo se vela por su aparición; que se le ha preparado un lugar que le honra pero que le desarma, y que, si consigue algún poder, es de nosotros y únicamente de nosotros de quien lo obtiene” (12).

Pareciera un duro golpe del cual el deseo no podría recuperarse. No obstante, Michel de Foucault concilia diciendo que estas dos instancias - institución y deseo- no son otra cosa que

dos réplicas opuestas a una misma inquietud con respecto a lo que es el discurso en su realidad material de cosa pronunciada o escrita; inquietud con respecto a esta existencia transitoria destinada sin duda a desaparecer; inquietud al sentir bajo esta actividad cotidiana y gris, poderes y peligros difíciles de imaginar; “inquietud al sospechar la existencia de luchas, victorias, heridas, dominaciones, servidumbre, a través de tantas palabras en que el uso, desde hace tanto tiempo, ha reducido las asperezas” (12-13).

Institución y discurso: dos fuerzas en tensión, en la cual la primera trata de conjurar el poder del segundo y los peligros que ese implica. Foucault habla de la pesada y temible materialidad del discurso. Las prohibiciones que recaen sobre él revelan su vinculación con el deseo y el poder, pues el discurso- el psicoanálisis nos lo ha mostrado- no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo, es también el objeto del deseo; no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (15).

Para Foucault, hay tres grandes sistemas de exclusión que afectan al discurso: la palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad (23), esta última apoyada en una base y una distribución institucional. De aquí se deduce la presión y el poder de coacción que se ejerce sobre cualquier otro tipo de discurso que no sea el aprobado socialmente:

[...] si el discurso verdadero ya no es, en efecto, desde los griegos, el que responde al deseo o el que ejerce el poder; en la voluntad de verdad, en la voluntad de decir ese discurso verdadero, ¿qué es por tanto lo que está en juego sino el deseo y el poder? El discurso verdadero, al que la necesidad de su forma exime del deseo y libera del poder, no puede reconocer la voluntad de verdad que lo atraviesa; y la voluntad de verdad que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo es tal que no puede dejar de enmascarar la

verdad que quiere (24).

Ante tal cuestionamiento, la aparente minusvalía de la palabra no solamente disminuye, sino que ésta se transforma en un arma poderosísima, tanto que no se le puede permitir salirse del cauce tradicional y adquirir un poder que, de origen, no tiene de acuerdo a estas consideraciones. Por un lado, hay un movimiento en contra de la reprensión, por el otro, un reforzamiento de la misma.

Entre los procedimientos que Foucault reconoce para el control de los discursos está el de determinar las condiciones de su utilización, amén de dominar los poderes que aquellos conllevan y de controlar los azares de su aparición. Esto quiere decir que se trata de imponer a los individuos que los dicen cierto número de reglas e impedir de esta manera el acceso a ellos a todo el mundo: “Enrarecimiento, esta vez, de los sujetos que hablan; nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, cualificado para hacerlo” (39), pues no todas las partes del discurso son igualmente accesibles e inteligibles, sino que unas están protegidas –diferenciadas y diferenciantes, dice Foucault-, mientras que otras están abiertas a disposición de cualquier sujeto que hable.

Lo anterior tiene que ver con el carácter ritual del discurso como método de restricción, el cual define la cualificación de los individuos que hablan

[...] (y que en el juego de un diálogo, de la interrogación, de la recitación, deben ocupar tal posición y formular tal tipo de diálogos); define los gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben acompañar al discurso; fija finalmente la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto sobre aquellos a los cuales se dirigen, los límites de su valor coactivo (40-41).

Dentro de este tipo de discursos se consideran los religiosos, judiciales, terapéuticos y los

políticos, ya que los sujetos que hablan están determinados por las propiedades singulares del discurso y por los papeles convencionales que se les asignan.

Otro aspecto que Foucault trae a colación en lo relacionado con los procesos de sumisión del discurso es su adecuación social, concretamente lo relacionado con la educación. Ésta, por un lado, proporciona al individuo el acceso a cualquier tipo de discurso, pero no sucede lo mismo con su distribución, en tanto que sigue las líneas marcadas por las distancias, las oposiciones y las luchas sociales, en lo que permite y en lo que impide: “Todo sistema de educación es una forma política de mantener o modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican” (45).

Una filosofía del sujeto fundador, una filosofía de la experiencia originaria y una filosofía de la mediación universal son aspectos manejados por Foucault para conducirnos a una primera conclusión: el discurso es un juego. Antes de exponerla en su totalidad, exploremos un poco los aspectos mencionados.

En cuanto al sujeto fundador, se refiere a que instaure horizontes de significados que [...] la historia no tendrá después más que explicitar, y en los que las proposiciones, las ciencias, los conjuntos deductivos encontrarán en resumidas cuentas su fundamento. En su relación con el sentido, el sujeto fundador dispone de signos, de marcas, de indicios, de letras. Pero no tiene necesidad para manifestarlos de pasar por la instancia del discurso (48).

El tema de la experiencia supone que hay significaciones previas –“antes incluso de que haya podido retomarse en la forma de un *cogito*”-, ya dichas de alguna manera, que recorrían el mundo, “lo disponían a nuestro alrededor y daban acceso desde el comienzo a una especie de primitivo reconocimiento (48). Las cosas –concluye Foucault- murmurarían ya un sentido que

nuestro lenguaje no tendría más que hacer brotar, lo cual a su vez, nos hablaría de un ser del que él es como la nevadura (48-49).

Finalmente, el tema de la mediación universal es para el filósofo un pretexto para elidir la realidad. Habla de un logos que eleva las singularidades hasta el concepto y que permite a la conciencia inmediata desplegar toda la racionalidad del mundo. Añade que este logos no es más que un discurso ya pronunciado, es decir, son las cosas y los acontecimientos los que se hacen discurso desplegando el secreto de su propia esencia:

[...] y cuando todo puede tomar la forma del discurso, cuando todo puede decirse y cuando puede decirse el discurso a propósito de todo, es porque todas las cosas, habiendo manifestado e intercambiado sus sentidos, pueden volverse a la interioridad silenciosa de la conciencia de sí (49).

Se había anticipado la conclusión de Foucault, cuando afirma que el discurso no es más que un juego. ¿Qué tipo de juego? Un juego de escritura, en el caso del sujeto fundador; un juego de lectura, en el de la experiencia original; de intercambio, en el de la mediación universal; los tres ponen en juego únicamente los signos: “El discurso se anula así en su realidad, situándose al servicio del significante” (50).

Uno de los puntos críticos de la exposición de Foucault es cuando habla del temor que se agazapa tras la aparente afinidad con el discurso, ya que, gracias a prohibiciones, barreras, umbrales, límites se suprime la parte más peligrosa del mismo “todo pasa como si se hubiesen querido borrar hasta las marcas de su irrupción en los juegos del pensamiento y de la lengua” (50). Para el filósofo, se trata de una logofobia, de un temor contra todo lo que hay de violento, peligroso y desordenado en ciertos acontecimientos, en ciertas cosas dichas, en la aparición de ciertos enunciados. Su propuesta para analizar ese temor –no borrarlo– la circunscribe a tres

decisiones: replantearnos nuestra voluntad de verdad; restituir al discurso su carácter de acontecimiento; borrar finalmente la soberanía del significante (51). Y, en cuanto a una metodología para realizar ese análisis, considera necesarios ciertos principios: el de trastocamiento, discontinuidad, especificidad y exterioridad.

El primero, el de trastocamiento se refiere a una rarefacción del discurso, a un corte en las consideraciones de la tradición en relación con la fuente de los discursos, el principio de continuidad y abundancia, y en relación con una función positiva como la del autor, la disciplina, la voluntad de verdad. Rarefacción mediante la cual se cesa de considerarlos una instancia fundamental y creadora.

El principio de discontinuidad tiene que ver con que a los discursos hay que tratarlos como prácticas discontinuas que se cruzan, a veces se yuxtaponen, pero también se ignoran o se excluyen. No hay un gran discurso ilimitado, continuo y silencioso en espera de ser descubierto.

El principio de especificidad suprime la prediscursividad, es decir, la solución del discurso mediante significaciones previas, que hayamos que descifrar.

Y, finalmente, el principio de exterioridad: no ir del discurso hacia su núcleo interior y oculto, sino que, a partir de la aparición del discurso y su regularidad, ir hacia sus condiciones externas de posibilidad, “hacia lo que da motivo a la serie de esos acontecimientos y que fija los límites” (53). *¿Excribir* de acuerdo con Jean-Luc Nancy?

Lo anteriormente expuesto sirve a Foucault para algunos proyectos personales en los que abordará el análisis de lo que llama las instancias de control discursivo, desde un aspecto genealógico –se refiere a las series de la formación efectiva del discurso- y otro crítico –se refiere a los sistemas de desarrollo del discurso; intenta señalar, cercar esos principios de producción, de exclusión, de rareza del discurso-.

Para la pertinencia de nuestro estudio, es interesante mencionar una de sus propuestas: el estudio de las prohibiciones que afectan el discurso de la sexualidad, el cual –desde su punto de vista- exige el estudio de los discursos literarios, religiosos o éticos, biológicos o médicos, jurídicos, en los que se trata la sexualidad, “y en los que ésta se nombra, describe, se metaforiza, explica, juzga (65).

Algunas notas sobre el erotismo.

Son dos los textos que llaman nuestra atención con relación a este tema: *El erotismo* (1979) y *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961* (1988), ambos de Georges Bataille. En la primera parte de *El erotismo* está incluido un ensayo titulado “Lo prohibido y la transgresión”, en el que se nos proponen diferentes tipos de erotismo, tomando como punto de partida el concepto de continuidad y discontinuidad de los seres. Somos seres discontinuos a los que la reproducción pone en juego nuestra continuidad: tanto los seres que se reproducen como los reproducidos son distintos unos de otros –entre sí y respecto de aquellos de los que proceden. Resulta innecesario ahondar en el asunto de la reproducción asexuada y la de los seres sexuados; baste decir que:

El espermatozoide y el óvulo se encuentran en el estado elemental de los seres discontinuos, pero se *unen* y, en consecuencia, se establece entre ellos una continuidad que formará un nuevo ser, a partir de la muerte, a partir de la desaparición de los seres separados. El nuevo ser es él mismo discontinuo, pero porta en sí el pasaje a la continuidad: la fusión mortal para ambos, de dos seres distintos (*El erotismo* 18).

El erotismo es una de las formas de esta actividad sexual reproductiva, de hecho, solamente los humanos han hecho a la primera una actividad erótica, particularizada por una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado de los hijos (15). Como quedó apuntado en la cita, hay una relación entre la excitación sexual y la muerte, pues ésta tiene el sentido de continuidad del ser.

Bataille reconoce tres formas del erotismo: el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo sagrado. El primero es el que nos incumbe, aunque de alguna manera toca a los otros dos. El terreno del erotismo de los cuerpos es esencialmente el terreno de la

violencia, de la violación. Bastaría con pensar en el arrancamiento –como dice Bataille- del ser respecto de la discontinuidad, para justificar la idea primera. Y qué puede haber más violento para el ser humano que la muerte, “la cual precisamente nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos” (21).

En el erotismo de los cuerpos hay una violación del ser de los que toman parte en él, violación que confina con la muerte, con el acto de matar. La parte femenina del erotismo –a la que Bataille considera la víctima, la parte pasiva- y la parte masculina – parte activa considerada como la sacrificadora, términos que, por otro lado, nos remiten al ámbito de lo sagrado- se pierden en la continuidad, en el curso de la consumación, en un primer acto de destrucción y fascinación por la muerte. Muerte como *ruptura* de la discontinuidad individual en la que nos fija la angustia:

Hay, en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte.

Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas [...] una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos (23).

Y aparece la pasión que introduce desavenencia y perturbación y puede tener un sentido más violento que el deseo. Se busca poseer al ser amado, cuya entera significación es revelada sólo por el sufrimiento pues, para el amante, aquél es el único que puede realizar en este mundo lo que nuestros límites prohíben: “la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos” (25). Se trata, sin embargo, de la búsqueda de un imposible, acompañada por el deseo de matar o de suicidarse.

Georges Bataille establece la diferencia entre erotismo y animalidad, cuando afirma que el primero es uno de los aspectos de la vida interior del hombre, punto en el que solemos

engañarnos puesto que el ser humano busca *fuera* un objeto del deseo, cuando ese objeto responde a la *interioridad* del deseo (33). Efectivamente, el erotismo se expresa a pesar de todo por un objeto, un *objeto erótico*, que en este caso coincide con el sujeto.

El conocimiento del erotismo, así como de la religión, requiere, además, de una experiencia personal de lo prohibido y de la transgresión. La transgresión –para Bataille- no tiene una relación directa con el “retorno a la naturaleza”, en cambio, “*levanta la prohibición sin suprimirla*. Ahí se esconde el impulso motor del erotismo; ahí se encuentra a la vez el impulso motor de las religiones” (40). En “El erotismo o el cuestionamiento del ser”, ensayo que forma parte del libro *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961*, Bataille complementa estas ideas, aludiendo a los obstáculos que se oponen a la comunicación de la experiencia y cuya naturaleza atañe a la *prohibición* a la que fundan y a la siguiente duplicidad: “concilian aquello cuyo principio es inconciliable, el bien y el mal, la prohibición y la transgresión” (347).

Desde el punto de vista de Bataille, no existe prohibición que no pueda ser transgredida y, a menudo, la transgresión es algo admitido o incluso prescrito. De ahí **el tabú**, el cual posibilita un mundo sosegado y razonable, que no se impone a la inteligencia sino a la *sensibilidad*. Lo mismo sucede con la violencia humana, la cual no es esencialmente efecto de un cálculo, sino de estados sensibles como la cólera, el miedo, el deseo.

La obediencia a la prohibición resulta del impacto de la emoción negativa; si la emoción es positiva, entonces la violamos. La plenitud del goce sexual exige un sentimiento de libertad producto de una transgresión, pues la esencia del erotismo se da en la asociación del placer sexual con lo prohibido. En *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Bataille aborda el mismo tema y dice que hay una relación directa entre la prohibición y una revelación del placer,

humanamente hablando, ya que, al ser observada con horror, adquiere su sentido profundo: el deseo. Insiste en la certeza de que la prohibición no está en nosotros proveniente del exterior, cosa que queda manifiesta por la angustia en el momento en que la *transgredimos*; es la experiencia del pecado (349).

En síntesis, la actividad sexual se separa de la simplicidad animal y es esencialmente una transgresión, producto de la humanidad organizado por la actividad laboriosa, y, a su vez, la transgresión está organizada. No es un retorno a la libertad primera ni tampoco es el Mal, al que Bataille considera la transgresión condenada.

El erotismo persigue la fusión en la que se mezclan dos seres, la supresión del límite, la destrucción de la estructura de ser cerrado. La excitación la provoca generalmente un elemento distinto, un elemento objetivo:

El olfato, el oído, la vista, incluso el gusto, perciben signos objetivos, distintos de la actividad que determinarán. Son los signos enunciativos de la crisis. Dentro de los límites humanos, esos signos enunciativos tienen un intenso valor erótico. [...] El objeto del deseo es diferente del erotismo; no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí (136).

Retomemos el asunto de la continuidad a partir de la muerte. Ésta no borra nada, deja intacta la totalidad del ser. Bataille continúa diciendo: “De ese ser que muere en nosotros, no aceptamos sus límites [...] queremos franquearlos a cualquier precio; pero al mismo tiempo habríamos querido excederlos y mantenerlos” (147).

Ése es el momento clave, paradójico, cuando el deseo nos arroja fuera de nosotros; el objeto del deseo nos desborda y sabemos que su posesión –como ya habíamos anotado- es imposible. Entonces estamos frente a dos alternativas: o bien el deseo nos consumirá,

o bien su objeto dejará de quemarnos. ¿Cómo poseerlo? Cuando experimentamos que aplaca el deseo que nos produce, que llegamos al extremo de nuestro deseo. Acto seguido: renunciamos a morir: “anexamos el objeto al deseo, cuando en verdad el deseo era de morir; anexamos el objeto a nuestra vida duradera. Enriquecemos nuestra vida en lugar de perderla” (147). Paradójico, ¿no?

La belleza realiza también un doble juego. Por un lado, es negadora de la animalidad y despierta el deseo; por otra, en su exasperación conduce a la exaltación de las partes animales. Se diría que la belleza es deseada para ensuciarla, para profanarla –la profanación tiene el mismo sentido que la transgresión-. Entonces aparece: la angustia, suscitada por el hecho de que la esencia del erotismo es la fealdad. Cuanto mayor sea la angustia, más fuerte será la conciencia de estar excediendo los límites: “La humanidad significativa de la prohibición es transgredida en el erotismo” (151).

Para finalizar con este apartado de *El Erotismo*, Georges Bataille dice que para que exista el erotismo es necesaria la conciliación del deseo con el amor individual, de la duración de la vida con la atracción hacia la muerte, del frenesí sexual con el cuidado de los hijos (152).

Pasemos ahora a la revisión del otro texto: *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961* (1988), concretamente el ensayo con el mismo título que da nombre al libro. El punto de partida es la voluptuosidad, esa complacencia en los deleites sensuales. La vida – dice Bataille- le propone al hombre la voluptuosidad como un bien incomparable, como la perfecta imagen de la felicidad, cuestión con la que disiente el autor, ya que le atribuye el sentido de la desgracia. Recordemos que Bataille ha querido diferenciar la animalidad del erotismo y, en el caso de la voluptuosidad, la califica de animalidad.

Bataille va a hacer presente en su texto a Malcolm de Chazal –además de Sade- para hablar de la voluptuosidad, porque es el único –para su gusto- que ha dado un sentido

convinciente a la felicidad de la sensualidad. Alude profusamente a *Sentido plástico*, desde el prólogo de esa obra (1947), donde Chazal apunta que hay una forma de ‘explicar’ el nacimiento y la muerte, los dos fenómenos esenciales de la vida: la voluptuosidad, un campo de experiencia al alcance de todos, “la mayor fuente de conocimiento y el más vasto campo de estudio de los mecanismos profundos del ser humano” (Bataille 93).

Hay dos mundos incompatibles: aquel donde tienen lugar actos eróticos y aquel donde tienen lugar los diferentes actos de la vida social. Difícil cuestión la de determinar la naturaleza de lo *sexual*, reconoce Bataille, sobre todo si se pretende considerarlo como objeto, pues éste “nunca presenta nada en sí mismo que tenga un contenido tal que podamos verlo como la razón de ser de los comportamientos muy particulares de la actividad sexual” (104). Los objetos que evocan la actividad sexual siempre están ligados a algún desorden, de ahí que la voluptuosidad esté tan emparentada con lo que se ha llamado “pequeña muerte” (*petite morte*: el orgasmo), el momento de su paroxismo; aunado a esto, “hay generalmente en el erotismo un movimiento de odio agresivo, un movimiento de traición”, cuestiones que lo eslabonan con la angustia.

En “El erotismo o el cuestionamiento del ser” –dentro del mismo libro *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961*- Bataille reafirma que el erotismo es uno de los aspectos de la vida *interior* del hombre, cuestión que ya había abordado en *El erotismo*, y gracias al cual –el erotismo- no solamente nos diferenciamos del animal sino que el *ser* se pone en cuestión dentro de él, le produce un desgarramiento. Citemos a Bataille: “*La experiencia interior del erotismo le exige a quien la realiza una sensibilidad equivalente tanto ante la angustia que funda la prohibición como ante el deseo que lleva a infringirla*” (349). Se advierte el punto de contacto con el erotismo sagrado, con la *sensibilidad religiosa* que asocia el deseo y el horror, el placer intenso y la angustia.

Para finalizar, vale la pena tener en cuenta lo que Bataille concluye en “El erotismo, sostén de la moral”, ensayo contenido en el mismo libro. En una rápida revisión, deja en claro que el *dominio prohibido* ha coincidido con el *dominio sagrado* y que lo sagrado es “aquello que alcanzaba la transgresión ritual de la prohibición” (379).

Y continúan las paradojas. El erotismo es lo propio del hombre y es, asimismo, lo que lo abochorna. ¿Cómo escapar a la vergüenza que el erotismo impone? Bataille asegura que nadie conoce la manera de hacerlo, de modo que la moral se convierte en el más firme sostén del erotismo y éste, a su vez, requiere de la firmeza de la moral: “La moral es necesariamente el combate contra el erotismo y el erotismo, necesariamente, sólo tiene lugar en la inseguridad de un combate” (382). Moral diferente a la común, moral agitada, concluye el filósofo.

METODOLOGÍA: ANÁLISIS LITERARIO Y APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA.

Nos resta abordar un último texto para completar el marco teórico de nuestra tesis: *Creación, recepción y efecto. Una aproximación a la Obra Literaria*, de Gloria Prado. La autora es una fiel estudiosa de la obra de Paul Ricoeur y una seria practicante de la hermenéutica, de modo que su texto retoma la teoría de este autor acerca del quehacer hermenéutico, su teoría sobre el símbolo, su análisis de Sigmund Freud y demás obra del filósofo francés. Si nos aproximamos a esta autora es para cerrar el círculo, por una parte, y, por otra, para entablar una relación más estrecha con la obra literaria en sí. Gloria Prado nos va a proporcionar un método de análisis de la narrativa que viene a complementar la aproximación hermenéutica.

Prado inicia su texto con una preocupación: qué es la obra literaria, cómo se llega a la naturaleza y esencia de la obra de arte literaria y cómo abordarla. Interrogantes todas que –añade– “no son privilegio ni exclusividad nuestra [puesto que] nos preguntamos sobre aquello que constituye las interrogantes de hombres de todos los tiempos desde Platón y Aristóteles hasta nuestros días en línea ininterrumpida” (9).

Después de una exhaustiva búsqueda que la llevó a recorrer innumerables textos de creación, teoría y crítica literaria llega a la conclusión de que ninguna posibilidad de acercamiento a la obra literaria la abarca en su totalidad:

[...] o bien se propone un análisis lingüístico; un análisis de las relaciones entre los signos al interior del sistema, o bien un acercamiento a partir de las funciones de los estratos o del análisis de los significados y/o de las estructuras confortantes del texto. No obstante, a pesar de ponerlas todas en práctica en un solo texto y de lograr obtener una visión más integral del mismo, permanece todavía un algo un *plus*, un excedente de

sentido- que no se doblega ante todos esos intentos (9).

Como es fácil advertir, la autora entra en contacto estrecho –si no en comunión- con la teoría de Paul Ricoeur. Revisa los textos del filósofo –entre ellos los estudiados en este trabajo- para justificar la importancia de una aproximación hermenéutica a la obra literaria. También dialoga con Gadamer y, finalmente, hace una síntesis de ambas teorías en torno a la comprensión del texto, de aquello que no está explícito, pero está, texto que se presenta ante nosotros como un enigma por descifrar: “Como un proceso dinámico no acabado en el que la participación del descifrador resulta esencial. El texto se completa en el acto amoroso que se realiza entre él y su receptor, mas para que ello ocurra, este último tendrá que realizar un trabajo dirigido a su comprensión” (26). De aquí nace la propuesta metodológica hermenéutica de Gloria Prado, que ella misma esquematiza de la siguiente manera:

Primer nivel. Lectura y análisis del texto

Objetivo: Saber lo que se dice y cómo se dice.

Acciones: Análisis estructural.

- léxico

- fonético

- gramatical Texto literal o manifiesto

- retórico

- semántico

- semiótico

Segundo nivel. Interpretación o exégesis

Objetivo: Interpretar a través

del texto manifiesto lo que se dice Contenido latente

de manera implícita o evocada.

Tercer nivel. Reflexión hermenéutica

Objetivo: Reflexionar sobre la

Interpretación hecha de lo

Texto manifiesto

Interpretado y sobre lo mismo
interpretado.

y contenido latente

Cuarto nivel: Apropiación de la reflexión

Objetivo: Asumir la reflexión propia

Texto manifiesto y

Sobre la interpretación realizada y

contenido latente. Exégesis

lo interpretado.

Y propia reflexión.

Quinto nivel: Referencia de la reflexión hermenéutica a la autorreflexión, a la autocomprensión y a la comprensión de la circunstancia propia (34).

Gloria Prado ha expuesto su propuesta en otros textos, producto de seminarios y conferencias, y ha aunado a ella, entre muchas otras cosas, un “Modelo de análisis literario para textos narrativos”, que viene a complementar la metodología anterior. He aquí el modelo:

Una obra narrativa siempre relata un qué y lo hace a través de un cómo.

EL QUÉ.

El qué es siempre una historia que realizan o llevan a cabo unos personajes que son agentes y/o pacientes. Es decir, realizan o reciben las acciones. Estos personajes tienen un aspecto físico y una estructura psicológica (fluir psíquico) propia. Se mueven dentro de un ambiente físico y están inmersos –y forman parte de él- en un ambiente psicológico externo- más introyectado. Este ambiente externo o entorno psicológico está configurado por los sistemas de sentido dominantes: políticos, sociales, económicos, morales, religiosos, artísticos, culturales en una palabra. Además existe un tiempo

objetivo (cronológico) en el que la acción se realiza y un tiempo subjetivo (interno) de los personajes que transcurre dentro de su fluir psíquico.

EL CÓMO.

Cómo se cuenta:

1. Desde un PUNTO DE VISTA del narrador:

Externo: Persona gramatical: 1ra. Y 2ª. del sing. y del pl.= estilo directo.

3ª. del sing. y del pl.= estilo indirecto.

Interno:

Narrador omnisciente: todo lo sabe.	Generalmente
Narrador observador: sólo sabe lo que observa.	extradieгéticos.
Narrador testigo: presencia o toma parte en ciertos episodios.	Generalmente
Narrador protagonista.	intradieгéticos

- Voces narrativas que no son los narradores oficiales.

- Estilo indirecto libre: irrupción de un discurso, de manera abrupta, en otro, generalmente del narrador omnisciente o protagonista.

II. SECUENCIA NARRATIVA (¿CÓMO?).

Tiempo.

- Objetivo o externo: es el cronológico.
- Subjetivo o interno: es el de los personajes: sueño, memoria,

imaginación, otros.

- Manejo de los planos temporales: lineal, trasposición, obliteración, simultaneidad

- Recursos literarios en el manejo del tiempo: prolepsis (adelanto), analepsis (retroceso).

Espacio.

- Objetivo o externo. Es el social, naturaleza, el construido por el hombre, etc.

- Subjetivo o interno. Es el de los personajes: sueño, memoria, imaginación, otros.

- Manejo de los planos espaciales: concomitantes a los temporales o no (cómo).

Tempo. Ritmo=música: *andante*, *allegro*, *ma non troppo*, etc., combinado, sólo lento, ágil.

III. DISEÑO.

- Estructura externa: partes, capitulado, apartados, etc.

- Estructura interna: inicio, desarrollo, clímax y desenlace. ¿Lineal, circular, zig zag, otras?

- Hilos de la acción (al final). Son aquellos elementos narrativos sin los que es imposible que la acción se efectúe.

- Trama: tejido, urdimbre, NO argumento. Los recursos o elementos a partir de los cuales se entreteje la historia (equivale a la mimesis II).

- Diseño estético. Recursos propiamente literarios: figuras retóricas, giros Lingüísticos, fórmulas estilísticas, otros.

IV. FLUIR PSÍQUICO.

¿Cómo se configura el fluir psíquico?

- Comprensión psicológica . El narrador omnisciente sabe TODO del fluir de los personajes.

- Introspección. Autoanálisis. El personaje se autoanaliza con conciencia de estarlo haciendo.

- Monólogo interior.

Indirecto, cuando hay ciertas pistas por parte de un narrador para aclarar el fluir interno monológico del personaje.

Directo, cuando es la configuración directa, sin mediaciones, de la asociación libre del fluir psíquico de cualquiera.

- Diálogo. A través de lo que los personajes dicen de ellos y de otros, tenemos noticia del fluir psíquico de cualquiera.

- Estilo indirecto libre.

V. SOPORTES SIMBÓLICOS.

- Externos. Gráficos, tipográficos: signos de puntuación (usados de manera tradicional o “impropiamente”), espacios en blanco, dibujos, cambio de tipo de letra, etc.)

- Internos. Fungen como tales en la trama y en el argumento.

Nuestro marco teórico ha quedado completo. Demos paso al análisis literario y a la aproximación hermenéutica de cada una de las novelas que nos ocupan.

Análisis literario de *Cuerpo náufrago*.

Cuerpo náufrago es una novela que sale a la luz en el año 2005. La década de los noventa es el momento de la emergencia de las obras de las principales exponentes del feminismo y de las teóricas de género, como ya ha quedado expuesto. ¿Cómo impactan esas teorías en la producción literaria de los/las escritores contemporáneos? La respuesta a esta pregunta nos enfrenta con la imposibilidad de hacer generalizaciones –por demás, la mayor parte de las veces, inconvenientes- y la tarea de abocarnos al estudio individual de ciertas obras, en algunas ocasiones, no todas, aunque se trate del mismo autor/autora. Marta Lamas opina que en nuestro ámbito cultural, el de México, hablar de la categoría género implica distinguir entre dos usos básicos: “el que habla de *género* refiriéndose a las mujeres; y el que se refiere a la construcción cultural de la diferencia sexual, aludiendo a las relaciones sociales de los sexos” (*El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* 332). Ana Clavel se va por la segunda ruta.

Para comenzar, *Cuerpo náufrago* tiene como protagonista a un personaje femenino llamado Antonia Velarde Rojas. La conocemos a través de un sueño en el que se ve, como niña, con tres niños que muestran sus penes y, entonces, ella también muestra el suyo. Antonia despierta, se levanta para iniciar su día de trabajo, pasa por enfrente de un espejo, en el que ve una imagen desconocida: la de un hombre. Ese hombre es ella, quien desde niña había deseado serlo.

A partir de ese momento, Antonia va a convertirse en Antón. Se reencontrará con un antiguo amigo, Francisco, quien a su vez la pondrá en contacto con otros dos amigos suyos: Carlos y Raimundo. Con ellos tres conocerá el mundo de los hombres, se relacionará con

mujeres y, finalmente, se enamorará de Paula, en un intento de encontrarse a sí misma.

La primera observación que hay que hacer es que esta novela es un caso de *hipertextualidad*, en términos de Genette: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (*Palimpsestos* 14). El *hipotexto* es *Orlando*, de Virginia Woolf, lo cual no es un descubrimiento nuestro, ya que la misma Ana Clavel reconoce la deuda no únicamente con la escritora inglesa, sino con Marcel Duchamp y con Man Ray. Al apoyarse en estos tres artistas, Clavel manifiesta nuevamente dos de sus inclinaciones: el arte y la fotografía, en los que encuentra tópicos para sus novelas, las sombras, por ejemplo.

No obstante, al hacer de *Orlando* su hipotexto, Clavel toma exclusivamente la anécdota en su aspecto más simple: el cambio de sexo de la protagonista, en este caso, la transformación de Antonia en hombre, mediante un hecho azaroso, inusitado e inexplicable. A decir verdad, Antonia no busca otra explicación más que la propia: “la identidad empieza por lo que deseamos” (*Cuerpo náufrago* 12). Virginia Woolf, en cambio, a través de su personaje, no nada más plantea la cuestión de género, sino que lo hace recorriendo sociedades de diferentes siglos, en un alarde de conocimiento y sensibilidad que vuelven innecesaria comparación alguna.

La novela está narrada desde el punto de vista de una tercera persona, omnisciente, que, sin embargo, por momentos se ve desplazada por la voz de la misma autora, quien, a su vez, interactúa con Antonia y con el lector. Esta es la función de algunos de los paratextos: títulos, subtítulos, intertítulos, notas a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, entre otros mencionados por Genette, y que son empleados por la novelista en esta obra.

Para empezar, los epígrafes: “La respuesta no tiene memoria, sólo la pregunta recuerda”, tomado de los poemas de Edmund Jabés, y, el segundo, “¿Cómo figura un cuerpo en su

superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?”, de Judith Butler. Ambos son justificados a lo largo de la novela, baste adelantar que, respecto al primero, cuando Antonia escucha el verso aludido, ella corrige: sólo la pregunta responde. Bien sea intencional o no el cambio, ambos verbos –recuerda y responde- tienen una relación intrínseca con la búsqueda de Antonia: ¿recordar su condición anterior? o ¿al preguntar se está anticipando la respuesta?

La novela está dividida en siete apartados o capítulos, sin numerar, y cada uno de ellos se divide a su vez en varios incisos simplemente numerados. Los títulos de los apartados sugieren una buena dosis de intertextualidad, esa relación de copresencia entre dos o más textos a la que se refiere Genette, y que en el caso presente es permanente con la mitología griega, principalmente: “Algunos laberintos” alude al mito de Teseo y el Minotauro, que se convierte en un tópico central en la novela; el Arte de Ovidio, para referirse a las veleidades de los dioses griegos y sus metamorfosis; “Aguas totales”, para sumergirse en el océano, y traer a cuenta a Eolo, a Vulcano. Los tres capítulos restantes son “Mudar de cuerpo”, “El mingitorio más acá de Duchamp”, “Penumbria y la fotografía”, cuyos títulos muestran, primero, la metamorfosis de Antonia en Antón; en segundo lugar, la representación del deseo; en tercer lugar, el encuentro de Antonia consigo misma.

La intertextualidad se amplía, hay referencias a pintores –Monet, Rubens-; a artistas plásticos –especialmente Marcel Duchamp-; a hombres de Ciencia –Freud, Vesalio-; a obras literarias –*Amadís de Gaula*-; a filósofos –Michel Foucault-, a fotógrafos –Ricardo Vinós-. Al analizar la construcción de la trama, se hablará de la inserción de esta intertextualidad en la misma, por el momento queda apuntada como uno de los recursos de los que echa mano Ana Clavel al escribir su novela.

Hay una forma de intertextualidad que subyace a lo largo de toda la novela, desde el

epígrafe tomado de algún texto de Judith Butler, así como conceptos provenientes de Hélène Cixous, en cuanto a la teoría de género de la primera y la postura feminista de la segunda. Aquellas obras de una y otra pertinentes para este estudio han quedado propuestas y sintetizadas en el marco teórico. Clavel también las pone en escena, muy a su estilo, como lo hace con Roland Barthes y *La cámara lúcida* en *El dibujante de sombras*. No se trata de hipotextos, sino de teorías que le sirven de sedimento y las cuales traduce –por decirlo de alguna manera– en obras de ficción. En este sentido Ana Clavel no propone, adecua, adapta, y añade su propia interpretación de dichas teorías; no experimenta pudor alguno al hacer evidente esta parte de su proceso creativo; basta ver la lista de agradecimientos que incluye al final de sus libros. Ya se hará obvio este punto al hacer la aproximación hermenéutica a las novelas.

Otros elementos los paréntesis y las llamadas a pie de página, soportes simbólicos externos en la terminología de Gloria Prado. El uso de los paréntesis parece tener una función introspectiva, el personaje prolonga la acción ocurrida en el párrafo anterior a manera de reflexión, pero de quién: ¿sigue siendo el mismo narrador omnisciente o habla el personaje?:

El mundo se detenía ahora en un fragor sordo que la obligaba a sitiarse cuerpo adentro, desnudo minotauro perdido en el laberinto de su propio corazón.

(¿Pero de verdad era su propio corazón el que así la desorientaba? Vencida, sin fuerzas para continuar hundió el rostro en la almohada. La penumbra...) *Cuerpo naufrago* 93).

Predomina el narrador en tercera persona.

En cuanto a las llamadas a pie de página, las hace mediante asteriscos, y tienen una doble función. Una es la de insertar lo que se podría llamar aportaciones culturales, explicaciones de asuntos que toca y que juzga necesario hacerlas, por ejemplo: aclara en relación con la manera de orinar de hombres y mujeres: “No hay que olvidar que las formas y ritos de virilidad son

cuestiones culturales”, lo cual nos estaría remitiendo a las teorías de género que solamente son identificables para los estudiosos de la materia. Más adelante, en el mismo pie de página – extenso-, Ana Clavel dialoga con Antonia: “¿Y los esquimales [...] y los africanos?, me pregunta curiosa Antonia. Que te lo rastreen los antropólogos – le respondo y la atajo previsoramente: ... yo escribo una novela, no un estudio sociológico” (103). Puesta en abismo, por otro lado.

Un segundo ejemplo de los varios que hay llama la atención cuando la autora se refiere a Antonia prospectivamente y también a los personajes en general y a los editores de su historia, a quienes dice agradecerá cualquier información que le permita dar el crédito de autoría de ciertas fotografías insertas en la novela. Y hace una segunda llamada de atención, en la que repite el diálogo con su personaje: “Poco antes de que esta novela saliera publicada, Antonia me llamó para contarme de una noticia que acababa de leer en el periódico” (137). Metaficción nuevamente, a través de este tipo de soportes simbólicos externos y, más claramente, al abrir un paréntesis en el que nos ofrece el relato escrito por Paula: “Historia de un lobo” (135) o el apunte hecho por el personaje Raimundo, “*Ojitos de plata*” (84). Y una tercera tentación metaficcional: “Más allá de los límites ficcionalmente convenientes, Antonia visitó otro *table dance*” (114).

Finalmente, las imágenes, necesarias para ilustrar el porqué de la fascinación de Antonia por los mingitorios:

Exhaló de placer ante ese nuevo hallazgo [el mingitorio]: además de satisfacer una necesidad, el acto le había confirmado en una voluntad capaz de incidir y trastocar, de adueñarse de ese nuevo territorio curvilíneo y majestuosos que tanto le evocaba –admitió perplejo- las caderas de una mujer. Sintió que transgredía un límite desconocido (27).

En la novela hay varias fotografías de distintos tipos de mingitorios que van acompañando la narración. La obsesión de Antonia por este objeto –“el mundo secreto de los

hombres desde la perspectiva de los desechos y lo prohibido”- se agudiza y va encontrando en ellos una casi perfecta identificación del deseo del hombre por la mujer y su culminación, hasta que Raimundo, antes de separarse de Antón(ia) para ir en busca de María, le regala la foto del mingitorio perfecto: “Se trataba de una imagen hermosa: del papel emergía una muchacha de pubis infantil, absolutamente desnuda y... pródiga como una fuente que Antonia recordaba haber visto antes”. La referencia es a *La source (El manantial)* del pintor Jean Auguste Dominique Ingres, bosquejado hacia 1820 y acabado en 1856. Continúa el relato:

Sólo que en el regalo de Raimundo había una variante singular: en vez del cántaro que la muchacha solía cargar sobre su hombro y que vertía con un gesto de absoluta entrega, aparecía un objeto que a Antonia le resultaba familiar: el prístino mingitorio de Duchamp derramándose también con irrefrenable inocencia (178).

Es cierto que una imagen dice más que mil palabras; en ésta, Ana Clavel parece sintetizar todo el discurso que ha venido elaborando en torno al deseo: mirar de otro modo la sexualidad con todo lo que implica, cuestión que quedará expuesta en la aproximación hermenéutica a *Cuerpo náufrago*.

La historia en la novela está contada en pasado, un tiempo que fluctúa entre el pretérito y el copretérito, casi lineal. Ana Clavel no juega con el tiempo, sin embargo, como ya se había observado, es fuera de la acción –extradiegeticamente- cuando se aventura a llevarnos a *su* presente o hacer prolepsis:

*La idea no resultó tan descabellada según constataría más tarde Antonia cuando Miriam Grunstein, una de las pocas amigas que rescató de su vida pasada, al enterarse del proyecto fotográfico que se traía entre manos, le hizo llegar una imagen jocosa que circulaba por internet sin mayores referencias (136).

En cuanto a la construcción de la trama, está trabajada con los siguientes hilos conductores: el deseo, el laberinto, el mingitorio, la magnolia y la armadura. ¿Cómo se entretejen? En el argumento queda expuesta la transformación de Antonia-mujer en Antón-hombre, a partir del profundo deseo de ella por ser un él; en síntesis, el deseo es el detonador de todo lo que sucede en *Cuerpo náufrago*: “¿Y qué fue lo que vio Antonia al salir de la cama y descubrirse en el espejo? El cuerpo de su deseo” (12).

Ése es el tema de la novela, la idea central alrededor de la cual giran los otros hilos: si para alcanzar a satisfacer su deseo, Antonia tiene que ser Antón, independientemente de la gratitud que implica el poder serlo, al personaje se le plantea su nueva existencia como un laberinto, como aquél construido por Teseo, en el que ella sería el Minotauro y necesitaría un hilo, como el de Ariadna, sí, buscar la salida de ese laberinto, pedir inclusive ayuda, recibir consejos –colocar una mano en la pared izquierda o derecha pero siempre en la misma pared, para encontrar la salida-, mutar o inmutarse, definirse o permanecer en la indefinición, ir tras una mujer, considerar el amor como el paso siguiente al deseo, encontrarse a sí misma, zozobrar o convertirse en una sobreviviente.

En el arduo recorrido por este laberinto, Antonia fusionará el aspecto del deseo con varios objetos representativos del mismo, para ella. El primero, el mingitorio, el cual devendrá en el Mingitauro. Más adelante profundizaremos en el significado que tiene este artefacto para la evolución del personaje. De la misma manera, aparece la magnolia, como un símbolo de atractiva fragilidad femenina, sexo de mujer que se desflora, aroma y blancura que despiertan los sentidos. Y la armadura, que evocaría la de los caballeros medievales, protectora de la integridad de los mismos. En el caso de Antonia, echará mano de ella cuando su vulnerabilidad sea amenazada. ¿Qué tan eficaz le resultará ese objeto?

Todos estos hilos van formando parte de la urdimbre que sostiene la acción en *Cuerpo náufrago*. Los otros elementos, tales como los soportes simbólicos externos, los paratextos, el manejo del tiempo, etcétera, se añaden. Si revisamos la estructura de la novela, descubrimos que no todos esos elementos se integran perfectamente. Tanto los paréntesis y los asteriscos, como llamada de atención a pie de página, son un ejemplo de falta de unidad en la construcción del relato. En algunos momentos del mismo, ese tipo de aclaraciones –en especial, los asteriscos– rompen con la continuidad sin aportar algo fundamental a la historia, sin una demanda clara de la diégesis y podrían resultar en algunos casos innecesarios. Baste un ejemplo, Antón y Raimundo encuentran un grabado con útero seccionado: “ ‘Corte transversal de matriz’, rezaba sacramentalmente en la parte inferior del grabado.*

*¿Pero quién que lo piense un poco puede ponerlo en duda? Duchamp en los apuntes a su *Caja verde*, según descubrirá más tarde Antonia, había escrito en 1914: “No se tiene más que: por hembra al urinario y de eso vivimos. Conviene arriesgarse y decirlo de una vez: El mingitorio de uso exclusivamente masculino, tiene género y es femenino (48).

A pesar de esta observación, no hay que dejar a un lado el párrafo del último asterisco, en el que la autora hace un despliegue de su capacidad para manejar el lenguaje literario y una verdadera síntesis del perfil del personaje:

*En realidad. No se trataba de un muro de mármol sino de un espejo que en la penumbra envolvente del lugar simulaba una oscuridad parpadeante. Apenas acercarse un poco y por esa oscuridad escurrían sinuosos fluidos de agua en una cascada tenue pero que no dejaba de manar. Ahí, en esa superficie de guiños plateados, Antonia atisbó su propia imagen como una fuente, capaz de verterse, derramarse, prodigarse en esa zona limítrofe que ahora era una metáfora de su propia entrega goteante, de su misma potestad

reconocida y desarmada (184).

Los paréntesis parecen estar mejor justificados; sin embargo, da la impresión de que la autora de pronto decide echar mano de este soporte, casi a la mitad de la novela. Ya se había asentado que esos fluctúan entre una función similar a la de un monólogo interior.

Ana Clavel elabora también una poética de las sombras, aleatoria a los hilos conductores ya expuestos. Ésta tiene una relación intrínseca con la fotografía, una de las pasiones de la autora, y que es configurada por el personaje de Raimundo. Es el reino de Penumbria, el reino indefinido y poderoso de las sombras, en el que se mueve el amigo y tutor de Antón. Por él, Antonia entra en contacto con la idea de que quien desea se convierte en sombra del deseo. Raimundo habita un espacio donde “la realidad se desenfocaba de sus coordenadas habituales para dar cabida a un mundo susurrante, poblado por sombras que se movían entre contornos y perfiles difusos” (75). ¿Alguna vez nos abandona nuestra sombra?

Ana Clavel adelanta en este capítulo lo que será el eje central de *El dibujante de sombras*: la fotografía, y la define en palabras de Raimundo: “La fotografía es el encuentro de una sombra con una posibilidad de ser, el momento en que deja atrás lo indeterminado e informe para iluminarse y adquirir cuerpo y definición. Por eso las sombras son siempre entidades deseantes” (79). Juego entre línea clara y línea difusa, entre lo que se ve y lo que no se ve, rostros y cuerpos fotografiados que –dice Raimundo Ventura– “se muestran en el tránsito de convertirse en sombras no sólo por la penumbra invasiva de los espacios, sino, más bien, porque transpiran pasiones puras y sedientas: la inocencia de ser puestos a la luz reveladora de un ojo implacable” (82).

Aun cuando hay una persistencia en cuanto al tópico de la sombra, no se convierte en un hilo conductor sino como ya se apuntó, es un asunto aleatorio que tomara preponderancia en la

penúltima novela de Ana Clavel, *El dibujante de sombras*.

Hasta aquí el análisis desde un enfoque literario de *Cuerpo náufrago*.

If desire could liberate itself, it would have nothing to do with the preliminary marking by sexes.

Judith Butler

Aproximación hermenéutica: El ambivalente discurso del deseo en *Cuerpo náufrago*.

¿Desde cuál perspectiva abordar esta novela de Ana Clavel? Pareciera que se trata de una obra más, inserta en la discusión de género que tanto ocupa a diversos grupos, ya sea en el ámbito intelectual, ya sea en el social, jurídico artístico, etc. Sin embargo, una de las particularidades que ofrece la novela a la que dedicaremos esta aproximación es la forma como la autora plantea el tema del discurso, en cuanto elemento definitorio del deseo más que de la diferencia sexual.

Es obvio el conocimiento que Ana Clavel tiene de las teorías de género, la lectura que ha hecho de las principales exponentes del mismo y de su gusto por convertir en ficción las mismas, además de seguir modelos, por ejemplo, *Orlando* de Virginia Woolf. Otras muestras de esta manera de hacer literatura de esta escritora es *El dibujante de sombras*, francamente apoyada en la teoría de Roland Barthes, en torno a la fotografía y la muerte en su libro *La cámara lúcida*, y *Las violetas son flores del deseo* que nos remite a *Las hortensias* de Felisberto Hernández. No obstante, hay una refiguración una apropiación de las mismas en las historias que construye, y esa apropiación la hace por medio de la presencia del deseo en su narrativa.

Así como este libro no es otro más dentro de la literatura de género, este trabajo pretende sacar a la luz la particularidad del discurso de Ana Clavel en torno a las cuestiones de sexo y de género relacionadas con el deseo, en este momento, producto de la posmodernidad, y que se antoja, según la propuesta de Lyotard, como una indagación de presentaciones nuevas, con

reglas y categorías alejadas de las ya conocidas e investigadas por el texto mismo (*La posmodernidad. (Explicada a los niños)* 25). Lyotard nos invita a dar testimonio de lo impresentable, *Cuerpo náufrago* acepta la invitación y, entonces, nos introduce en el ambiguo mundo de la abyección. Desde el momento en que empleamos la palabra *abyección* –cuyo sentido retomaremos más adelante–, estamos adentrándonos en el universo del discurso configurado por Clavel.

Son varios los elementos de los que echa mano la escritora para discurrir sobre el deseo, más allá de las palabras, entre ellos dos fundamentales son el cuerpo y la cuestionada relación entre sexo –entendido este a la luz de lo “natural”, de la presencia de genitales que definen a la persona como hombre o como mujer– e identidad –término que también es cuestionado por los autores estudiados en el marco teórico. Como una fuerza centrífuga entre ambos se yergue el deseo y los pone en juego, dándole un toque particular, el toque de Ana Clavel.

Y ¿por qué el cuerpo? Jean-Luc Nancy nos ayuda a responder, porque:

El cuerpo enuncia –no es silencioso ni mudo, que son categorías del lenguaje. El cuerpo enuncia fuera-de-lenguaje (y es lo que del lenguaje se escribe [sic]. El cuerpo enuncia de tal manera que, ajeno a todo intervalo y a todo desvío del signo, él anuncia absolutamente todo (él *se* anuncia absolutamente (*Corpus* 87).

En relación con la inaceptabilidad del argumento de la presencia de unos u otros genitales –femeninos o masculinos– para la identificación plena, sancionadora e incuestionable de una persona como hombre y/o como mujer, Antonia, la protagonista de *Cuerpo náufrago*, se va a hacer cargo de ponerla en jaque, al subrayar su ambivalencia pues, si bien como veremos, aunque aparentemente ella concede al varón la supremacía, reconoce el discurso falocéntrico, los objetos del hombre y sus genitales como los pasaportes para tener un lugar en la sociedad, de

forma paralela se desliza la construcción de un género basada más bien en la indefinición. Esta es la hipótesis de nuestro estudio: un juego incesante entre la aceptación o el rechazo del discurso patriarcal en la configuración del deseo del ser humano, la ambivalencia de ese discurso, que impone limitaciones no sólo en cuanto a la palabra, sino más peligrosamente, en cuanto a la libertad de comportamiento del ser humano, a la posibilidad de verse, actuar, expresarse y satisfacer su deseo, independientemente de lo que se conoce como sexo.

Butler, Irigaray, Cixous, Kristeva son íconos en la propuesta de la renovación de ese discurso. Unas, a través de la escritura, otras, a través de la performatividad; unas más, mediante el replanteamiento de la primacía de la sociedad patriarcal y heteronormativa, otras más desde el ámbito de la abyección. Para los intereses de este trabajo, hemos de centrar la atención –como ya se señaló– en la elaboración del discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel, no en el debate acerca del sexo o del género, sino, una vez asumido uno u otro, *performativamente* o no, la elaboración del discurso correspondiente. ¿O es a la inversa? ¿Qué responde *Cuerpo náufrago*?

Toda la narrativa de Ana Clavel tiene como figura axial el deseo. Éste la permea, con diferentes matices: el incesto, la transexualidad, la heterosexualidad, en fin, de una manera multifacética. Sin embargo, lo interesante es poner de relieve cómo en cada uno de estos matices, el discurso mantiene un juego que va más allá de una intención exclusivamente feminista o partidaria de las teorías de género. Clavel toca claramente el asunto de la factible y hasta deseable libertad de “elegir”, más que un género, la manera individual de satisfacer el deseo; sin embargo, adelantando conclusiones, no lo hace a la manera de las contundentes teorías de los grupos encabezados por los teóricos que defienden las posturas descalificadoras de la heteronormatividad como las únicas válidas y “normales”. La palabra clave sería *contundente*, y

para comprender esta propuesta, hay que acompañar a Antonia –protagonista de *Cuerpo náufrago*- en su discurrir al respecto.

La proposición “El discurso construye al sujeto” puede servir como punto de partida para el presente trabajo. Judith Butler la pone en la mesa con las aclaraciones pertinentes: “[...esta] forma proposicional conserva la posición de sujeto de la formulación gramatical, aun cuando invierta el lugar del sujeto y del discurso. La construcción debe significar más que una simple inversión de términos” (*Cuerpos que importan* 27). En el enfoque de la filósofa –apoyándose, a su vez, en Foucault- hablar de “construcción” es hablar de un proceso de reiteración mediante el cual llegan a emerger tanto los “sujetos” como los “actos”, reiteración de normas que se vuelve poder en virtud de su persistencia e inestabilidad: “[...] en el curso de esta reiteración el sexo se produce y a la vez se desestabiliza” (Butler 29). Vamos siendo inducidos a ver que en este proceso se producen fisuras, se abren brechas –términos empleados por Butler, así como los siguientes- que equivaldrían a las inestabilidades de las construcciones, a las posibilidades desconstituyentes del proceso mismo de repetición.

Por una de estas fisuras producida azarosamente, Antonia se transforma en Antón. Pareciera una cuestión mágica, de concesión de deseos. Y efectivamente, sin la presencia de hada alguna, es eso último: un deseo inconfesado, como suele ser lo oculto que, más allá de la voluntad de quien lo experimenta, aflora cuando uno menos se lo espera: “¿Y qué fue lo que vio Antonia al salir de la cama y descubrirse en el espejo? El cuerpo de su deseo” (*Cuerpo náufrago* 12).

¿Del hecho a la palabra? O, nuevamente, del deseo formulado inconscientemente, a la materialidad - el cuerpo es una realidad material que ha sido localizada y definida dentro de un contexto social, dice Butler- que se vuelca en preguntas, mas no en temor, pues finalmente –y

esto es lo singular del planteamiento de la autora-, Antonia transformada anatómicamente en hombre comenzó a experimentar esa “[...] seguridad envalentonada que la hacía sentirse con derecho a estar en el mundo [...]” (18). Entramos en el ámbito del discurso falocéntrico, tanto léxica como semánticamente. Las palabras empleadas -“seguridad envalentonada”- dentro del contexto de la asunción de un género, como dice Butler- nos permiten interpretarlas como el reconocimiento, por parte de Antonia, de la superioridad del hombre –en el sentido de varón-, y la pertenencia a una sociedad patriarcal y mexicana. Antonia ha ascendido de categoría en su lugar en el mundo, gracias a su fisonomía: tiene pene. Ahora es un *él*, ha dejado atrás lo que llama Luce Irigaray el “no masculino”: “En lugar de constituir un género diferente, el femenino en nuestras lenguas se ha convertido en un no-masculino, es decir, en una realidad abstracta sin existencia” (*Yo, tú nosotras* 18).

A partir del hecho insólito y afortunado de la transformación de Antonia, Ana Clavel va a traer a colación indirectamente las teorías de género, pero con un cariz de ambivalencia; digamos, que sin situar a su personaje explícitamente en el ámbito de la abyección –o, quizá, sacándolo de una forma de abyección para colocarlo en otra, como veremos- coquetea con el de la performatividad que produce un género –no necesariamente “hombre” o “mujer”-, en una extraña mezcla con la “admiración” al sexo masculino como la característica del merecimiento de tener un lugar en el mundo, y la delación de esa situación. En una nueva fórmula reúne elementos que, por lo general, se excluyen, mas en este caso se complementan: Deseo de Antonia + pene = deseo satisfecho (Antón) = poder, lo cual equivaldría a *decirse* hombre, a poseer el pasaporte para experimentar el deseo del que es superior - son los hombres quienes dominan el sistema de parentesco y la política, con derechos sobre las mujeres. En todos lados, opina Cucchiari, la mujer es el “otro”-, por tanto, la satisfacción de ese deseo deberá ser superior;

no obstante, no hay que ignorar el hecho de que Antonia reconoce encontrarse en “un terreno incierto de los tránsitos, deslizándose en los bordes, sin un lugar definido” (98).

Surge entonces la pregunta: ¿Antonia, por su condición de mujer, era un ser abyecto, humillado, envilecido? El *ella* ¿la conminaba a estar situada en una posición de desventaja, de *no existente*, de *no masculino*? Y, a la vez, ¿la naturalizaba para ser aceptada social y familiarmente? He ahí la ambivalencia del término abyección en este caso. Butler soporta esta idea cuando habla de las significaciones sociales del sexo, lo cual es diferente a pensar que el sexo acumula por ellas propiedades aditivas (*Cuerpos que importan* 23). Antonia había estado cumpliendo con su rol de mujer, involuntariamente, pues su verdadero impulso sexual estaba siendo oculto y *reemplazado* por las significaciones sociales, en términos de Judith Butler, lo cual demandaría dar paso al género. Pero Antonia se va a construir a partir de este deseo indefinido, hasta donde su cuerpo transformado en el de un hombre se lo permita. No es un acto voluntario esa transformación, es la realización de un deseo que la va a salvar de la abyección que significaba ser mujer. De modo que, discursivamente, la abyección no tiene que ver con exclusión, sino con inclusión; no, con lo que Butler llama desustanciación, sino con consustanciación; no, con la disociación entre sexo y género, sino con su asociación. (*Cuerpos que importan* 23). Falta conocer qué dice Julia Kristeva al respecto. Así es como Ana Clavel irá trabajando el discurso.

Ana Clavel traza a su personaje en su anterior condición de mujer: 27 años, senos redondos y pequeños, piernas fuertes pero de líneas suaves, con un repertorio de blusas, trajes sastre, medias, zapatillas; con un trabajo y cumpliendo con las cuestiones que su sexo le exigía: cita con el ginecólogo (12-13). Pero Antonia sueña, deja fluir su inconsciente, recuerda sus juegos de niña, y entonces da rienda suelta a su deseo... de ser como esos seres más completos y

libres que se denominan *hombres...* y que, además, esgrimen su *masculinidad* sin recato, gracias a su anatomía.

Primera abyección: Antonia ha nacido aparentemente condenada a estar “Sumergida como estaba en su ingenuidad, mantenida en el oscurantismo y el desprecio de ella misma, tenida en un puño parental-conyugal-falocéntrico” (Cixous, *Deseo de escritura*. “La risa de la medusa” 19). Fuertes palabras que, si no expresadas, están contenidas en ese sueño perturbador y revelador que la hacía verse como un niño y luego un adulto que exhibían su pene y no podían mantenerse en la cuerda de la que se columpiaban. Tan perturbador como apetecible. Íntimo y callado. Onírico e intenso. Deseable.

Julia Kristeva, en su libro *Poderes de la perversión*, alude al deseo como el sucedáneo de la adaptación a una norma social, acaso una norma idealizada, la norma del Otro: frontera que deja de ser un límite, para convertirse en una invitación a ser violada, transgredida; en palabras de Kristeva

Es simplemente una frontera, un don repulsivo que el Otro, convertido en *alter ego*, deja caer para que “yo” no desaparezca en él, y encuentre en esta sublime alienación una existencia desposeída. Por lo tanto un goce en el que el sujeto se sumerge pero donde el Otro, en cambio, le impide zozobrar haciéndolo repugnante. Ahora se comprende por qué tantas víctimas de lo abyecto son víctimas fascinadas, cuando no dóciles y complacientes (18).

Antonia va a cruzar el límite, asombrada pero de buen grado. No desaparecerá del todo, mas cederá ante la “clara fuerza de su deseo. Un poder bullente que la hacía sentirse viva y vibrante” (*Cuerpo náufrago 14*). La Antonia abyecta por ser mujer, por pertenecer a ese continente negro del que habla Hélène Cixous, peligroso, oscuro, donde no se ve nada y se

experimenta miedo (21), va a devenir en Antón y a reforzar su abyección, que verá como una oportunidad de salvarse, de aparecer en la escena del mundo y descubrir que el deseo, más que gozo, es goce. La abyección como “[...] el primer sentimiento *auténtico* de un sujeto que se está constituyendo como tal a la salida de la prisión, contra aquello que recién más tarde serán los objetos “(Kristeva 66). Goce, experiencia agrí dulce reservada para seres abyectos, pues quieren salir de la prisión que significan un sexo y un género no escogidos voluntariamente, pero para ello hay que romper, subvertir, violar, por principio de cuentas, sistemas de pensamiento, paradigmas éticos y morales, y, después o simultáneamente, rechazar su fisonomía, transformarla lo mismo amputando que añadiendo, con gozo y con dolor. A Antonia le gusta su nuevo sexo, pero también descubrirá que, para sumirlo, hay que sufrir los reveses propios del mismo.

No hay que olvidar que Antonia ya era, para sí misma, una excluida, ya vivía fuera de los límites al poner en crisis, al preguntarse –precisa y apasionadamente, diría Cixous- acerca de su erogeneidad. ¡Vaya palabra! Antonia no se conforma con esa condición no elegida, *naturalmente* asignada, porque su deseo es otro, totalmente distinto, contrapuesto y, por ende, abyecto en relación con las estructuras de pensamiento dominantes, binarias, paradigmáticas. Sin embargo, hay otra alternativa, otra posibilidad impelida por la pasión que el destino se encarga de proveerle. Recordemos que Georges Bataille dice en relación con la pasión que introduce desavenencia y perturbación y puede tener un sentido más violento que el deseo. Se busca poseer al ser amado, cuya entera significación es revelada sólo por el sufrimiento pues, para el amante, aquél es el único que puede realizar en este mundo lo que nuestros límites prohíben: “la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos” (25).

Y comienza el juego, la doble abyección en *Cuerpo náufrago*. Antonia no quiere disfrazarse de hombre, no quiere verse como hombre. Antonia quiere ser hombre. Su apariencia

física, su cuerpo de macho, no son suficientes para cumplir con las exigencias de su nueva condición. En Antonia tendría que llevarse a cabo el proceso de la abyección: “[...] una resurrección que pasa por la muerte del yo (moi). Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, de nueva significancia” (Kristeva 25). ¿Lo logra?

A primera vista pareciera que, efectivamente, el personaje se adecua a ese proceso: Antonia deviene Antón, con todas sus prerrogativas. Pero resultaría demasiado simplista si eso fuera nada más así. No se trata de borrar y empezar a escribir una nueva historia, porque la historia está ahí, tiene su peso y sus marcas. Hay un *antes* al que se alude: “Por otra parte, si bien ahora habitaba el cuerpo de un hombre, ¿con la metamorfosis había entrado en una fase aguda de amnesia olvidando todo su pasado y dejando de ser quien era? Antonia reconoció de pronto que no hay cambio sin memoria” (Clavel 29). Claro, porque –en palabras de Paul Ricoeur– “la memoria es un modelo de lo propio, posesión privada, para todas las vivencias del sujeto” (*La memoria, la historia, el olvido* 128). Las huellas quedan en el cuerpo, en el cerebro, en el córtex. Antonia, durante 27 años, menstruó, se maquilló, coqueteó, en cierta medida se gustó, y no puede olvidar el placer que, como mujer, “[...] se precipitaba como un abismo hacia dentro, un mar de oleajes concéntricos que la llevaban hacia la disolución de esa que siempre había sido ella misma, una con su cuerpo y su sexo)” (54). Sin embargo, deseó, deseó, deseó... ser el Otro.

Ser, ésa es la cuestión. En el ámbito de la abyección hay enraizado el problema de *ser*. Si el yo –moi– deja de ser para dar cabida al otro, entonces ¿quién se es? El que se negó a continuar siendo, o el que se es en adelante. ¿O ambos? ¿Quién es o qué es el personaje protagónico de *Cuerpo naufrago*? ¿Antonia-mujer, Antonia disfrazada de Antón, Antón-hombre en toda la extensión de la palabra, Antonia construyéndose como Antón, performándose? Quienquiera que

sea siempre será un abyecto, pues siempre estará fuera de los límites, en una zona indeterminada, imposible de acotar, donde se ha instalado la heterogeneidad, la perversión, el miedo y el nuevo discurso: el significante ha perdido su significado.

En medio de esta ambigüedad, Antonia descubre la “frágil frontera de las diferencias”: “[...] cómo un poco más de tensión, una curva menos acentuada, una turgencia resuelta en plomada, podían inclinar el límite de la balanza” (Clavel 13). Zona de riesgo y de peligro, también zona de suciedad, de baños para hombres, de mingitorios, de cantinas, de palabras soeces y relaciones en las cuales la única prueba que había que librar era la de la erección y eyaculación victoriosas.

Al aparecer este planteamiento, aparecen también los *objetos* distintivos del varón Antón: el mingitorio, la armadura, la magnolia; objetos que se erigirán en figuras dentro de la novela y que constatan cómo –dice Irigaray-, para el movimiento de liberación de la mujer, la calidad y cantidad de *cosas* que pueda poseer es tan importante como la igualdad de derechos (Irigaray 72).

La elaboración del discurso de la protagonista está centrada en el énfasis en el deseo – como ya quedó señalado-, el cual se vuelve la figura central del mismo. Van variando los significados de las palabras, pero no metafóricamente sino figurativamente, es decir, lo designado por ellas –el mingitorio, la magnolia, la armadura- depende de su relación con el deseo. La denotación da paso a la performatividad, a la construcción del significado, de la figura como uno de los puntos axiales de la obra: “[...] *a certain configuration of words (not just a single word by itself) takes on a power of meaning more than itself or more than any of its*” (Miller 227). A lo largo de nuestra exposición se irá desmenuzando este poder de significación que tienen esas palabras, en especial, el mingitorio.

Si Antonia se ha convertido en un *performer* de su nuevo sexo, Clavel se convierte en un *performer* del lenguaje, al ir construyendo el significado de las palabras y de los objetos. El tejido lingüístico no está sostenido por la polisemia en el estricto sentido del término, sino por una especie de rebeldía, la cual expresa otra mayor, la de la realidad contenida en la narración, el deseo de ser lo que no se es, el deseo de experimentar lo que no se siente, el deseo de conocer lo que no se sabe, pero se intuye.

Estos objetos a los que nos hemos referido son objetos eróticos, no por sí mismos como afirma Georges Bataille, pues el objeto “nunca presenta nada en sí mismo que tenga un contenido tal que podamos verlo como la razón de ser de los comportamientos muy particulares de la actividad sexual” (*La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961* 104), sino por lo que sugieren a cada quien. Añade que estos objetos, sin embargo, siempre están ligados a algún desorden ¿Qué mayor desorden que éste en el que ha incurrido Antonia? Por principio de cuentas, su nueva condición la obliga a usar los baños para los hombres y, en consecuencia, entrar en contacto con ese objeto definitivamente erótico y voluptuoso para ella: el mingitorio.

Erotismo y voluptuosidad. Además de las formas sugerentes del urinario, el intenso olor que emana de las paredes interiores, todo ello conjugándose para provocar a Antonia en su faceta de Antón:

El olfato, el oído, la vista, incluso el gusto, perciben signos objetivos, distintos de la actividad que determinarán. Son los signos enunciadore de la crisis. Dentro de los límites humanos, esos signos enunciadore tienen un intenso valor erótico. [...] El objeto del deseo es diferente del erotismo; no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí (*El Erotismo* 136).

Voluptuosidad, esa complacencia en los deleites sensuales, que aparece como un bien

incomparable, pero que –dice Bataille- conlleva la experiencia de la desgracia; en el erotismo hay un movimiento de odio agresivo, un movimiento de traición, cuestiones que lo eslabonan con la angustia.

Antonia va a experimentar esa mezcla de emociones, al ir tras la satisfacción de su deseo. Su lucha no tiene que ver con una postura feminista, va más allá. Antonia va tras el misterio del deseo, el deseo hecho cuerpo... ajeno. ¿Hasta qué punto el nuevo cuerpo de Antonia puede llamarse *su* cuerpo? ¿Está el posesivo denotando un hecho incontrovertible? ¿Pertenece a Antonia el cuerpo de Antón? La respuesta puede ser afirmativa desde el espacio de *su* deseo; esa experiencia le pertenece, la ha vivido, la ha sentido:

El cuerpo del otro es otro y su alteridad consiste en el ser-*tal*: “*Ese* cuerpo, *ese* rasgo, *esta* zona de *ese* cuerpo me toca (toca <<mi>> cuerpo)”, con la consecuente diversidad de emociones que pudiera producirme: gusto, disgusto, contrariedad, intriga, impresión, indiferencia, excitación (*Corpus* 27).

En adelante, el discurso va ser totalmente sexuado a lo largo de la novela. Las acciones van a denotar y a connotar cómo Antonia se va a construir como Antón -¿Cómo se construye un disfraz de hombre?, se pregunta la protagonista- en una irrefrenable búsqueda de un placer exacerbado que pareciera privilegio de quien se *vacía, se vierte* y, con ello, deja de experimentar deseo, para dar paso a una deliciosa muerte simbólica, “pequeña muerte” (*petite morte*: el orgasmo), el momento de su paroxismo. Eros y Tanatos.

En el *DICCIONARIO DE PSICOLOGÍA CIENTÍFICA Y FILOSÓFICA* leemos que Freud considerará que existen dos fuerzas en todo organismo biológico, determinantes del curso de sus actividades y de apetencias:

- los instintos de vida o Eros, caracterizados por la disposición que crean en el sujeto para formar unidades siempre mayores; Eros es siempre apetito de unión y, por ejemplo, se manifiesta en el amor, la actividad sexual y el afán por mantener la propia unidad física y psíquica;
- y los instintos de muerte o Tanatos - aunque no está claro que Freud utilizase este término en sus escritos, mas sí Ananké- por el que todo ser vivo manifiesta también una disposición a la disgregación, a la ruptura de la unidad entre sus distintas partes para volver al estado desorganizado y, en último término, inanimado. Tanatos es siempre un apetito de pasividad, de separación y de disolución de unidades. Las manifestaciones patológicas de este instinto son el sadismo, el masoquismo, el suicidio.

El personaje protagónico de *Cuerpo náufrago* va a experimentar este vaivén erótico en todas sus variedades: Antón y Claudia, “una gruta insondable que jamás podría saciar” (*Cuerpo náufrago* 68); Antón y Malva, “ahora era náufrago de una mujer” (81); Antón y Tamara, “esa otra mujer [Antonia] que sin ser Tamara se prodigaba en una entrega que, a todas luces, disfrutaba” (110); Antón y Raimundo, “una balsa en la cual montarse para cruzar nuevos mares” (122); Antón y el transexual, “¿cómo enfrentar de sombra a sombra este otro cuerpo transformado?” (117); Antón y Paula, “sombras incendiándose ya no sólo por el deseo sino... -Antonia vacilaba- ¿el amor?” (155).

¿Qué discurso se elabora en la novela, en torno de la masculinidad y de la feminidad?

Hay personajes hombres –Francisco, Carlos y Raimundo-, personajes mujeres – Malva, Claudia, Paula- ¿ y Antonia? Los tres primeros instruirán a Antón en el discurso masculino, lleno de violencia y de horror a la castración. El eje de ese discurso es la posesión del pene, la

satisfacción sexual, el deseo que se sacia en la lujuria, la penetración, la eyaculación. Hay una postura machista –al estilo de la sociedad mexicana- en los personajes, la conquista fácil, el uso de la mujer, la sensualidad, la urgencia y la intrascendencia de las relaciones, el lenguaje procaz. Carlos no podría concebirse sin pene, Raimundo no puede reconocer ningún tropiezo en su masculinidad –aun cuando lo tenga-, Francisco vive su sexualidad sin mayor complicación, sin ninguna exigencia.

Raimundo, que va a caer en la red del deseo de Antonia-Antón, dice que le gusta jugar, jugar a la abyección –aunque él no la menciona-, disfrazarla, ocultarse ante ella porque no quiere ser confundido o porque no quiere revelarse. Así lo expresa:

-Si sabías que no era mujer –replicó sin quitarle la vista a la máscara-, entonces, ¿por qué le cargaste la escalera y lo mirabas tanto?

- Me gusta jugar, ¿a ti no? –los dedos de Raimundo hurgaban el volumen y pasaban las hojas al azar; de pronto se detuvieron en un grabado-. Además... ¿me vas a negar que Cornelio era *encantadora*? (*Cuerpo náufrago* 47).

En este “juego” se pone en evidencia un asunto que Hélène Cixous trata en su libro *Deseo de escritura*: la bisexualidad. Tanto Raimundo como Antonia van a permitirse “jugar” con los límites de su aparente sexualidad. Por un lado, Raimundo se precia de ser hombre, de no incurrir en actitudes de “maricas”, como llorar, por ejemplo. Antonia, por su parte, alardea de su masculinidad, no obstante, se confiesa que siempre le habían atraído los cuerpos de las otras mujeres... pero los hombres también le gustaban (Clavel 92).

Cixous habla de dos tipos de bisexualidad. Una, a la que llama fusional, que quiere borrar, conjurar la castración. Otra, la bisexualidad con la que el sujeto instituye su universo erótico:

Bisexualidad, es decir descubrimiento en sí, individualmente, de la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o una, de los dos sexos, no-exclusión de la diferencia ni de un sexo, y a partir de este “permiso” que nos damos, multiplicación de los efectos de inscripción del deseo, en todas las partes de mi cuerpo y del otro cuerpo (Cixous 33).)

En *Cuerpo náufrago*, su autora dedica varias páginas a contar cómo Antonia-Antón y Raimundo se "dan permiso" de infringir unas normas derivadas de la nueva condición de Antonia; también, Clavel incorpora un personaje transexual . El mundo de la abyección, sexualmente hablando, en pleno. Páginas intensas, en las cuales queda expuesto el deseo desaforado, ante el que se desdibujan el masculino y el femenino.

Antonia, en su fase de Antón, reconoce que Raimundo la atrae. ¿Es la atracción de hombre a hombre? ¿Es la atracción de la mujer que aún subyace, como un palimpsesto, bajo la apariencia de un macho? Raimundo, por su parte, no ha dado indicios de tener inclinación por los hombres. ¿Qué le atrae de Antón? ¿Su lado femenino? ¿Su lado masculino, y entonces Raimundo tiene inclinaciones homosexuales?

Antonia se refiere a su encuentro sexual con Raimundo, describiendo la violencia que implica el sexo entre hombres:

Someter, avasallar el cuerpo de otro hombre puede ser cuestión de estrategia, pero sobre todo de fuerza. [...] Tendido bocabajo Raimundo era una balsa en la cual montarse para cruzar nuevos mares. Lejos de soltarlo, Antonia lo sujetó por la espalda con una violencia de la que no se creyó capaz (Clavel 123-124).

Antonia es Antón, se reconoce como hombre, tiene la experiencia inigualable de la superioridad, de ser *el* que somete y no *la* sometida, y por esta experiencia se ubica en el presente

donde quiere estar, ahí donde su práctica sexual le prodiga una sensación nunca antes conocida: un poder novedoso: “una plenitud victoriosa, el resplandor de una espada para someter o degollar al otro. A volverlo una sombra entre las propias manos” (Clavel 124).

La abyección como realización, como condición de éxito, y no de fracaso, ni de exclusión y señalamiento. Ser abyecto a la manera de los hombres, para Antonia, es pertenecer, tener un lugar. Curiosa paradoja, ya antes planteada: de la abyección a la abyección. ¿Historia de triunfo? Esperemos, aún hay una vuelta de tuerca.

Raimundo, entonces, ha sucumbido ante la tentación de salirse de las fronteras. Así como cede, incita. ¿Quién provoca a quién? Lo ignoramos y no importa. Raimundo y Antonia-Antón han entrado al laberinto del deseo, han salido –a su vez- del “falso teatro de la representación falocéntrica” para “instituir su universo erótico” (Cixous 31). Sin embargo, Raimundo se niega a flaquear del todo y rompe con la espontaneidad del suceso, quiere salir del laberinto, abandona a Antonia cuando le dice: “¿Sabes, Antón, que a pesar de todo lo que haya pasado o de todo lo que todavía pueda suceder, yo no soy a quien andas buscando? ¿Lo sabes, verdad?” (Clavel, 122). ¿Mensaje para Antón o para el mismo Raimundo?

La abyección no exige permanencia, simplemente se la hace ocurrir. Sea un acto o un estado, ahí se encuentra, y quienes caen en sus garras sufrirán la confusión de su condición. Entrarán al laberinto, cuya salida –lo sabe el Minotauro- es imposible. Raimundo quiere salir e incluso da a Antón las instrucciones para hacerlo; sin embargo, el primero va a tener que reconocer que si se quiere dar con la bestia soñada, habrá que soltarse, ir prácticamente a ciegas y no a tientas.

Antonia se había soltado, claro que se había soltado. O eso pensaba ella, pues, introduciendo un soporte simbólico externo –paréntesis- Ana Clavel la deja a ciegas, la hace

~~trastabillar ante el mingitauro, signo de virilidad, y la magnolia, signo de feminidad, tropiezo que~~ la lleva a “[presentir] el rostro informe, voraz del vacío” (Clavel 125).

En el mundo de la abyección, la suciedad es una de sus características. Dice Kristeva: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (11), y Jean-Luc Nancy añade: que el mundo de los cuerpos tiene su parte de inmundo - el pre-supuesto donde todo sería pesado por adelantado, a diferencia de la libertad, la no pre-suposición, la ausencia de fundamento, la experiencia, la exposición del cuerpo, el tener lugar” (80). Antón ha tenido acceso a espacios antes prohibidos para Antonia: mingitorios, baños de vapor, tables dance, cantinas, -tan prohibidos como sagrados, llenos de rituales, de violencia verbal y de comportamiento, de impudicia y de suciedad-; paradas de camioneros, billares, canchas de bowling, estaciones de servicio, terminales de tren –dice Carlos.

En un grupo de hombres –Carlos, David, Antón-, bienvenidos en un espacio de hombres mexicanos –una pulquería-, la abyección se hace presente cuando la vida empieza a borrar sus límites, gracias a la bebida –el pulque. Hay algo más. El orden se altera, se violenta gracias a los olores, a la promiscuidad, a la impudicia. La bebida los desinhibe y entonces olvidan los límites y se van de bruces a arrojar todo tipo de desechos:

De pronto, el olor reconcentrado de la orina, de seguro más intenso por la acidez lechosa del pulque, se alzó como una ola gigantesca que les quitó el aliento. La repugnancia, pero sobre todo el vértigo de descubrir en ese promiscuo mundo de olores una sordidez tumultuosa, la multitud de rumores acechantes sitiando la piel para obligarlo a uno a subir al torreón más alto de sí mismo y escapar de aquello que nos es tan cercana, tan cálidamente, ajeno (Clavel 140).

¿Ajeno? Antonia entra en contacto con ese aspecto de la abyección que no tiene que ver con la idílica idea de la satisfacción plena del deseo a cualquier precio. De pronto, es aventada contra la cara sucia de la abyección, repugnante aún para los que pertenecen a ese ámbito de los hombres, y a Antonia no le place, la contraría, la asquea, quizá, la haga disminuir su idealización acerca del mundo de superioridad del llamado sexo fuerte. Es el lado oscuro que ella no imaginaba, el lado que conecta con el terreno pantanoso de nuestras perversiones –piensa Antonia- y le causa terror, porque ha habido una revelación: ahora ella es Antón y mira o debe mirar como los otros de su mismo sexo.

De la abyección al dolor hay un corto paso. La aventura va mostrando sus riesgos y sus complicaciones. Reconocerse y revelarse es el reto para la protagonista de *Cuerpo naufrago*, quien ha ido cambiando su discurso definitorio por otro donde la ambigüedad, la marginalidad van pidiendo un sitio, y, por ende, el ser abyecto.

En Antonia, indefinida interiormente, hay una sola certeza: “El deseo...-balbuocé [...] ¿No es el deseo lo que nos hace verdaderamente sexuales? ¿Qué o quién te atrae? Dime qué deseas y te diré quién eres” (Clavel 150).

Atrapada en la abyección, siempre fuera de los límites, siempre en los márgenes, de abyección en abyección, así va Antonia, con su nuevo cuerpo a cuestas. El cuerpo, el instrumento de la abyección, la materia que muestra cada uno de los actos que hacen del poseedor de la misma un ser expulsado, diferente, extraño. El cuerpo de Antonia, el exterior de Antonia, lo visual de Antonia es lo que la ha hecho Antón.

Beatriz Preciado hace énfasis en que el sistema de sexo-género es un sistema de escritura: El cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual, en la que ciertos códigos

se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados. La (hetero)sexualidad, lejos de surgir espontáneamente de cada cuerpo recién nacido, debe reinscribirse o reinstituirse a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos (masculino y femenino) socialmente investidos como naturales (Preciado 18).

Coincidentemente, Nancy hace hincapié en que no hay <<cuerpo escrito>> ni escritura en el mismo cuerpo, que el cuerpo no es un lugar de escritura: “El cuerpo sin duda, *eso que se escribe*, aunque no es en absoluto *donde* se escribe, ni tampoco el cuerpo es *lo* que se escribe –sino siempre lo que la escritura *excribe*” (67). Acto seguido, hay que comprender la lectura como lo que no es el desciframiento, sino el tocar –local, modal, fractal- y el ser tocado.

Preciado continúa defendiendo, en consecuencia, su teoría en torno a la contrasexualidad, cuya tarea sería identificar espacios erróneos, fallos en la estructura de ese texto corporal. ¿Cuáles serían esas fallas? Lo que ella llama cuerpos intertextuales: hermafroditas, locas, camioneras, maricones, bollos, histéricas, salidas o frías, hermafrodykes...(18)... Antonia.

Antonia siempre fue un texto intertextual, una hoja mal escrita con trazos torcidos. Su cuerpo la llevaba a actuar *femeninamente*, a cumplir con los códigos naturales: hembra, madre, sumisa, avergonzada de su potencia y atrapada en un puño parental-conyugal-falocéntrico, en términos de Cixous (*Deseo de escritura* 19). Antonia está bendecida por el destino, gracias a la intensidad de su deseo. Se convierte en Antón y, a partir de ese momento, intentará *devenir* hombre, impelida por el ansia irrefrenable del placer ejercido por el poder.

Y, enseguida, el eje de toda la novela: el deseo, como factor inicial de identidad – corrección de las fallas-, identidad secreta –por ende, oculta, abyecta en el sentido en que agrede,

violenta, contradice-, persistente –nunca se calla, nunca se somete interiormente, siempre pujando por salir- irrevocablemente –siempre efectiva, nunca anulada, porque –dice Ana Clavel: esa identidad, más que ser deseada es lo que nos desea a nosotros (13).

Fuerza centrípeta y fuerza centrífuga en acción simultánea; el resultado, la eclosión, el brote de una nueva sensación, de una sensación difícil de definir, porque conjuga elementos muy heterogéneos, indefinibles. ¿Cómo reunir esos elementos? ¿Cómo hacer de Antonia-Antón un solo ser? ¿Qué tipo de ser? Ante esa imposibilidad, sin importar la apariencia física ni el comportamiento, como tampoco la historia pasada, la experiencia durante 27 años, lo único que resta es el deseo. ¿Cómo dilucidar en qué consiste? ¿A qué teórico recurrir para que nos haga la luz al respecto?

En el mundo de ficción de Ana Clavel, la abyección parece ceder el paso al deseo y conjurar los aspectos de envilecimiento y bajeza que suelen acompañar esa situación. Antonia ha venido bregando por los mares embravecidos de la perturbación existencial. Pero se ha dejado llevar, ha sido dócil ante los mensajes de su cuerpo, lo único con lo que aparentemente cuenta para instalarse en el mundo. Sin embargo, recordemos que Antonia es una náufraga –*Antonia* es un *náufrago*, escribiría Ana Clavel-, y, como tal, anda en busca de algo para asirse y no sucumbir, un milagro.

La abyección, no obstante, no demanda vileza, no en el caso de la protagonista de la novela que nos ocupa. Antonia va a hacer un descubrimiento, ella y Paula “ambos eran sombras incendiándose ya no sólo por el deseo sino...-Antonia vacilaba- ¿el amor?” (Clavel 155). He ahí el milagro, lo mismo para quien está fuera de la norma como para quien está dentro. Quienes señalan acusatoriamente la abyección, se topan con este milagro: la experiencia del amor. Ana Clavel, en boca de Antonia, aún la plantea entre interrogaciones –¿el amor?-, sin embargo, ante la

ausencia de Paula, hay sufrimiento, y, cuando Antonia recibe la llamada para ir a Lipari, adonde se encuentra aquélla, “ha rescatado una madera pulida del naufragio”, y pronuncia un rotundo sí, un gran sí que la abre al milagro (Clavel 174).

La heteronormatividad, el binarismo, el falocentrismo están presentes en *Cuerpo náufrago*. Hay un apartado, el último, titulado “Aguas totales”, específicamente el indicado con el número 3, en el que parece sintetizarse toda esta postura. Antonia está en un café esperando a Francisco y se le ofrece una escena protagonizada por una pareja que lleva a un bebé en su carriola. La escena es perfecta –piensa Antonia-: la mujer, la madre del bebé ejecuta su papel sin tropiezos; cuida del niño, atiende al marido y simula docilidad. El papá, un “pequeño Dios padre” que contempla la bondad de su reino. Una representación exitosa, pero al fin y al cabo representación, *performance* que –sugeriría Butler- debería ser sustituido por otro *performance* sin artificiosidad ni capricho. Tras bambalinas, el hombre mira con detenimiento las largas piernas de una chica de enfrente; tras bambalinas, la mujer alcanza a percibir el deseo de su hombre; tras bambalinas, Antonia –público- pudo ver, “en tanto el desencanto brillaba brevemente en los ojos de la mujer, que los reinos perfectos no son de este mundo. [...] El pacto, esa voluntad de rellenar fisuras –o grietas, o abismos, a costa de lo que sea-, se había restablecido” (163-164).

De igual manera, Raimundo pone en palabras lo que caracteriza a una mujer y a un hombre en esta sociedad patrilínea, por la fascinación que experimenta Antonia por los mingitorios;

Sólo una mujer puede mirarlos como tú lo haces, vislumbrar el hambre del deseo, nuestro sexo total [el de los hombres], ese que nos deja anhelantes, anonadados, nuestro verdadero misterio, para el que lo esencial no está en la respuesta, sino en su mirada

interrogante: “Sólo la pregunta recuerda”, escribe el poeta Edmund Jabés (175).

El mundo masculino que delinea Ana Clavel está hecho de clichés; es el mundo del macho mexicano que, por encima de todo, ejerce su poderío a través del sexo sin amor. Aunado a esto, la falta de pudor, la exhibición de su miembro, el desacato al orinar le añaden puntos a favor. No obstante, hay más en *Cuerpo náufrago*: hay una apología del mingitorio como, uno, el objeto por excelencia de la masculinidad; dos, la representación de la superioridad del hombre que lleva por fuera los genitales; tres, el acto de orinar de pie, vaciarse en un acto simbólico de eyacular; cuatro, tener bajo de sí a la mujer sobre la cual se vierte el semen. La fascinación de Antonia por los mingitorios es la fascinación del poder recién descubierto. Ante la sorpresa de sus congéneres hombres, Antón persigue encontrarse con esos objetos, porque en su diseño descubre una inmensa similitud con la vagina de la mujer. Entonces, los rastrea, los investiga, los fotografía, los usa, y, cada vez que hace esto último, se reafirma en su *ser* de hombre. Sin embargo, no es así para los demás personajes masculinos, para ellos es simplemente un objeto de uso relativo a la micción, un objeto hecho para satisfacer una función del organismo masculino: “-¿Urinarios? ¿Pero qué quieres saber? Los mingitorios son como las mujeres, los usas y ya – respondió Carlos antes de soltar una carcajada [...] (Clavel 116).

En cambio a Antonia le apasionan los urinarios 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 50).

Es una mezcla de belleza y morbo, de utilitarismo y alegoría, de excitación y placer. Esa magnolia que Antonia ve en la forma del fondo del mingitorio, se deshoja cual mujer desflorada

cada vez que él lo usa. Es la satisfacción del deseo de una manera figurada; es la Antonia que se estrena como Antón, pero que aún no sabe a ciencia cierta qué quiere. Su estado es de experimentación, de descubrimiento, de sorpresa y de abyección.

Debe enfrentar el mundo polarizado: abanico o pipa, Capuccino o Espresso, niña o niño –símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples (y a menudo contradictorias), conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos, en un intento de limitar y contener sus posibilidades metafóricas –doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas-, dice Joan Scott-

Pero aparece Antonia con una nueva mirada, la de un Antón sin antes. Historia, la tiene, pero es una historia de ruptura, de vaivenes en el mar de la incertidumbre sexual, hasta que, con todo el poder de su deseo se vuelve una tráfuga, un naufrago, un extraño sobreviviente de las significaciones sociales que asume el sexo, a las que ya hemos aludido; en palabras de Gayle Rubin, lo verdaderamente importante es cómo se determina culturalmente el sexo: cada sociedad tiene su sistema “sexo/género”, la intervención social moldea el sexo y la procreación y las satisface de acuerdo con ciertas convenciones (*El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* 14).

Ana Clavel se inserta en una *performatividad sui generis*, sujeta a una condición sexual, de modo que no habría un total desplazamiento del sexo en aras de la emergencia del género, sino que, en este caso, se trata de la experiencia desde el cuerpo del otro con todas sus prerrogativas, comenzando por la posesión de genitales masculinos. Un efecto inmediato es la transformación del discurso.

Antonia ha padecido un naufragio, aparentemente afortunado. Sin embargo, su embarcación ha sucumbido y ella se encuentra en peligro: de una condición aparentemente

segura –mujer- a una de incertidumbre, pues aun cuando ha pasado a poseer un cuerpo de hombre y ha cambiado su nombre a Antón, se encuentra en un mar de sargazos en los que se puede enredar y quedar atrapada, o, en el peor de los casos, ser presa de la angustia de no saberse “y, sin proponérselo ni impedirlo, terminaba por dejarse llevar, acaso porque intuía que no podía ser de otra manera, pero en realidad, por descorrerse, por desvelarse, tal vez por abrirse al golpe de una voluntad secreta que unos llaman azar y otros destino” (114)

De hecho, gracias a la indefinición, Antonia vivía en un permanente naufragio. ¿De dónde asirse? De su deseo. Ser mujer se limitaba a *decirse* mujer, a vivir dentro de los límites del lenguaje permitido a las mujeres, pero:

En más de una ocasión, ya adolescente, se había disfrazado en su recámara, jugando a relamerse el cabello y probarse la ropa de sus hermanos. En esos momentos se sentía descender al fondo de sí misma: una zona oscura y cálida como una cueva en la que nada estaba definido. Tan sólo era clara la fuerza de su deseo” (*Cuerpo náufrago* 14).

Antonia supo esto muy pronto: el deseo, aquello que le permitía descender al fondo de sí misma era *su deseo*, naufragando en un océano ajeno a *su ser*. Subrayemos que el posesivo no determina en estas oraciones el sexo del que realiza la posesión ni el género, pero tampoco, y no hay que olvidarlo, implica un neutro.

Mientras el personaje protagónico fue mujer, la gramática debió ser sencilla, ya que calificar un sustantivo femenino con un adjetivo femenino es una tarea casi automática. Pero calificar a Antonia –no a Antón- siendo hombre es otra cuestión. Ana nunca deja de llamar a su personaje con el nombre propio femenino: Antonia, pero emplea la adjetivación en masculino: “Se sentía rígida e incómoda, pero al menos estaba *protegido*” (44). O bien: “¿Qué fuerzas más allá de sí misma *lo* movían, [...]” (87). Rastrear este uso de la adjetivación en uno y otro género

gramatical es tarea exhaustiva y aún pendiente. Al construir las oraciones con esa falta de concordancia, Clavel perfila a su personaje en su doble dimensión, hombre-mujer, masculino-femenino, hembra-varón, dimensión que nunca abandona y que trae como efecto que el discurso sea también doblemente sexuado.

Analicemos un solo ejemplo: “Antonia, toda él, sintió que se inflamaba de deseo: el guerrero despertaba con una fuerza imbatible” (73). Antonia es el núcleo del sujeto de la oración principal, un sustantivo propio de género femenino, que está siendo modificado, calificado, por una aposición -toda él-, que falla a todas luces sintácticamente en concordancia con el núcleo del sujeto. Pero en el nivel semántico, esa discordancia aporta al discurso un valor superior: Antonia nunca podrá dejar de serlo porque *su deseo* es el que da vida a Antón, entonces hay una simbiosis que nada tiene que ver con lo andrógino ni con lo transexual, ni mucho menos con lo homosexual, sino con esa fuerza incontrolable del deseo que solamente encuentra su plena satisfacción a la manera del varón, pero que paradójicamente proviene de la insatisfacción de la hembra, porque –dice la autora en boca de Raimundo: “[...] los hombres somos la fantasía del deseo de las mujeres” (172). ¿Hay gradación en el deseo? ¿Se diferencia el deseo de una mujer del deseo de un hombre en un nivel puramente fisiológico? ¿Es el deseo diferente en uno u otro sexo, convencionalmente, socialmente hablando? ¿El deseo responde al discurso? Antonia anda en la aventura de saber, pero sobre todo de experimentar el placer que su primera condición le había negado. En coincidencia con la exposición de Butler, Ana Clavel busca expandir los alcances atributivos de los sustantivos y adjetivos más allá de los límites originales de los mismos. ¿Por qué? Podríamos aventurarnos a decir que toda la novela es una subversión y, por ende, tratándose del deseo, la subversión se lleva a sus más tirantes consecuencias: ¿Qué se necesita para experimentar el deseo más exacerbado, paroxístico, erótico y tanático? Antonia-

Antón respondería: *vaciarse*.

Ella se llama a sí misma tráfuga: persona que huye de una parte a otra. Este significado, en el caso del personaje protagonista de *Cuerpo náufrago*, no alcanza a connotar todo lo que está contenido en ese adjetivo. Citemos las palabras de Antonia, cuando se encuentra en el vapor con su amigo Carlos:

Comenzaba arrepentirse pues nunca como ahora había experimentado la sensación opresiva de ser tráfuga sobre todo por el temor a que una mirada suya, un gesto inapropiado, la hicieran parecer sospechosa a los ojos de los otros. Había sido una locura acudir a un sitio tan público, donde la condición de desnudez la volvía particularmente vulnerable. Empezó a sudar y prefirió cerrar los ojos” (63).

Si buscáramos un verbo para indicar la acción que Antonia lleva a cabo cuando huye de su condición de mujer y llega a su condición de hombre, sería invadir. Antonia no es una simple tráfuga, Antonia es una invasora, alguien que ha entrado injustificadamente en las funciones que hasta hace muy poco le eran ajenas. No se trata de un ir de aquí a allá, se trata de abandonar la posición que la naturaleza –aceptemos el concepto de natural- asignó a Antonia para irrumpir en otra, profundamente deseada y alcanzada, perteneciente a otro, extraña, no correspondiente. Es un tránsito en el sentido de paso de un estado a otro. De ahí la incomodidad que experimenta al entrar a un espacio reservado por entero a los hombres, los hombres desde la concepción, desde el nacimiento, con carta de naturalización original, de principio. Recordemos la importancia que el espacio tiene para la concepción del mundo de la mujer en su relación con ella misma y con los otros, pues de acuerdo con Luce Irigaray, *ella* se encuentra confinada a los espacios interiores de *su* útero y de *su* sexo para procrear y satisfacer el deseo masculino. ¿Y *sus* espacios exteriores –como el vapor reservado exclusivamente para los hombres- que le permitan

salir de sí misma y sentirse libre y autónoma?, espacios que rompan con la estructura de ser cerrado: “La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado [...] Es un estado de comunicación [...] Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad” (*El erotismo* 22).

Entonces, Antonia es más que una tráfuga, es una invasora, término que nos pone en la tentación de considerar otro: ¿intrusa?, experiencia personal de lo prohibido y de la transgresión, el impulso motor del erotismo, asegura Georges Bataille. O, gracias a la magnitud de su deseo insatisfecho, Antonia tiene derecho a instalarse como Antón, y cometer “deleitables ilícitos”, transgredir límites, violentar fronteras, y con-fundirse con sus nuevos pares. Finalmente, su fisonomía la avala, pero más que eso

Podía imaginar que el deseo desaforado por conocer el deseo del otro había urdido los hilos que sostenían esa nueva apariencia, o que las minas que la envidia habían cavado tan profundamente daba por fin con una riqueza alquímica... Pero lo cierto, o más bien, lo incierto era lo que la atraía, el fragor solo que antecede a la ola que ha crecido a nuestras espaldas... ¿Y luego? Ver hasta dónde la arrastraría, saber de qué sería capaz y entonces –tal vez- descubrir en la turbulencia de las aguas de cuál materia estaban hechos sus deseos más profundos (30).

No conocimos el discurso de Antonia, previo a su transformación. Este es el nuevo discurso, cifrado en la intensidad del deseo: desaforado, fragoroso, turbulento, como se había imaginado que era la consumación del deseo de los hombres. Inexplicable, pero afortunadamente, Antonia es Antón y, a reserva de irse construyendo, lo que se ve es su pase de entrada al mundo íntimo del sexo masculino, con su procacidad y violencia, con sus temores y orgullos, con su *poder* - el falo lacanianiano, dotado de amplia significación y diferenciado del

pene. Hay una relación directa entre la prohibición y una revelación del placer, humanamente hablando, ya que, al ser observada con horror, adquiere su sentido profundo: el deseo. Bataille insiste en la certeza de que la prohibición no está en nosotros proveniente del exterior, cosa que queda manifiesta por la angustia en el momento en que la *transgredimos*; es la experiencia del pecado (*La felicidad, el erotismo y la literatura* 349).

Pero por encima de la transgresión, de la angustia que ésta pueda ocasionar, del sentimiento de culpa que pueda generar, Antonia es una sobreviviente. Antonia no ha muerto y ella misma se sorprende ante el hecho, pero ha mudado de condición. Ahora es Antón, quiere serlo, se vanagloria del hecho. Sin embargo, el personaje posee memoria y, en consecuencia, no se trata de una *tabula rasa*, donde comience a escribir sin referentes. Es más, gracias a esa memoria, Antonia posee certezas pasadas que –dice el narrador- “le permiten ahorrarse los cuestionamientos y conducirse en esa dimensión animal de la no-duda [...] (41), pero dimensión laberíntica –otro de los ejes de la narrativa de Clavel- de la que se desconoce la salida, lo único que queda es aventurarse de buen grado y sobrevivir, vivir después del inexplicable suceso que le viene a dar la posibilidad de sumergirse con todos sus sentidos en el mundo del placer masculino, en el erotismo que se le presenta, en un principio, con la idea falsa de la animalidad, del mero instinto -seguimos a Bataille-, pero que culminará en el erotismo como una experiencia interior.

Curiosa situación en la que se encuentra Antonia: ha dejado de ser mujer – y, por ello, ¿ha dejado de *ser*, preguntaría Judith Butler?-, condición que le resultaba digna de rechazo, para convertirse en hombre, ávido de deseo por ... una mujer. De objeto deseado a deseoso de aquello que un día fue motivo de deseo. Más que trabalenguas, laberinto.

El discurso se ha modificado: Ella (Antonia) fue objeto de deseo de algún hombre. Ella

(Antonia) rechaza ser objeto de deseo masculino. Él (Antón) desea el objeto que ha dejado de ser ella (Antonia). Judith Butler habla de la “*fictive construction*” al referirse a una substancia estable del ser humano, como “hombre” y/o “mujer”, es decir, que se concede esa estabilidad “[...] *through the compulsory ordering of attributes into coherent gender sequences [...]*”. En consecuencia, puesto que es “ficticia”, la viabilidad de *hombre* y *mujer* como sustantivos se pone en entredicho por el disonante papel de los atributos que fracasan para conformar modelos de inteligibilidad secuenciales o causales (la traducción es mía) (*Gender Trouble*: 24). En el caso de *Cuerpo náufrago*, hay una sustitución de sujeto sintácticamente hablando, pero hay, además, una sustitución de sujeto corporalmente (fisiológicamente) que pretende establecer una correspondencia, ausente en los casos en los que el sexo no se identifica con el género o viceversa. Esta es la permanente ambigüedad en la que nos movemos al lado de Antonia, porque su transformación también es ficticia en un doble sentido: como personaje creado por Ana Clavel y como personaje creado por el mismo personaje, es decir, como *performer*: “Y qué, ahora le correspondería ser el sujeto activo, el núcleo dominante de la oración amorosa, el potente caballero que embiste y sigue adelante” (Clavel 17). Si cambia el discurso, debe cambiar el rol y viceversa.

Retomemos el uso del verbo vaciar y el sustantivo que va adherido a él: mingitorio.

Ya se había hecho mención de la importancia que los objetos tienen como signos identificatorios de un género; dice Irigaray: “*Living beings, the animate and cultured, become masculine; objects that are lifeless, the inanimate and uncultured, become feminine. Which means that men have attributed subjectivity to themselves and have reduced women to the status of objects, or to nothing*” (Irigaray 70).

La cita parece fuera de lugar, sin embargo, el sustantivo masculino “mingitorio” bien

podría estar siendo modificado como un sustantivo femenino, en cuanto que Clavel le atribuye repetidamente una connotación de sustantivo femenino –matriz, vagina, cadera de mujer: “[...] la innegable voluptuosidad de las formas del urinario: ¿reparaban los hombres en ellas y se dejaban seducir por sus líneas insinuantes o sólo se vertían en un acto mecánico que negaba un erotismo inherente?” (126). Es clara la alusión al cuerpo de la mujer, alusión que se repetirá constantemente como la provocación del deseo de Antón.

Y se hace la conexión entre el verbo vaciar –verter- y el objeto –mingitorio- con líneas de mujer, y de ambos con un tercer sustantivo abstracto cuya significación es cada vez más amplia: deseo. Cómo podríamos sintetizar y formular el contenido semántico de la relación entre esas tres palabras; quizá de la siguiente manera: Antonia, una vez transformada en Antón, descubre en el mingitorio la imagen perfecta de la anatomía femenina sexuada, que despierta el deseo masculino exacerbado y le propicia el acto figurativamente orgásmico de vaciarse en él. Cada vez que Antonia usa un mingitorio está realizando un acto sexual y, cuando esto sucede, Antón se yergue como el macho perfecto, poseedor de *su objeto*, dominador y empleador del mismo: el verdadero macho que somete y arroja líquidamente su deseo sin reparo, sin medida, hasta quedar en el borde del abismo, presuntamente satisfecho y en situación de ocio:

Cuántos reconocimientos y diálogos la esperaban con los mingitorios ahora que podía usar el baño de señores. Y en cada uno de ellos, la sensación de poderío al verterse, una descarga que la hacía creer que el mundo estaba dispuesto y acondicionado para sus necesidades (33).

La sensación que experimenta al usar el urinario es la misma que experimentará al seducir a Malva o a Paula. En ellas, Antonia se vaciará y *conocerá* entonces, transgredirá los límites del secreto restringido a las mujeres, preservado a los hombres. Por eso es también una

fugitiva.

“¿Sabes tú quién eres o por qué deseas lo que deseas?” se lee en un pasaje de la novela (113). Antonia no puede responder esta pregunta; la única certeza que tiene es la falta de la misma. Ante este hecho recurre a su asidero: el deseo representado por el mingitorio y, éste, renovado por el “Mingitauro”. Antonia va poseyendo a las palabras, como a los objetos, y de esa manera acepta recorrer su propio laberinto. El neologismo le permite jugar con su incertidumbre: “¿Cuál es el animal que al amanecer es flor, que al mediodía se hace piedra y al atardecer se funde en su propia sombra?”, y a la autora le permite jugar con el lenguaje: “[...] reflexionaba Antonia sobre sí misma, suerte de Teseo, Deseo, te-Deseo sin rumbo claro, oscura anguila creyéndose perdida en el mar de sus sargazos, orientada sin saberlo por la constelación oculta de sus sombras” (113). En estos juegos lingüísticos radica también la significación del discurso, introduciendo una nueva figura, la del laberinto, ya aludido en el análisis literario.

El siguiente paso en esta aproximación hermenéutica es abordar el personaje de Paula: “Me llamo Paula y vengo a concederte tres deseos -le dice a Antón, cuando lo conoce. Y si no son tres, sí es uno, el mejor, el esencial en la vida de Antonia. Con Paula va a entender el verdadero sentido del erotismo, ése al que Georges Bataille denomina producto de una experiencia interior y que nos aleja de la simple animalidad, como seres humanos que somos. Este personaje es rápidamente delineado: “[...] cuerpo suave y audaz, más bien adolescente fronterizo en el que una sensualidad sutil pero subyugante expiraba bocanadas perentorias de deseo. ¿Femenina? ¿Masculina? [...] era un cuerpo provocadoramente resuelto en sus ambigüedades” (Clavel 134-135). *Provocadoramente resuelto en sus ambigüedades*, frase muy rica, llena de significación, que podría calificar también a Antonia. Trazos difuminados, sombreados, no perfectamente marcados, como un cuadro donde la figura da paso a la impresión,

como una foto donde las sombras desvirtúan las siluetas, así son Antonia y Paula, así son los seres abyectos en *Cuerpo náufrago*.

Antonia, en su faceta como Antón, ha ido descubriendo, entre otras cosas, la importancia de tocar el cuerpo. A Malva le dijo: “Sólo quiero tocarte, abrazarte. Sentir que no hay amenaza de por medio. Que tu cercanía puede curarme de todo dolor” (96), porque, efectivamente,: “*Ese cuerpo, ese rasgo, esta zona de ese cuerpo me toca (toca <<mi>> cuerpo)*” (*Corpus* 27), con la consecuente diversidad de emociones que pudiera producirme: gusto, disgusto, contrariedad, intriga, impresión, indiferencia, excitación. El deseo de Antón no disminuye, se perfila de una mejor manera, como cuerpo de gozo y dolor al ser tocado, como “lugar que abre, que separa, que espacia el falo y céfalo: *dándoles* lugar a hacer acontecimiento (gozar, sufrir, pensar, nacer, morir, hacer sexo, reír, estornudar, temblar, llorar, olvidar...)” (*Corpus* 17). Inclusive, cuando Antonia conoce a Paula, habla de tocarla también de otro modo: “Apenas me tocó [Paula] con su mirada y estoy hecho una loca... Sí, una loca, porque aunque fuera mujer ya había comenzado a enamorarme de ella” (130).

Es el erotismo como uno de los aspectos de la vida interior del hombre, punto en el que solemos engañarnos puesto que el ser humano busca *fuera* un objeto del deseo –Paula-, cuando ese objeto responde a la *interioridad* del deseo (*El erotismo* 33) - Antonia busca encontrarse consigo misma-, de modo que objeto y sujeto son uno mismo.

Esta revelación se la ha hecho Paula al respetar el secreto de Antón, aceptarlo y, aún más, invitarlo a ir a Lipari para estar con ella. Sin preguntas, dejándose llevar, plegándose a la vida como el mar a sus orillas, suprimiendo límites, porque “más allá de los simulacros, las máscaras o los espejismos de género, seguía siendo quien era [...] porque la identidad empieza por debajo de la piel (*Cuerpo náufrago* 179).

El deseo ha arrojado a Antonia fuera de sí misma: ¿la consumirá o su objeto dejará de quemarla?, le preguntaría Bataille. Antonia, probablemente, anexará el objeto de su deseo a su vida duradera.

Antonia discurre que las representaciones que habían marcado el destino de la humanidad occidental –esas dos puertas de baño indicando el de los hombres y el de las mujeres- “ahora no sólo se confundían sino que en ocasiones – ahí estaban los baños mixtos-, se convertían en una sola puerta... ¿quién es solamente hombre en el cuerpo de un hombre o únicamente mujer en el cuerpo de una mujer?” (180). Las teóricas del género se solidarizan con esta postura, por ejemplo, Marta Lamas con su propuesta de los “intersexos”: “serían, precisamente, aquellos conjuntos de características fisiológicas en que se combina lo femenino con lo masculino” (*El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* 339).

He ahí el nuevo discurso, la experiencia de los bordes, de la identidad limítrofe que, “según los ojos que miraran podían inclinar la balanza”. Las cosas no tienen que ser tajantes: macho/hembra, blanco/negro, bueno/malo. Antonia reflexiona acerca de los sexos y va concluyendo que, tal vez, no sea más que la impostura de trajes estrechos: “el cuerpo soy-mujer sigue siendo un vestido con corsé, lo mismo que el cuerpo soy-hombre es una armadura” (164).

Antón inició buscando esa armadura de caballero que lo protegiera y lo hiciera verse como tal; creyó que había que construirse como “hombre”, pues sus genitales se lo sugerían. En el camino fue descubriendo que, efectivamente, había que diseñarse –performatividad, diría Butler-, pero eludiendo aquel sitio de donde provenía: el binarismo. Su viaje se había caracterizado por “su cambiante ondular en corrientes submarinas”, sin embargo, salió a flote, descubrió el deseo boquiabierto, la angustia de estar vivos, la soledad, la tristeza, en fin, de que vamos a morirnos sin remedio, sin sentido” (165) y se “supo minotauro superviviente... Un

cuerpo náufrago, una sombra iluminada al fin” (185).

Análisis literario de *Las Violetas son flores del deseo*.

Las Violetas son flores del deseo sale a la luz en el año 2007, apenas dos años después que *Cuerpo náufrago*. Si es verdad que en ambas novelas –como en el resto- Ana Clavel continúa trabajando el tema del deseo, también es cierto que estructuralmente hay un giro a favor.

Expongamos el “Qué”, es decir, lo que se cuenta: Julián Mercader, protagonista de la novela, advierte que va a hacer el relato de un sueño. Se remonta a su niñez, a los años de escuela, donde descubre, gracias al Profesor Anaya, los deseos que pueden ser provocados por una mujer, Susana Garmendia. Continúa yendo hacia atrás, gracias al recuerdo, y habla de su familia, de su estancia en la fábrica de su padre, donde se producían muñecas. Ya adulto, Julián Mercader da un giro a la producción de su progenitor muerto: va a fabricar muñecas prohibidas, inspiradas en su hija, y las va a llamar como ella: Violeta.

La historia, aparte de la anécdota, nos lleva por los vericuetos de una conciencia atormentada por la violación y el incesto. Las Violetas suplen físicamente a Violeta-hija. La muerte de Klaus Wagner, socio del padre y amigo y tutor de Julián, saca a la luz el asedio de la Hermandad de la Luz Eterna, encargada de “limpiar el pecado de la lujuria del mundo, librarlo de las tinieblas de la carne y dar paso a la luz de la pureza más absoluta” (118).

Julián es abandonado por su mujer, quien se va su amante –el maestro de teatro de Violeta- y por su hija, quien es inscrita en un internado primero y sale fuera del país después. Sin embargo, una vez descubierto por esta a qué se dedicaba Mercader y la historia de las muñecas que llevan su nombre, Violeta le escribe una nota en la que le reclama: “¿Por qué me reemplazaste?”, “Voy en camino”, “Espérame” (131). Sin embargo, los tiempos parecen no

coincidir, pues Julián está moribundo.

Pasemos a la configuración de la historia. Fiel a su gusto por los hipotextos, en este caso Ana Clavel se apoya en *Las Hortensias* de Felisberto Hernández, de una manera más cercana que como lo hace en *Cuerpo náufrago* con *Orlando. Las violetas son flores del deseo*, como hipertexto de *Las Hortensias* retoma el asunto de la fabricación de muñecas eróticas y, aún más, las llama Violetas, en lugar de Hortensias, colocándonos en el ambiente floral con sus esencias. También y de manera metaficcional convierte a Felisberto Hernández -y su supuesto hermano Horacio Hernández, cuya vida decidió tomar “en préstamo” cuando murió- en personaje de su relato.

Se produce así una *mise en abyme* interesante: Ana Clavel escribe su novela, cuyo protagonista cuenta a un narratario lo que vivió y cómo lo vivió, y establece, por medio de cartas, una relación con Horacio Hernández o Felisberto Hernández – pues el mismo personaje se describe así: “mi hermano , es decir yo cuando todavía no imaginaba las sombras que iban a cercarme”-: “extraigo una de las misivas, siempre impecablemente mecanografiadas, de ese hombre del que poco a poco conocería la extensión y peso de su nombre” (45). Felisberto se dice autor de un relato titulado *Las Hortensias*, supuestamente quemado en un incendio del taller tipográfico, junto con el único manuscrito que el autor poseía, y que, de pronto, aparece en manos de un personaje secundario con la intención de que se lo autografíe. Se da pues, en primer lugar, el relato en el relato –metaficción-, y, en segundo lugar una autorreflexión sobre la trascendencia de la escritura:

- Le parecerá que exagero. Permítame decirle que para un escritor sus escritos son su vida: no hay otra razón para la existencia (por eso, para proteger mis historias de la devastación en que quieren sumirme, me he inventado un sistema de escritura personal e infalible:

¿sabe usted que alguna vez, además de pianista itinerante, fui taquígrafo?) (120).

Es el momento de aventurarnos en una propuesta de una segunda y más amplia *mise en abyme*: *Las violetas son flores del deseo* se abren para ver *Las Hortensias* de Felisberto Hernández que, a su vez, se abren para introducirnos en la *Poupée* de Hans Bellmer. De esta última dice Rosa Aksenchuk:

Nacida del interés del artista por el psicoanálisis, la Muñeca es una mezcla compleja de influencias que llegan a veces hasta contradecirse. Objeto erótico y sensual, es a la vez un objeto mórbido y violento. En esta fascinación indeterminada por sentimientos contradictorios, pueden coexistir junto con la sensualidad y el erotismo, la muerte (la muñeca convirtiéndose en mujer muerta).

[...]

La búsqueda de Bellmer no es la de un objeto perdido, a través de sus sucesivas encarnaciones, sino el cuestionamiento del objeto encontrado: la mujer víctima.

Para ella, esta obra de Bellmer representa la revolución sexual que trabaja el objeto, así como la dependencia erótica, fuera de la ley, consentida o constreñida en nombre de tal revolución. Es asimismo una denuncia del culto al cuerpo perfecto de moda en la Alemania nazi.

Así están eslabonadas las muñecas fabricadas por el protagonista de la obra de Felisberto Hernández, las fabricadas por Julián Mercader, y las fabricadas por Hans Bellmer, en una puesta en abismo que conduce al horror. ¿Lo siniestro, diría Freud?

La historia está contada en primera persona, por un narrador protagonista, en un estilo directo. Esto permite que conozca con precisión los detalles de lo que cuenta y, sobre todo, que

elabore una especie de filosofía en torno al tema de la novela: el incesto, la violación. Hay una gran introspección, autoanálisis, confesión. Julián Mercader se exhibe y nos hace entrar en su turbio mundo: “muchos de los que lean estas palabras han tenido sueños viles, aunque no se atrevan a confesárselo a sí mismos” (Clavel 36).

En esta técnica narrativa se reconoce al narratario, ese personaje o personajes a los que el narrador de un texto se dirige al narrar, y que no es el lector. Tanto narrador como narratario son ficticios; en el caso del segundo sus señales son difíciles de distinguir nos dice Hugo Carrasco. Ha sido Gerard Genette quien ha denominado “narratario” a este acompañante en el acto de contar en todo relato, y Gerald Prince quien lo ha estudiado con mayor detenimiento y profundidad.

Gracias a Prince –traído a cuenta a través del artículo “Introducción al estudio del narratario” de Hugo Carrasco- conocemos las señales del narratario más importantes, entre las cuales está la que conviene a la novela que nos ocupa: las sobrejustificaciones. En *Las violetas son flores del deseo*, el narrador se justifica o defiende su causa delante del narratario; hay explicaciones y excusas que se ubican a nivel de metalenguaje (metarelato o metacomentario): “Aunque algunos de los que me lean –si esto puede ser aún posible- les parezca contradictorio, hay cuerpos y hay seres que son culpables de inocencia: son ellos los que consiguen tirar de la cuerda y desencadenar el bulto informe, oscuro, irrevocable del instinto” (53).

En el caso que estamos estudiando, el narratario parece ser un grupo, más que un individuo, y una de sus funciones es ser mediador entre narrador y lectores o, sobre todo, “entre autores y lectores; mediante señales directas enviadas al narratario, el narrador puede defender valores, disipar equívocos, realzar acontecimientos, inquietar, tranquilizar, justificar, etc.” (Carrasco 18). Julián Mercader echa mano de sus sistemas de pensamiento para “manipular” al

lector, a través del narratario: “Quiero repetirlo una vez más: mi crimen no es del todo un crimen –aunque tampoco, lo reconozco, puedo declararme inocente. ¿O es que acaso alguien se atrevería a condenar a Hans Bellmer por haber soñado sus muñecas? (Clavel 35). Además, de acuerdo con Prince, el narratario sirve para caracterizar al narrador, así vamos conociendo a Julián Mercader, sus debilidades y perversiones; pone ciertos temas de relieve –la relatividad de las acciones mal intencionadas-; llega a ser el portavoz de la moral de la obra –¿autocondena del proceder del protagonista?-. Como se advierte el papel del narratario es fundamental en la construcción del relato.

En cuanto al diseño de la novela, son veintiocho capítulos, de diferente extensión, divididos tanto externamente con números romanos, como internamente, por los asuntos que tratan. Es característica de la técnica narrativa de Ana Clavel, la formulación de sentencias, una especie de máximas, redactadas brevemente, con contundencia, por ejemplo, ésta con la que inicia su relato: “La violación comienza con la mirada” (9) y que sintetiza el tema del mismo. En adelante, continuará con esta fórmula –también empleada en sus otras novelas-: “‘Perverso’ es aquello que lastimándonos no nos permite apartar la mirada” (25), “Para que dos se condenen basta una mirada” (67), “La violación más fulgurante siempre es silenciosa, pero, por sobre todas las cosas, inesperada” (107). Esas sentencias funcionan a manera de epígrafe, sin serlo, pues enuncian el asunto del que va a hablarse en el capítulo correspondiente. Lo cierto es que, trátese de una oración sencilla, breve, o no, Ana Clavel gusta de emplear enunciados cortos que posean fuerza semántica, y gran significación. Son como viñetas que hay que descifrar, leer detenidamente para alcanzar a comprenderlas en su riqueza. Esta forma introductoria de los capítulos es ya parte del estilo que permite reconocer la escritura de Clavel.

En el caso particular de *Las Violetas son flores del deseo* hay un mayor trabajo del

tiempo. El relato inicia en tiempo presente, cuando lo que va a ser contado ya “ha pasado”: “Y hacerlo en esta habitación del jardín, atrincherado con mis pequeños juguetes y “trofeos”, antes de que me sean arrebatados del todo...” (17) A partir de este momento, la historia va en retrospectiva, hacia atrás, analepsis que se ve interrumpida por la vuelta al presente o por un futuro –prolepsis- también dentro del pasado: “unos años después, además de socios, nos haríamos cómplices en la fabricación de muñecas prohibidas: las Violetas” (26) o un futuro fuera de los límites de la diégesis: “nadie imaginaba que unos años más tarde, las redes internáuticas serían capaces de ofrecer mares enteros de información” (44).

Hay un juego permanente entre pasado y presente que subraya el estado emocional del protagonista como un continuo sufrimiento originado por el deseo, en este caso un deseo insano del padre hacia la hija.

El espacio objetivo es la fábrica del padre del protagonista, en la mayor parte del relato, y, principalmente, el lugar donde Julián guarda más tarde sus Violetas. La casa familiar es otro espacio, donde comienza a gestarse el sentimiento prohibido. Sí hay descripción física del primero, porque es el ámbito donde se conciben, fabrican y guardan las Violetas; en cambio, no la hay de la casa familiar, sin embargo, lo que lo caracteriza es aún más importante: el ambiente de tensión, de ruptura, de abyección silenciosa. La novela posee una brevedad indirectamente proporcional a la angustia que se respira. Esto lo consigue la autora por medio del lenguaje, de modo que el espacio físico cede su lugar al ambiente psicológico que se crea y que tiene mucho que ver con el mundo de los sentidos, con la sinestesia, principalmente trabajada a través de la mirada y el olfato.

Ambos sentidos se convierten, entre otros, en hilos conductores a lo largo del relato. Desde el inicio, con la frase “La violación comienza con la mirada”, hasta el sobresalto de no

poder responder a “¿cómo nombrar lo intolerable, aquello que nos ve y no somos capaces de contemplar de frente y sostenerle la mirada?” (63), vamos a movernos en un mundo donde el acto de ver, de mirar, induce a penetrar en lo prohibido. La fascinación de Julián Mercader por las fotografías de Hans Bellmer es parte de ese reto, de tal magnitud que, el personaje confiesa, hubo una en especial a la que nunca pudo acercarse si no era cerrando los ojos y, así, pensarla en sus partes. Abismo y éxtasis son los efectos de mirar de frente, tanto a las *Poupées*, como a Violeta y a las Violetas. Transgredir ese límite, abrir plenamente los ojos es lo que convertirá a Julián Mercader en un violador y un incestuoso.

Azul, en los ojos de Klaus; violeta, el color de la pasión elegido por Helena. Es un modo teñido con esos tonos, pintando la escenografía insistentemente.

Y qué decir de los aromas. La historia está impregnada de olores exquisitos; por principio de cuentas, Helena asegura que cada sexo de mujer tiene un olor diferente y su marido la identifica por el aroma de madreselvas y madera, revelación que lleva al protagonista a dotar de una “fragancia sutil e imperceptible de esencias unas veces puras y otras entremezcladas” a sus muñecas. Más tarde, la primera Violeta prohibida despediría un olor todavía indeciso, percibido en la Violeta de doce años: “un aroma tenue a bosque y a miel” (34).

La exigencia en cuanto a los aromas que habrían de desprender las Violetas subsecuentes fue en aumento hasta llegar al laboratorio de Clara, “una ascensión en las profundidades del aroma donde reconocía con claridad marejadas con olor a especias y a madera, surcado por aromas ácidos y florales, de súbito oleadas a húmedos bosques de arces” (90). Es irrefrenable la búsqueda del placer por medio del olfato, la necesidad de imitar ese aroma a bosque y a miel, “el aroma lujurioso y embriagador de la *violeta odorata*” (91).

Este sentido corporal va ligado a un trato diferente a cada muñeca, dependiendo de su

aroma, trato exigido por la Violeta en cuestión, no asignado por su creador, como lo expresa el mismo Julián Mercader. Esa es la intensidad y trascendencia que adquiere el olfato en la novela: la apertura a un deseo particular y exacerbado:

Aquella a quien la mezcla de caucho le había correspondido el aroma que ligaba la frescura punzante del clavel, resultó ser una Violeta ingobernable por lo que había que someterla siempre de pie [...] Y claro, en vez de llamarla Violeta, me aproximaba a ella y le decía al oído para que las otras no fueran a escucharme: “Despierta ya, vamos a empezar otra vez mi rebelde Clavel” * (98).

Y la “Desnombrada”, una Violeta a la que le gustaba fingirse un muchacho y tenía una esencia delicadamente masculina, de narciso: “más que amarla a ella [confiesa Mercader] lo admiraba a él” (98).

En *Las Violetas son flores del deseo*, los soportes simbólicos externos disminuyen y están mejor integrados al tejido de la trama, a diferencia que en *Cuerpo náufrago*. Ana Clavel inserta también paréntesis, pero muy pocos, lo cual le da fluidez y coherencia al relato. También en este caso los usa a manera de explicación, para aportar un guiño de cultura personal, por un lado, e introduce otra de sus obsesiones: las sombras. El personaje principal conoce la historia de la hija de Butades de Sicyon, la narra brevemente, como el surgimiento del arte de la pintura. Enseguida viene el primer paréntesis: “(Sólo que en el cuadro que acompañaba a la

* Clavel es el apellido de la autora, que juega en un acto autoficcional.

leyenda a manera de ilustración, la hija de Butade, obsesionada por su propia pasión, se había convertido en una sombra, más opaca y oscura que aquella otra que su mano delineaba.)”

(32-33).

Una segunda modalidad sirve para que el personaje monologue: “(O tal vez esto pruebe que han conseguido en parte su propósito conmigo: inocularme el veneno de la sospecha y la culpa ...)” (80), y continúa auscultándose emocionalmente; y, una tercera, mantiene el diálogo de Horacio Hernández con Julián Mercader, ya expuesto antes.

El soporte simbólico externo más importante es el que corresponde al cambio de formato en la escritura de la novela, por un lado, y al contenido, por otro. Es un acto de confesión que será efectuado por el protagonista sólo esta vez, dice él. Son dos cuartillas escritas en una prosa muy poética, con un lenguaje metafórico rico, lleno de intensidad y pasión, estructuralmente parecido a un poema en verso libre, que va describiendo el momento climático de la novela: el momento de la violación incestuosa por la mirada. Se inicia con un paralelismo: “Afuera llovía y adentro la bruma y la cascada de la regadera ensordecían mis pasos y el ruido de la puerta que empujó mi mano”. Todo el poema tiene como figura central el agua que cae afuera a manera de lluvia, adentro proveniente de la regadera, acariciadora de la carne de la pequeña, del pequeño cuerpo entregado al goce; todo está siendo contemplado por alguien identificado como una primera persona –mis pasos y mi mano- ,en silencio, que hace de la mirada y del oído de una manera *voyeurista*, sus pasaportes a la experiencia del deseo:

Afuera

llovía en cascada.

Adentro

también.

La mirada había rasgado el velo de la niebla y la cortina.

El cuerpo dulce y frutal también.

Y llega el momento cumbre:

Súbitamente desgarrado. Derramándose
 en gotas violentas que salpicaban de púrpura
 la blancura de la tina.

He aquí la magia del lenguaje metafórico, el excedente de sentido del que habla Paul Ricoeur, la función simbólica: querer decir otra cosa que lo que se dice. Se trata de expresiones de doble o de múltiple sentido que requieren de un desciframiento, de una interpretación. Solamente subrayaremos la ambigüedad de las últimas tres líneas y dejaremos para después la aproximación hermenéutica. Julián Mercader no es explícito, se refugia tras las posibilidades de la dualidad del símbolo: una dualidad de grado superior que se añade y superpone a la dualidad del signo como relación de sentido a sentido (*Freud: una interpretación de la cultura* 15).

Termina el capítulo y el siguiente inicia así: “Para que dos se condenen basta una mirada” (67) y es hasta el siguiente capítulo –XIII- cuando Mercader retoma el relato con la presencia de Isabel, su cuñada, quien rompe abruptamente la atmósfera creada dos capítulos antes, al decir: - “Ustedes los hombres nunca saben nada... ¡La menstruación! Qué más podía ser. ¿Dónde está Violeta?” (70).

Aun cuando el diálogo anterior pareciera que revela la verdad de la situación que se planteó en el capítulo XI, no es así; la ambigüedad persiste, tensando más la trama y aumentando la duda en el lector; buen recurso para reforzar el interés por continuar leyendo, además de exigir la participación activa del lector. Como ya se había mencionado, la brevedad de la novela es inversamente proporcional a la intensidad de su tono.

Tántalo, Butades de Sicyon, Felisberto Hernández, *El ángel azul* –filme-, Baudelaire conformans una buena parte de la intertextualidad de la novela. Tal intertextualidad está mejor integrada al tejido novelístico en este caso, a través de un narrador que se responsabiliza de esta “relación de copresencia entre dos o más textos”, como dice Genette. (10).

Pasemos a la aproximación hermenéutica.

Aproximación hermenéutica a *Las Violetas son flores del deseo*: la abyección de desear.

La variante que Ana Clavel introduce en esta novela respecto a su eje temático es el incesto, tema por demás difícil de tratar, pues se corre el riesgo de caer en el eufemismo o en una explicitud que puede resultar de mal gusto. En este libro hay un valioso justo medio que lo provee de calidad en el tratamiento del tema y que muestra habilidad en el manejo de los recursos.

El incesto conlleva la violación, aunque en este caso no se lleva a cabo físicamente, sino nada más por medio de la mirada; sin embargo, ese deseo de profanación colcoa a quien lo experimenta, en la abyección, en el pecado, en el castigo, en la culpa, asuntos todos que están presentes en el relato y que dan pie para identificar el contraste entre una sociedad con un discurso machista, binario, falocéntrico, y los bordes, los límites que no contienen, que tampoco ceden, pero son violentados hasta desaparecer.

Julián Mercader nace en una familia en la que el padre da la tónica de la educación de su unigénito, al que hay que rescatar del círculo de mujeres –madre, tías, abuela- para no arriesgar su virilidad. La sociedad se presenta binaria desde esta perspectiva y, por tanto, cerrada; en ella se concentran los rasgos que caracterizan los roles de los hombres y de las mujeres desde siempre: se hacen patentes las cuestiones de parentesco, prestigio, tabú, el placer sometido por la prohibición, etcétera, y, sin embargo, paralelamente, aparecen personajes que subrepticamente van a sabotear estas restricciones.

Desglosemos. La casa paterna de Julián Mercader es el lugar de su asunción de sexo – “Tu hijo es de los nuestros” dice Klaus al padre de Julián-, sexo que para Lacan es una posición

simbólica que se adopta bajo la amenaza de castigo; se trata de imposiciones que operan en la estructura misma del lenguaje y, por consiguiente, en las relaciones constitutivas de la vida cultural (*Cuerpos que importan* 146).

Efectivamente, el protagonista aprende desde niño, por un lado a ser todo un “hombrecito” al que castiga el padre, reservándose el orgullo machista, por encontrarlo desnudo jugando con Naty, y, por otro, descubre que la niña está “rota”, en términos butlerianos, castrada, falta de pene, de falo. Ya adolescente, descubre gracias al Profesor Anaya - cual Tántalo padeciendo el tormento de la sed y el hambre- y de Susana Garmendia – “la fruta más apetecible del huerto”- el verdadero suplicio del que desea (14).

Julián crece, se hace adulto, se casa con Helena. Se conforma ese sistema de prestigio que es el matrimonio heterosexual, “como el vínculo entre los sexos más determinante para la posición social de un hombre, en aquellas sociedades donde se tenga en cuenta esta consideración” (Ortner y Whitehead, en Lamas 169). El siguiente elemento en la conformación de este sistema es la maternidad; al no poder embarazarse, Helena participa en la creación de las primeras Violetas, juega “literalmente a las muñecas como una niña eterna, a quien a su pesar le había crecido el traje de adulta, desbordándola, transformándola irremediabilmente en una mujer inservible” (Clavel 29). Así como se gesta el hijo, se va gestando en Julián un sentimiento de dolor por la alegría de su esposa, de lastimadura, de intuición de una catástrofe: “la nueva Violeta [el bebé en camino], aún sin ojos, ensimismada por completo en su propia pureza de capullo inviolado, también me contemplaba mansa, indefensa, provocadoramente” (30).

La familia se integra: padre Julián, madre Helena, hija a quien se le da un nombre: Violeta, porque la íntima amiga de la madre se llama así. Por principio de cuentas, de acuerdo con Buchler y Selby citados por Salvatore Cucchiari, la familia “implica un conjunto de

relaciones y principios ideales (prohibiciones de incesto, reglas matrimoniales) que se imponen sobre las actividades y la dinámica interna del hogar nuclear” (240). Son derivaciones del parentesco, así como la heterosexualidad que tiene que ver con el complejo de Edipo, el cual “confiere al varón los derechos masculinos, y obliga a las mujeres a acomodarse a sus menores derechos” (Gayle Rubin 78).

En este sistema de prestigio hay roles asignados, en donde el amor y la sexualidad pueden pasar a segundo grado en aras de un ritual de convivencia amable pero distante y obligada, reconocería Julián. La pasión había menguado o, mejor sería decir que había cambiado de destinatario: Helena ha dejado de suscitar deseo en su esposo, sin embargo, Violeta lo ha despertado. Así como Julián ve transcurrir la infancia y adolescencia de su hija, con sus consabidos cambios, divisándolos desde una orilla lejana, así se va reforzando su hambre por ese cuerpo “cuyo mayor pecado es precisamente su inocencia” (53). Y aparece la pasión que introduce desavenencia y perturbación y puede tener un sentido más violento que el deseo. Se busca poseer al ser deseado, cuya entera significación es revelada sólo por el sufrimiento pues, para el amante, el objeto de su deseo es el único que puede realizar en este mundo lo que nuestros límites prohíben: “la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos” (25). Se trata, sin embargo, de la búsqueda de un imposible, acompañada por el deseo de matar o de suicidarse.

Las notas anteriores contribuyen a delinear la gestación del deseo insano que el personaje principal de la novela va a padecer. Esa configuración de un mundo aparentemente ordenado de acuerdo con las demandas culturales del tiempo y del espacio en que se lleva a cabo la acción, va a verse estropeada por la perversión que llega sin anunciarse, escurridiza, de inicio por la mano de Klaus Wagner, amigo íntimo del padre de Juliancito. Una vez que el niño es llevado a la

fábrica para evitar un contacto excesivo con las mujeres de su familia, es puesto bajo el cuidado de Wagner, quien le descubre el mundo siniestro de Hans Bellmer, quizá, para “probarme, para conocer mi madera de árbol petrificado ante el asombro de todo aquello que insinuara una inocencia mancillada” (19).

Más tarde, cuando Julián está ya al frente de la fábrica de muñecas, la amistad con su tutor va a devenir en complicidad en la fabricación de las Violetas prohibidas. Wagner es la puerta de entrada a lo siniestro, “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (*Lo siniestro* 10). Además, lo siniestro –dice también Freud- es la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado). Y es lo que está del otro lado de la puerta de Julián.

Horacio Hernández entra en la novela metaficcionalmente, es el hermano de Felisberto Hernández, y creador de las Hortensias, muñecas que van siendo perfeccionadas por él hasta convertirse en una obsesión tal que llegarán a suplir a María, la esposa de Horacio, en la novela que sirve de hipotexto a la de Ana Clavel. En *Las Hortensias* leemos:

Era desde que Hortensia vivía en su casa que María estaba más celosa; cuando él [Horacio] había atendido deferencias para alguna empleada, era en la cara de Hortensia que encontraba el conocimiento de los hechos y el reproche; y fue en esa misma época que María lo fastidió hasta que consiguió que abandonara la tienda (*Las Hortensias* 187).

Felisberto Hernández lleva a su personaje a la locura y el suicidio, pues este encuentra en Hortensia, su muñeca personal y favorita, lo que no encuentra en su esposa María. Sin definir qué es eso que hace ver a María demeritada junto a Hortensia, Horacio prefiere su creación, le va pidiendo a Facundo, el fabricante de las muñecas, que le añada calor corporal y, finalmente, algo bajo su vestido que nunca se menciona, pero que sugiere ese órgano femenino que invita a la

satisfacción del placer.

Mencionamos que, por instancia de Helena en la novela de Ana Clavel, su hija se llamará Violeta y, por tanto, las muñecas fabricadas por su padre, se llamarán igual; las Hortensias llevan el nombre corto de la esposa de Horacio: (María) Hortensia.

El creador de las Hortensias entra en contacto con el creador de las Violetas. Horacio Hernández empieza a escribir cartas a Julián Mercader y en alguna de ellas le asegura que toda pasión tiene un origen y un nombre cercanos, un único nombre verdadero “-ese que le pertenece a cada quien más allá de la confusión y la apariencia- [...] Violeta. La irremediable violada (47). Tremenda aseveración; casi una maldición irrevocable.

Detengámonos un momento en la cuestión de nombrar, dialogando con Judith Butler. El poseer un nombre brinda diversos efectos. Uno, que nos crea una dependencia inevitable de las formas como los otros nos llaman; a la vez, nos ofrece una posibilidad de existencia social, un inicio en la vida temporal del lenguaje. Por encima de estos efectos, al hablar del acto de nombrar a alguien, de darle un nombre, aparece inevitablemente el Otro –identificado con mayúscula por Judith Butler-, puesto que es él quien al designarnos nos confiere singularidad; no importa que otros lleven el mismo nombre, puesto que posee éste una historicidad –la historia que se ha vuelto interna al nombre, para constituir el significado contemporáneo de un nombre- y una generalidad derivadas de su convención. Una de las exigencias de interpelar es el reconocimiento de una autoridad y, a la vez, la concesión de una identidad “al obligar a ese reconocimiento con éxito” (*Lenguaje, poder e identidad* 62).

No olvidemos que es Helena, la madre de Violeta, quien la bautiza así, pero es Horacio Hernández, quien complementa el apelativo: la irremediable violada, situación que –seguimos con Butler- permite que las funciones del poder interpelativo excedan al sujeto constituido en sus

términos, y el sujeto así constituido exceda la interpelación que los anima (Butler 62). Tengamos presente también que Julián decide llamar a sus muñecas prohibidas Violetas y con este acto él es el Otro que confiere singularidad real y simbólicamente a Violeta hija, sin olvidar que es la madre, Helena, quien actúa como el Gran Otro, al bautizar a su hija con el nombre de su amante mujer.

Seguimos en el proceso de gestación del incesto. “¿Cuándo dejé yo de ser quien era? ¿O es que debo confesar que hubo un momento deslumbrante y eterno en que se descorrió un velo y dejé por fin de ocultarme?”(25) se pregunta Mercader. Antonia-Antón le respondería: “la identidad empieza por lo que deseamos” (*Cuerpo náufrago* 12-13).

¿Qué desea Julián Mercader? ¿O a quién desea? A su hija. Turbulencia de pasiones: deseo instintivo, deseo abyecto, deseo prohibido, deseo insatisfecho, deseo culpable, deseo pecaminoso, deseo perverso, deseo castigado. Todo eso y más en una sociedad que aspira a la felicidad y que se siente mal por no poder alcanzarla:

El sufrimiento nos amenaza por tres lados: desde el propio cuerpo que, condenado a la decadencia y a la aniquilación, ni siquiera puede prescindir de los signos de alarma que representan el dolor y la angustia; del mundo exterior, capaz de encarnizarse en nosotros con fuerzas destructoras omnipotentes e implacables; por, fin, de las relaciones con otros seres humanos (*El malestar en la cultura* 20).

¿Está condenado Julián Mercader por el cuerpo, “porque siempre se trata de la materialidad del deseo, de su huella física” (Clavel 33)? O bien ¿por la clandestinidad a la que se ve relegado por esas “fuerzas exteriores destructoras e implacables”? O, quizá, por relaciones con otras personas, como Klaus, por ejemplo que “me había dejado solo con mis apetitos y pecados, en irremediable, ahora sí, incurable orfandad”? (106) u Horacio-Felisberto Hernández,

quien “casi había regresado a la locura por intermediación de las inocentes Violetas: Y eso que sólo las conocía de nombre [...]. Y eso que sólo había soñado su olor y no sabía nada de su origen de incesto y devoción” (41).

En el caso de *Las Hortensias*, también hay un personaje con un nombre alemán: Walter, que nunca interviene dialogando. Es el pianista que toca la música de fondo para que Horacio recorra las vitrinas y trate de adivinar las leyendas que sus empleados escriben para cada escena de las Hortensias.

El protagonista, a muy temprana edad, se asoma al mundo de la perversión de una manera agazapada, como si estuviera atisbando desde detrás de una árbol la inocencia de Violeta, su virginidad, su estado de gracia –dice él mismo-. Es un perfecto observador, hace de la mirada el método perfecto para auscultar, para ver más allá de la superficie, pues remueve las “tinieblas acalladas” en el interior y despierta apetitos urgente e innombrados: “sombras al acecho con una sed irrevocable de encarnar” (25). Una vez más entre sombras, (como la hija de Butades, “obsesionada por su propia pasión, se había convertido en una sombra, más opaca y oscura que aquella otra que su mano delineaba”) (33). La sombra que disimula el placer provocado por la maldad inconfesada, hipócrita, abominable. Una vez más en una especie de duermevela, ¿real para el personaje o como la justificación de sus actos?

Julián Mercader es plenamente consciente de que ha accedido a los terrenos de la tentación y que nunca debió haberse dejado atraer por ella. Pero cayó en esas redes tejidas por el tabú, la prohibición y la perversión. Ya adelantamos la opinión de Sigmund Freud en *El malestar en la cultura*, donde analiza el impacto que ésta tiene en la vida sexual del hombre, de manera perjudicial, al sufrir un “sensible menoscabo en tanto que fuente de felicidad, es decir, como recurso para realizar nuestra finalidad vital” (48).

Y Lacan se solidariza con estas ideas, al proponer su paradoja del placer: “no sólo la muerte del padre no abre la vía hacia el goce, que su presencia supuestamente prohibía, sino que refuerza su interdicción. Todo está ahí, y realmente ahí, tanto en el hecho como en la explicación, la falla. Estando exterminado el obstáculo bajo la forma del asesinato, el goce no deja por ello de estar menos interdicto y, aun (*sic*) más, la interdicción es reforzada” (*El seminario de Jacques Lacan. Libro VII. La ética del Psicoanálisis (1959-1960)* 214).

Allí está atrapado Julián Mercader, en el mundo de los instintos, “cuya satisfacción es, en fin de cuentas, la finalidad económica de nuestra vida”, afirma Freud; sin embargo, Bataille añade que hay que diferenciar entre erotismo y animalidad; y Butler propone hacer entrar en una crisis potencialmente productiva la consolidación de las normas del “sexo”. No obstante, los tres –y otros, entre ellos Julia Kristeva- confluyen en un punto: la perversión.

Ya hemos analizado el tipo de sociedad en la que están colocados los personajes, una sociedad donde hay Instituciones y Ley [*sic*] que dictaminan y regulan el comportamiento de sus afiliados. Michel Foucault, al referirse al discurso, señala que hay un enfrentamiento entre el placer y la represión ejercida por cualquiera institución. Ésta impone de manera tajante y decisiva un “orden azaroso”, ante el cual el deseo quisiera rebelarse, pero la institución sentencia que el discurso está en el orden de las leyes y “que desde hace mucho tiempo se vela por su aparición; que se le ha preparado un lugar que le honra pero que le desarma, y que, si consigue algún poder, es de nosotros y únicamente de nosotros de quien lo obtiene” (*El orden del discurso* 12).

Ley e Institución prohíben que Julián Mercader desee a su hija, que quiera tener relaciones sexuales con ella, porque el incesto aparece con una gran carga de interdicción en la historia de la humanidad y, tan sólo mencionarlo, es tabú, cuyos preceptos –siguiendo a Freud-

constituyeron el primer <<Derecho>> (Freud 43), la primera Ley.

Pero Bataille hace una nueva formulación: hay una relación directa entre la prohibición y una revelación del placer, humanamente hablando, ya que, al ser observada con horror, adquiere su sentido profundo: el deseo. Insiste en la certeza de que la prohibición no está en nosotros proveniente del exterior, cosa que queda manifiesta por la angustia en el momento en que la *transgredimos*; es la experiencia del pecado (349), es el Mal, al que Bataille considera la transgresión condenada.

Efectivamente, Julián Mercader se pregunta cómo se fabrica la piel de un deseo innombrable y se responde con un tal vez: “del mismo modo que se urde el látigo de un castigo (Clavel 53). Culpa y penitencia, Tántalo con su eterna sed y su eterna hambre; deseo siempre insatisfecho, pues no puede poseer su objeto; ¿cómo poseerlo? Cuando experimentamos que aplaca el deseo que nos produce, que llegamos al extremo del mismo y acto seguido renunciamos a morir: “anexamos el objeto al deseo, cuando en verdad el deseo era de morir; anexamos el objeto a nuestra vida duradera. Enriquecemos nuestra vida en lugar de perderla” (*El erotismo* 147). Paradójico, ¿no? A Julián ya no le importa si su destino es la cárcel o la muerte.

De todo lo anterior se deriva el valor de la clandestinidad y, de ahí, a la abyección. Lo ha repetido el personaje, en aras de salvarse a sí mismo, las muñecas prohibidas y ocultas en una bodega suplirán a Violeta, en ellas su creador vaciará su deseo. Las irá perfeccionando, con el aroma, con el sangrado, con la pureza núbica, con la sutil fragilidad y fiereza de l original, hasta dejarse arrastrar por ellas, sometiéndolas. Hay un peligroso proceso de humanización de las muñecas, realizado por Mercader, y que no tiene regreso.

Son cinco las muñecas-flores-del-mal –como Horacio Hernández llamó a sus Hortensias antes que aparecieran las Violetas -y su creador ya no se da abasto, pues se han vuelto muy

exigentes. A medida que reciben, demandan cuidados y atenciones, son más flexibles y complacientes, sí, pero más celosas. En este juego en el que el victimario va convirtiéndose en la víctima, descubre la pasión secreta de sus Violetas: “debía compartirlas, asignarles un padre y un hombre para cada una de ellas. Accedí entonces a venderlas: era el único modo de hacer brotar nuevas, de oler brevemente su perfume de pecado, de poseerlas así fuera fugazmente con una sola mirada” (95).

La siguiente puerta por la que ha entrado Julián persiguiendo su deseo es la de la abyección, ya que se ha colocado fuera del conjunto de reglas institucionales que rigen el juego de la convivencia entre seres humanos. Por *motu proprio* ha decidido no reconocerlas y ubicarse como un exiliado, un eyectado por el Otro que ejerce una doble represión sobre él, una anterior al surgimiento del yo (*moi*), de sus objetos y representaciones, y la otra a la que se llega *a posteriori* que, bajo la forma de abyección, “nos significa los límites del universo humano” (Kristeva 19).

En este sentido, la carga más pesada que habrá de sobrellevar el personaje es la abyección de sí mismo, el darse cuenta de que su ser es lo imposible –diría Julia Kristeva- y que, condenatoriamente, no se podrá reconocer más que siendo abyecto:

Si bien me sentía súbitamente atrapado en las corrientes secretas de un remolino voraz, no podía engañarme a mí mismo como para no reconocer el alborozo, una especie de bendición pues al fin percibía que alguien [Horacio Hernández] conocía mejor que yo los pasadizos secretos de mi alma (Clavel 49).

¿De la abyección a la perversión o de la perversión a la abyección? Sin importar el orden, hay un desvío, un acto corrupto en contra de una interdicción. Con Mercader estamos en ese ámbito que, por otro lado, es el terreno de la violencia y de la violación: “en el erotismo de los

cuerpos” – Julián padre y Violeta hija- “hay una violación del ser de los que toman parte en él” – finalmente, Julián viola y Violeta viola-, “violación que confina con la muerte, con el acto de matar”, (Bataille 23); lucha entre Eros y muerte: “Los dioses son crueles: sólo para nuestro mal nos hacen conocer el Paraíso” - dice Julián-, “instinto de vida e instinto de destrucción , tal como se lleva a cabo en la especie humana” –sostiene Freud (63).

La contención del goce sexual es el alimento del deseo, de la transgresión de los límites, de la búsqueda de una libertad no concedida sino arrebatada; lo prohibido es la esencia del erotismo. Julián Mercader está invadido por la pasión, la cual habrá de conducirlo a la perturbación y al incremento del deseo violento. Tiene que poseer a Violeta, no importa que las Violetas se encelen o se sientan desplazadas. Julián sufre tan intensamente como desea, pues únicamente Violeta, su hija, puede realizar lo que los límites prohíben. La interdicción reviste de imposibilidad este anhelo, por tanto, la muerte se antoja como oportunidad.

Pero Mercader no quiere en verdad morir, sino apropiarse –real o virtualmente- del objeto de su deseo, anexarlo a su vida y enriquecerla de esta manera, en lugar de perderla. ¿Se conformará?

No, abrirá la siguiente puerta, la del baño de su hija, mientras ella está en la regadera. Es el capítulo XI de la novela, el cual inicia con el siguiente interrogante: “Si ‘perverso’ es aquello que lastimándonos no nos deja apartar la mirada, ¿cómo nombrar lo intolerable, aquello que nos ve y nos somos capaces de contemplar de frente y sostenerle la mirada?” (63). El personaje ha caído, se hace acompañar de una de las imágenes de Hans Bellmer, la que no puede mirar más que cerrando los ojos y pensándola en sus partes; echando mano de sus sentidos llevados al límite de su capacidad:

Dos o tres segundos en que el mundo se detiene, en suspenso el proyector de la memoria

en un fotograma auditivo que no emite sino un sonido lejano y circular: como una marejada de sangre que llena todos los huecos: no hay más paraíso posible. Pero mirarla de frente, sostenerle la mirada, sería como abandonarse a la muerte: asomarse a su espejo de abismo y éxtasis (64).

¿Insoponible experiencia? Sin embargo, Mercader está en este momento en una situación virtual que ya le representa un placer paradójico –como diría Lacan-, un Eros de la mano de Tánatos. Está en la orilla del abismo. ¿Saltará? Con o sin voluntad, ha estado gestando su deseo, ha trabajado en él a pesar de sus fuerzas, de su conciencia. Solo y acompañado ha ido abriendo puertas y las ha atravesado, pero sin advertir que esas puertas se han ido cerrando detrás de él y carecen de cerradura. Ya no hay marcha hacia atrás. De frente, el abismo. ¿Saltará?

Ana Clavel muestra en este capítulo una gran voluntad de crear un lenguaje poético. Ella realiza un esmerado trabajo con el lenguaje literario que propicia una labor hermenéutica difícil y rica a la vez. ¿Estamos a punto de “presenciar” la consumación del incesto, de la violación?

Acompañemos al personaje, a sus palabras. Recordemos que está en el límite, en la frontera entre el vacío y tierra sólida. Pero él reconoce que ya antes se ha asomado a ese vacío, aunque no de manera tan contundente. En esas ocasiones, pudo volver, en ésta, no le será posible, pues transgredirá irrefrenablemente los límites, sin vergüenza ni dolor; se colocará en un sitio donde: la vida, la muerte, los principios, el bien y el mal se anulan y uno no es más que el pequeño universo colapsado, el fuego oscuro, el color implosivo de la pasión que lo desborda” (64).

Enseguida la confesión. Soporte simbólico externo: cambio de formato, prosa poética o verso libre. Paralelismo entre la lluvia en el exterior y el agua de la regadera cayendo. El sigilo, la intrusión en un espacio totalmente ajeno y privado. La respiración contenida, vuelta jadeo,

quizá el corazón acelerado amenazando con delatarse por sus latidos acelerados. Julián y la pequeña solos; él con una intención clara, ella ajena al hecho. Él atisba a través del filón-abertura de la cortina de baño

un cuerpo albeante dejándose profanar por la caricia

del agua

con dedos en gota que también buscaban traspasar su carne (65)

Ésa es la imagen del deseo de Julián: lo albo, sin mácula, virginal, sin herida. Un cuerpo, sobre todo, profanable, por vez primera.

El elemento agua como la imagen poética de las manos que no tienen permiso de tocar, de acariciar la piel, los miembros, el torso de la adolescente. El agua atrevida y afortunada, arremetiendo amorosamente, derramándose delicadamente por la superficie corporal de Violeta, y todo esto es, más que observado, atestiguado, por el padre transgresor, el padre violador:

La mirada había rasgado el velo de la
niebla y la cortina.

El cuerpo dulce y frutal también.

Súbitamente desgarrado. Derramándose

en gotas violentas que salpicaban de púrpura

la blancura de la tina.

El uso del lenguaje va a colocarnos en la riqueza del excedente de sentido –Ricoeur. El sujeto de la primera oración es *la mirada*, que viene a suplir al sujeto del acto que se pretende llevar a cabo, a Julián, lo cual exige una lectura atenta, producto de la cual viene el cuestionamiento: ¿qué sucedió? Es el momento de mayor tensión en la novela, pareciera que es la confesión expresa del incesto cometido por Julián y puede ser que así sea... o que no. A pesar

de que en adelante deberíamos descender por la senda del desenlace lógico a partir de esta escena, no va a ser de esta manera, porque la lógica en estas cuestiones no existe y, porque, no olvidemos, ¡la violación empieza con la mirada! Significado que subyace en esta parte del relato, exigencia por parte de la autora de no olvidar cómo se ha ido gestando el deseo de Julián Mercader, cómo intervienen los sentidos y cómo estos suplen las acciones. Ahí está en pie el padre, agazapado, siendo quien es, pero oculto, cobarde, lleno de deseo y, por una voluntad ajena a la suya, impedido para saltar físicamente a lo más profundo del abismo: -Te imaginarás de qué se trata, ¿no? –dijo la recién llegada [Isabel, tía de Violeta] mientras se quitaba la gabardina empapada y la echaba en mis brazos. [...] ¡La menstruación! Qué más podía ser. ¿Dónde está Violeta? (69-70).

¿Qué más podía ser, Julián? ¿Qué más podía ser, papá de Violeta? ¿Qué más podía ser, Violeta? La única certeza es que para que dos se condenen basta una mirada: “Para que se reconozcan y se palpen, para que sepan santo y seña, para que dialoguen, acallen, vociferen en el idioma sin palabras del pecado” (67), la transgresión condenada, según Bataille.

Culpa gloriosa, perdición, salvación. Encuentro de contrarios, porque así es la satisfacción del placer que busca el deseo. Turbación, condena y, para recrudescerlas, la presencia de Horacio Hernández con sus muchos nombres y su Cofradía a cuestas para salvar al mundo de las tinieblas, para inundarlo de luz. Y, como primera víctima de tal empresa, Klaus Wagner, el iniciador, el cómplice, el tutor incondicional y solidario. La “muerte infame” de Klaus deja a Julián en la mayor de las orfandades, ahora tendrá que caminar solo y hacerse responsable de las Violetas, de su Violeta, de no saltar al abismo, de no escuchar a los otros que le urgen a dar el último paso hacia el vacío. Julián Mercader se ha ido quedando consigo mismo y con sus sueños.

El precio que hay que pagar por toda esta rebeldía, por esta bravata, es muy alto, tanto física como moralmente. Julián lo ha ido pagando en pequeñas pero sangrantes dosis. Su cuerpo y su alma están deteriorados y el secreto que ha venido guardando durante toda su vida, el de la pasión acezante e indigna, el de su inclinación por apetitos repugnantes que surgen por la imposibilidad del deseo natural de proveer felicidad, va a ser exhibido por la Hermandad, con un afán justiciero de purgar las tinieblas, de eliminar el pecado de la lujuria, de abolir la oscuridad del maligno, sin entender –expresa Julián- que el mal se halla también en la mirada de quien juzga.

Para que dos se condenen... dos, ya no uno. ¿Cuál es la reacción de Isabel al enterarse de la existencia de las Violetas prohibidas? De indignación, de un juicio implacable –maldito criminal, loco depravado-. ¿Cuál es la reacción de Violeta hija? Una pregunta: ¿Por qué me reemplazaste? Una afirmación: “Voy en camino” Una orden: “Espérame”.

Nuevamente, en el momento crítico del relato, Ana Clavel convoca el mundo de los sueños, de la duermevela, del estado semi-inconsciente para narrar una violación. No sabemos quién la lleva a cabo. Julián Mercader ha sido víctima de un infarto después de una llamada de Horacio-Felisberto Hernández; está en el hospital, perdido en la región abisal de un sueño profundo:

Alguien entornó la puerta de la habitación... También jugaba con mi corazón... Yo seguía sin poder abrir los ojos [Sólo la muerte y los sueños son silenciosos] Me había convertido [...] en una muñeca inerte [Pruébame... y de tanto amor, tu vida se teñirá de violeta]. Mi visitante no tuvo piedad [La violación más fulgurante siempre es silenciosa] subió a la cama [[la violación más fulgurante es, por sobre todas las cosas, inesperada] me abrió las piernas y me obligó a recibir su deseo frontal [gloria y condena] como un

sublime estado de gracia (Clavel varias páginas entreveradas).

¿Final feliz? Violeta y su padre nunca dejarán de ser abyectos y vivir en las tinieblas de la perversión, además de lo que Freud llama *frustración cultural*: “es forzoso reconocer la medida en que la cultura reposa sobre la renuncia a las satisfacciones instintuales: hasta qué punto su condición previa radica precisamente en la insatisfacción (¿por supresión, represión o algún otro proceso?) de instintos poderosos” (*El malestar en la cultura* 41).

Análisis literario de *Los deseos y su sombra*.

La primera edición de *Los deseos y su sombra* aparece en el año 2000. De una manera más contenida y, me atrevería a decir, más pudorosa, Ana Clavel expone en conjunto los temas que caracterizarán en adelante su narrativa: el deseo, las sombras, la fotografía. Cada uno de estos tópicos de su obra va a encontrar un desarrollo más audaz y más pleno en las subsecuentes novelas: *Cuerpo naufrago*, *Las Violetas son flores del deseo*, *El dibujante de sombras* y *Las ninfas*, sin mencionar sus relatos breves.

Hay una diferencia que salta a la vista en el proceso narrativo por el que atraviesa Ana Clavel en su novelística. En su primera novela, la que nos va a ocupar de inmediato, el planteamiento acerca del deseo, de cómo se configura y en qué deviene, está centrado en la búsqueda del ser humano por su yo individual, auténtico, y por ocupar un lugar en el mundo en cuanto a quien se es por elección. En las otras tres novelas que suceden a *Los deseos y su sombra*, sin abandonar esta premisa, la temática se inclina hacia el deseo erótico, cada vez más intenso y más abyecto.

Desde el punto de vista del argumento, *Los deseos y su sombra* es la historia de Soledad, quien desde niña juega a entrar en un jarrón chino donde se encuentra con Lucía, especialmente en los momentos de mayor tensión en su vida. Pertenece a una familia integrada por su madre viuda y su hermano Luis y es considerada como rara. Su afición por la fotografía la lleva a tomar clases con Péter Nagy, con quien sostiene una relación amorosa, pero cuando Nagy decide volver a su país de origen, Hungría, la abandona a pesar de que habían hecho planes para irse juntos. A partir de ese momento, Soledad, decepcionada y sin deseos de volver a su agobiante vida familiar anterior, entra a trabajar al Palacio de Bellas Artes, bajo las órdenes de Martín Rueda,

quien le encomienda buscar unas fotografías en el Archivo Muerto del museo y, más adelante, averiguar si es verdad lo que se dice de unos canales subterráneos que conectan el centro de la ciudad con el resto de la misma. Soledad entra en contacto con la Ciudad de México, concretamente con el Zócalo y sus alrededores, y va a conocer la existencia de personas inimaginables para ella: los niños de la calle, los traficantes de droga, los vendedores ambulantes, el ciego sabio Matías, los burócratas, los Adoradaoares nocturnos, y Jorge, el mimo que finge ser una estatua y con quien Soledad finalmente encontrará lo que anda buscando. Anécdota aparentemente sencilla si no fuera porque Soledad deseó ser invisible y se le concedió, de modo que todo lo que cuenta lo hace a partir del momento en que “ha desaparecido”, en que los demás no pueden verla.

La novela está dividida en cuatro partes:

Primera parte: “Deseos que traen en la cola al azar”. Contiene 15 capítulos identificados con números romanos y tres lecciones más : Lección de nubes 1, Lección de nubes 2, Lección de tinieblas 1; todas están escritas con una tipografía diferente a la regular de los capítulos.

Segunda parte: “Apuntes para una poética de las sombras”. La numeración romana de los capítulos continúa sucesivamente, del capítulo XVI al XXXIII, con una Rapsodia húngara 1, otra Rapsodia húngara 2: Ilka y Mátyás (o del humor y la inconstancia de un noble) y la Lección de tinieblas 2 (Notas para el diseño de una sombra).

Tercera parte: “De sueños subterráneos y otras voluntades”. Del capítulo XXXIV al LIII. Predominan los sucesos, no hay lecciones.

Cuarta parte: “Sombras que danzan solitarias”. Del capítulo LIV (Invocación) al LXXXIII.

Epílogo: LXXXIV.

La estructura de la novela está trabajada en función del contenido, aunque parezca obvio señalarlo; es decir, Clavel subraya, por medio de estos recursos –capítulos, lecciones, cambio de tipografía, paréntesis- sus preocupaciones en cada momento del relato. En la primera parte, desde el título, lanza su hipótesis: “[los] deseos eran semillas extrañas, germinaban secreta e inexplicablemente, tal vez por eso traían enredado en la cola el azar” (19). Soledad deseó y ya nunca volvería a desear nada, pues ignoraba que “los deseos más gloriosos y terribles se urden sin saberlo” (65). Queda expresa la relación entre el título del capítulo y su contenido; lo mismo va a suceder estructuralmente en el resto de la novela, empleando la ominisciencia del narrador – como dice Oscar Tacca- en crisis (76).

El relato está escrito desde el punto de vista de una tercera persona: “Cuando Soledad salió del jarrón y descubrió que nadie podía verla, se le ocurrieron ideas disparatadas” (13), pero el narrador no mantiene un punto de vista privilegiado para su información, sino que -desde nuestra lectura- opta por ver el mundo con los ojos del personaje, de Soledad, en palabras de Oscar Tacca: “Las cosas los hechos y los seres cobran de inmediato la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior y distante. El narrador no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes” (77).

Esta perspectiva hace que el relato gane en “vibración humana”. Soledad/Lucía no cuenta su historia directamente, desde una primera persona, hay un narrador extradiegético, pero no se adjudica el papel de Dios, ni es testigo; no necesita tampoco coincidir forzosamente con un personaje para adoptar su óptica; en consecuencia, el narrador renuncia a saber más de lo que saben sus personajes. En la novela leemos, por ejemplo: “Por eso es que para saber qué camino seguirían sus huellas sin pasos, recurre al pasado y husmea entre sus recuerdos –verdaderas instantáneas fotográficas- antes de que, como ella misma, teminen por velarse” (*Los deseos y su*

sombra 30).

También hay una primera persona que cuenta, pero al tomar la palabra lo hace para llevarnos a su mundo interior, a sus pensamientos, no al juicio de un narrador omnisciente, y es generalmente la protagonista; además, hay unos soportes simbólicos externos que son los paréntesis. El siguiente párrafo conjuga todos estos elementos:

Pero esta escena, donde aparecerán una niña que es Soledad misma y un hombre que siempre será Desconocido, se originó en exteriores, una miscelánea, la calle, la mirada cruzada entre dos que se reconocieron, una veloz historia de seducción y escarceo... [el narrador en tercera persona está describiendo lo que sucedió].

Antes de continuar (se agolpan el semblante excitado del hombre, los ojos brillantes de la niña, las monedas plateadas que el hombre le ofrece [continúa el relato en tercera persona, mas no omnisciente, describe lo que ve]), Soledad se resiste a creer del todo que esta escena sea determinante [es el punto de vista del personaje, asumido por el narrador].

A ver, se pregunta a solas con su sombra, ¿cuántos no han tenido que boquear desesperados en las grutas del sexo? ¿A quién le resulta fácil esa angustia por lo propio desconocido? ¿Quién no es juguete del deseo de los otros? Y, sobre todo, ¿quién no goza siéndolo? [habla el personaje directamente] (31).

Interesante técnica empleada por Ana Clavel que viene a exigir al lector mayor participación como tal, mayor actividad, que abandone la actitud de receptor pasivo.

Junto con los soportes simbólicos externos –paréntesis, cambio de tipografía y de formato- hay dos soportes simbólicos internos esenciales en la novela: el jarrón y el dragón. El jarrón de porcelana se encuentra en la casa de Soledad y, efectivamente, ella se esconde a veces dentro de él: “Terminó de salir del jarrón ayudada por Luis que le tendió la mano para saltar”

(27); sin embargo, Soledad va descubriendo que, así como físicamente puede refugiarse en ese jarrón, puede haber otro fabricado por ella, donde se encuentre con Lucía y con el dragón, también creados por ella: “La historia de Lucía era capaz de dejar a Soledad a oscuras en la sala de la casita de los portales durante horas. [...] Una vez que caía bajo su influjo, [sin importar lo que sucediera a su alrededor] sin que ella misma pudiera salirse del jarrón” (26).

Sería muy aventurado afirmar que el límite entre la realidad y la irrealidad está señalado por estos dos soportes; en cambio, nos parece más atinado asegurar que el jarrón y el dragón marcan la separación entre el mundo del “deber ser” : “Soledad, esmérate, acomédete. No le respondas, no la contradigas. Sé juiciosa y obediente, así te la granjearás” (52), y del auténtico deseo de la protagonista:

Soledad se negó a escucharla [a su tía], cerró las puertas de su cuerpo y buscó refugio con Lucía. [...] Volvió a escuchar que le decían: “no tienes derecho a nada. Lucía puso sus manos sobre los oídos de Soledad y la voz casi se acalló, pero bajito seguía insistiendo. Fue entonces cuando Soledad descubrió que ya no era la voz de su tía Refugio la que le hablaba. Lucía apartó las manos vencida: era la propia voz de Soledad (57).

Al dragón –mismo de quien extraía toda aquella fuerza anuladora del sometimiento-, en cambio, hay que procurar no despertarlo. Pareciera que Soledad tiene como misión resguardar el sueño de éste; Lucía, por su parte, se refugia en él, puede ser tragada por él mas no aniquilada. Soledad entra al jarrón, encuentra dormido al dragón, lleva unas zapatillas de ballet en las manos; se asoma Lucía “por entre dos colmillos y brilló [su sonrisa] al descubrir las zapatillas. Entonces separó con cuidado las fauces del dragón hasta formar un hueco por donde escurrió el cuerpo” (38). Lucía, Soledad y el dragón forman parte de una simbiosis; ninguno puede prescindir de los otros dos, pues la existencia de cada uno de ellos depende de la de todos.

Carmen, la madre de Soledad, es un factor perturbador del sueño del dragón, de Lucía y de su hija Soledad.

Desde el inicio de la novela van quedando claros los sistemas dominantes de pensamiento que sirven de contexto a la novela y, por ende, el **tiempo objetivo** cuando tiene lugar la acción. Son los años sesenta, al final de los mismos, pues está presente el movimiento estudiantil de 1968, concretamente el día 2 de octubre, día de la matanza en Tlatelolco, lo cual da pie a la autora para exponer su punto de vista. Para ello, Ana Clavel configura el personaje de Miguel Bianco, quien se había iniciado en el movimiento por equivocación, y también escribe su Lección de tinieblas 1, en relación con ese lamentable hecho. Soledad Fryer aparece como periodista, escribiendo una crónica de los sucesos del 2 de octubre en un tono burlesco y mezclando los hechos reales con el mundo fantástico de Soledad: “había salvado al teniente Pucheros durante la masacre del 2 de octubre escondiéndolo en un gran jarrón chino. Ahora combatían juntos” (63). El jarrón sigue fungiendo como frontera para acceder al deseo.

Es la época de la inconformidad de los trabajadores del museo de Bellas Artes, de la fuerte presencia de Lola Álvarez en el ámbito cultural mexicano, de Péter Nagy. Época de contrastes, de forcejeos entre los principios tradicionales de la familia mexicana y los atisbos de la rebeldía juvenil, en todos sentidos. La familia de Soledad vive en un matriarcado; Carmen, la madre, es la autoridad incuestionable, la mujer que ha tenido que sacar adelante a una familia después de la muerte del padre, un don Nadie, en palabras de la tía Refugio, no así para Soledad quien atesoraba las historias que le había contado y “aquel don de los deseos que entonces ella no conocía del todo” (21). Luis, el hijo varón, es en quien puede confiar Carmen, el sucesor, el apoyo moral, pues por el solo hecho de ser hombre, algo de razón debe tener, amén de su buen juicio y virilidad; Soledad, como mujer, debe someterse pues carece de sentido común, de un

criterio confiable y, además, es diferente: “No te he dicho que las niñas deben estar sentaditas, calladitas y obedientes? Bien mereces que te interne para que esas santas de la obediencia te dobleguen” (24). Carmen más que religiosa, es fanática; cree a pie juntillas en valores dogmáticos, en el pecado de la concupiscencia y la lujuria, en que la desnudez no podía ser más que perversión y pecado, lo mismo que para su hermana Refugio. Hay ecos bíblicos acerca de la culpa, de la expulsión del Paraíso, de la vergüenza por pecar.

Pero la juventud viene pujando en ese momento y, aunque Soledad está al margen de la política, va a estar caracterizada como un alguien que rompe esquemas, que no únicamente anhela salir de la estrechez moral de su familia, sino que lo va a hacer apostando el mundo de valores y temores heredado de Carmen por el amor de un hombre ajeno, en primer lugar, y, en segundo, una vez traicionada y decepcionada, seguirá “terca con esa vocación de andar deseando aun sin darse cuenta como el que, sonámbulo, no se percata de que camina por la vida” (137). Desear ¿qué?: “Más que nunca deseó desaparecer, no existir más, que la vida no la cargara con ese peso que la hacía arrastrar los pies y el alma. Si pudiera tan sólo llevarla colgada como un sombrero de niña a la espalda, tal vez pudiera brincotear charcos y alguna que otra desilusión” (191). Es el ansia de la mujer por ser libre y decidir su vida, es el feminismo con sus postulados de un discurso propio de ella, con su cuerpo -¿qué pasa con el cuerpo de Soledad, con su espíritu, con sus deseos?

El nombre completo de la protagonista es Soledad Lucía; fue su padre quien junto con ella inventó el de Lucía, pues el otro no le parecía un nombre para una niña, en tanto que, Lucía era como “una luz a la que le picaban la cola y por eso se quejaba” (285). Sin embargo, el nombre es mucho más que una simple palabra –recordemos a Lacan, a Butler–; en el caso de Soledad, Lucía es su *alter ego* o, quizá, su verdadero yo, la luz en su mundo de tinieblas.

Soledad es un personaje como tema, en términos de Oscar Tacca, es decir, “como sustancia, como interés central del mundo que se explora” (132). Clavel nos lleva a sondear el universo de los deseos, el del querer, del anhelar; expone la fuerza que los mismos pueden tener, hasta provocar una de dos consecuencias: desear no haber deseado o ver cumplido el deseo. Su personaje va a fluctuar entre ambas posibilidades, impulsado por la enorme insatisfacción de no ser, de no ocupar un lugar en el mundo, a tal grado que, si no la ven ni la oyen, prefiere y logra desaparecer para los demás. Entonces, se trata de un personaje que tiene un *alter ego*, con quien alterna, discute, se acerca, se aleja, entra y sale del jarrón, y, en su faceta de Soledad alcanza, al desearlo, la cualidad de ser “invisible”.

Uno de los logros, técnicamente hablando, de Ana Clavel en esta novela es haber conseguido insertar perfectamente las tres piezas del rompecabezas que es su personaje; ninguna ha quedado suelta ni deja de embonar. El tránsito entre Soledad y Lucía es completamente natural, como si se tratara de dos personajes, pero que en realidad son el mismo, se identifican por separado, pero no se disocian. Los diálogos entre ambas carecen de moralizaciones, poseen una gran coherencia y espontaneidad, sin juegos psicológicos ni alardes de falsa profundidad. La “invisibilidad” de Soledad no estorba a Lucía, al contrario, es la que le da vida, la que le permite ser. En la aproximación hermenéutica se verá la cuestión de la corporeidad-incorporeidad de Soledad. Por el momento es oportuno dejar asentado cómo esa aparente “falta de corporeidad” en el mundo exterior es el hilo conductor del relato, la cual se traduce, como ya quedó apuntado, en el deseo de la protagonista de erigirse en dueña de sí misma y nunca más pedirle a nadie permiso para ser.

Ya se mencionó el papel que el personaje, sin ser narrador directo en la novela, tiene en relación con la omisciencia del narrador en tercera persona, de modo que la importancia de aquél

aumenta y su inserción en la trama es afortunada.

En el tejido de la trama, tiempo y espacio son elementos fundamentales. En cuanto al primero, el relato inicia en tiempo pasado y fluctuará con un copretérito permanentemente, pues los hechos que van a ser revelados se prolongaron en el pasado. Las variaciones se darán en ese mismo tiempo, yendo aun más hacia atrás o menos, pero nunca ubicándose en un presente de hecho: “Qué lejos todo aquello que la había llevado a desear borrarse, desaparecer, a que otro tomara las riendas de su vida y decidiera por ella. Pero esos sentimientos no eran nuevos como tampoco eran recientes los deseos que inspiraba: en realidad, los había venido atesorando desde la muerte de su padre –o incluso desde antes” (20). Como la misma Soledad dice, ella se ha subido al tren de la memoria, de los recuerdos, y desde ahí hace la revisión de su tránsito: ser visible, desdibujarse, recomenzar a perfilarse, “porque algo como una extrañeza o melancolía le hizo pensar que tal vez en el pasado encontraría una respuesta” (30).

Siempre enmarcados por el pasado –ya sea en pretérito o copretérito- hay prolepsis y el uso de un presente subjetivo. Al hacer la revisión de los hechos vividos y al contarlos, Soledad, como el narrador en tercera persona, puede dar a conocer algunos que ocurrirían después del momento en que se encuentra narrando: “Pero la historia de las zapatillas sucedería después con su dosis de desilusión inevitable. Antes están las instantáneas de las escaleras y de las hermanas Ángeles” (32). O bien: “Tiempo después, Lola Álvarez revisaría esa serie y diría: “Qué fascinación más lograda por la luz” (117).

Al hablar de los sistemas de pensamiento dominantes que sirven de contexto a los hechos narrados en la novela, queda expuesto el tiempo objetivo que se maneja en la misma. Sin embargo, el tiempo subjetivo tiene mayor peso, es el tiempo de Lucía, del jarrón, del dragón; tiempo simultáneo al objetivo, incrustado en la realidad de Soledad sin fracturas, simultáneo y al

que ella tiene acceso permanente con solo un brinco:

Anda, Sole, vamos a entrar juntas al jarrón. Caminaron en silencio. Ya casi para llegar a su destino, Lucía volvió a insistir: “Vamos... se trata de tu deseo más secreto”. Soledad se sentía exhausta, sin ningún deseo por delante. Miró las piernas flexibles de su amiga y luego las suyas propias. ¿Qué tan difícil podría ser brincar adentro del jarrón? (192).

Mencionamos un uso del presente al que hemos calificado de subjetivo. Se trata del tiempo empleado en las “lecciones”, en los apartados o en los paréntesis que sumergen en el mundo interior del personaje y que son diferentes a un monólogo interior, más bien son la respuesta a las preocupaciones provocadas por los acontecimientos. En el caso pertinente, aclaraciones, rápidas reflexiones. Algunos ejemplos: En un diálogo entre Lola Álvarez y Soledad, a raíz del fracaso de la joven aspirante a fotógrafa en su relación con Péter Nagy, la primera le dice: “-Él se lleva el cuerpo y tú te quedas en sombra, ¿no es cierto?-”, terminado el diálogo viene la Lección de tinieblas 2 (Notas para el diseño de una sombra), cambio de tipografía, donde se lee:

Toma un cuerpo cualquiera y somételo a diferentes climas, temperaturas, intensidades, emociones (toda gradación es proporcional a estricto grado de supervivencia)... El resultado será una sombra iluminada, perfecta en obediencia y condición.

Luego hablaré de la transparencia y las sombras. Lo visible y lo no-visible, lo que tiene sentido y lo que no (129).

En la Rapsodia húngara 1, después de una escena entre Soledad y Péter, hay un cambio de tipografía: “Escribo esto en húngaro. Una vez siendo niño fui con mis padres a Balaton”. Más adelante, se inserta un paréntesis: (Ahora que lo pienso, esa muchacha que conocí en México, se parecía un poco a las dos. A la prima y a la otra de quien nunca supe su nombre) (77).

El último ejemplo: En el capítulo XVII, Soledad ha contado cómo a su madre le

disgustaban los labios de su hija, cómo cada vez se le veía más opaca y borrosa, mientras Lucía brillaba. Sin anunciar que se trata de una lección ni incluir paréntesis, el capítulo XVIII está escrito en primera persona del singular, en tiempo presente y con un tipo de letra diferente: “En mi pecho están despuntando dos temores. Camino encorvada para disimularlos y ocultar a todos que estoy enferma y que voy a morirme. [...] Por eso huyo y me oculto entre la hierba” (81).

Acerca del primer ejemplo, el que se refiere al cuerpo, podríamos añadir algo más. El interés de la autora se centra en incorporar distintas manifestaciones artísticas en la trama de sus novelas, cosa que ha quedado mencionada. La fotografía, la pintura, la escultura hacen acto de presencia a lo largo de toda su obra, para integrarse al campo de la significación. En el caso de *Los deseos y su sombra*, la cita escogida nos remite a los *readymade* de Marcel Duchamp, en especial al *Unhappy readymade*. Hay que recordar que éste no fue realizado por él, sino por su hermana Suzanne, quien siguió las instrucciones de Marcel, por correspondencia. El *Unhappy readymade* se trató de un libro de texto de Geometría, abierto cara arriba, suspendido en el aire, montado en las esquinas de un portal y abandonado a los efectos de la intemperie: el viento, la lluvia y el sol. El libro, obviamente, quedó destruido.

El cuerpo de Soledad va a ser expuesto de igual manera, invitándonos a sondear el nexo de significación que podría establecerse con el *readymade* de Duchamp, recurso del que echa mano la novelista también en *Cuerpo naufrago*, de una manera más retadora. Clavel, en ambos casos, toma el objeto y, a la manera de Duchamp, lo conceptúa, sumergiéndose en el campo del arte-objeto. Recordemos las palabras de Duchamp, en relación con su debatida obra *La fuente*, en la que se suple el cántaro por el mingitorio: “*Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, and placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object*”. (Marcel Duchamp. [Internet]. 2015. TheArtStory.org website).

Esto explica la cercanía de Clavel con este artista plástico, antecesor del dadaísmo; ambos son ejemplos de ruptura que, en el caso de la escritora, se manifiesta como un extraordinario recurso literario, en el campo de la significación: el mingitorio como la evocación del cuerpo de la mujer y sus consecuentes provocaciones.

¿Qué puede suceder con un cuerpo que, de igual manera, se somete a diferentes climas, temperaturas, intensidades y, además, emociones? ¿Cuál de esos elementos será más corrosivo? ¿Es el resultado el mismo que el del libro: la destrucción? Soledad responde que el resultado es... una sombra. Nada está dicho, aún hay mucho por decir si se observa ese objeto en una posición invertida o si se expone el cuerpo como una hoja al viento, indefensa ante las acechanzas de la intemperie o, en el caso de Lucía, ante las agresiones del mundo que la rodea y la conmina a “ser”, como el mingitorio, un “objeto útil”.

Ana Clavel sigue manteniendo a sus personajes en el ámbito de la performatividad, tanto de género como lingüística. La aproximación hermenéutica nos permitirá acercarnos a la misma, sin perder de vista que la incorporación de elementos tales como pinturas, esculturas, fotografías podrían constituir el tema de otro amplio estudio.

El espacio objetivo ha quedado mencionado también, es la Ciudad de México, desde el Castillo de Chapultepec, recorriendo el Paseo de la Reforma con sus estatuas, hasta la iglesia de Santo Domingo, los portales de los Evangelistas, y sus calles aledañas. Es asimismo la casa de Soledad y su familia, el hotel, el estudio de Péter Nagy y el de Montero, el sótano de Bellas Artes y el mundo subterráneo del mismo. Resulta particularmente atractiva la descripción respecto a éste último, que viene a dar un tono de leyenda y misterio a la historia que se cuenta:

Descendieron al mundo subterráneo. Vestigios de otras ciudades, túneles oscuros, los patios derruidos, la fuente de azulejos donde las monjas del convento de Santa Isabel

dieron de comer a unas carpas traídas por la nao de China. También la acequia, aunque con poca agua, que conducía a Tlatelolco y que un poco antes sesgueaba en un embarcadero abandonado. Por la margen este podía vislumbrarse la orilla del islote de la ciudad antigua con sus argamasas de diques y terraplenes para ganarle terreno al lago. A la luz de una antorcha, descubrieron la escultura de un hombre viejo incrustada en las empalizadas de ahuejotes, lo mismo que vasijas de vientres abiertos que gestaban osamentas en posición fetal (180).

El espacio subjetivo es, obviamente, el interior del jarrón donde viven Lucía y el dragón, y adonde se interna Soledad, cuando el mundo de afuera le resulta imposible vivirlo. Nos detendremos en la auscultación de ese espacio en la aproximación hermenéutica.

Para finalizar el análisis literario, hay que mencionar la abundante intertextualidad que se mantiene a todo lo largo de la novela. En primer lugar, y característico de la autora, está la presencia del mundo griego con sus mitos y sus héroes, Ulises y Eurídice, por ejemplo. La teoría acerca de la fotografía, con sus luces y sus sombras, es traída a colación con Roland Barthes y *La cámara lúcida*, aunque de una manera bastante velada que más tarde se convertirá en el hipotexto de *El dibujante de sombras* (2009). También están presentes los conceptos de Philippe Dobois y Carolina Cañas.

El mundo literario se entreteje: Cervantes, Goethe, Valle Arizpe, Villaurrutia, Paz, Thoreau, Hesse, Genet. Clavel es fiel a su interés por la intertextualidad; no obstante, como hemos venido analizando, hay momentos afortunados y otros menos, donde el diálogo con otros autores –ya sean escritores, pintores, filósofos, cineastas, fotógrafos- muestran fortalezas y debilidades al respecto. En el caso presente, la trama está mejor urdida que, por ejemplo, en *El dibujante de sombras*; inserta con mayor acierto la intertextualidad, principalmente por medio

del personaje llamado Matías.

Aproximación hermenéutica a *Los deseos y su sombra*: el deseo que desdibuja.

Al numerar y titular los capítulos de la novela, Ana Clavel nos presenta el tema y los subtemas de la misma. El eje es el deseo de ser que va a generar otros, los complementarios, igualmente importantes en la configuración de la trama.

Se ha hablado ya del contexto familiar y social que rodea a Soledad y que desde muy pequeña la incomoda, en consecuencia, la semilla de insatisfacción germina precozmente, alentada por su padre, de modo que Soledad se atreve a desear ser alguien diferente a quien es y conseguir lo que quiere, aunque sea quebrantando las normas impuestas por su madre en especial.

Principios como el pudor y la castidad son violados a temprana edad, con tal de conseguir dinero para comprar unas zapatillas de ballet para su querida amiga Rosa: “este hombre que se inclina para susurrarle algo al oído y al mismo tiempo besarle la mejilla, que levanta el faldón de su vestido de por sí muy corto, e introduce una mano (en realidad menos húmeda que el mullido colchoncito que guardan los calzones de la niña)” (31), a cambio, unas monedas. La primera intención disimula la segunda, el fin pareciera justificar los medios, sin embargo, ya hay un atisbo de erotismo precoz en Soledad, quien sabe perfectamente que tal acción pertenece al mundo de lo prohibido y, por ende, debe realizarse en la oscuridad de un rincón.

Llama la atención que quien invita a la protagonista a no dejarse atrapar por los límites impuestos por la realidad sea la figura del padre, el cual cambia su discurso falocéntrico y le dice a su hija que los deseos “Son como una llama que llevamos dentro. No dejes que esa llama te apague nunca” (21). La llama no se apaga, sino que apaga a quien deja de desear y Soledad va a vivir esa experiencia en un proceso de difuminación que amenaza con “borrarla” para siempre, si decide no volver a desear.

Hay otro personaje masculino que continúa en esta línea de cambio: Elías González, el novio de Carmen, la madre de Soledad, cuya presencia favorece algunas cosas nuevas entre los habitantes de la casa de los portales. Su criterio respecto a Soledad le permite reconocer capacidades en ella que su madre no advierte; habla de sus cualidades artísticas en el dibujo y defiende el derecho de la joven de salvarse de un “destino tan pedestre” como convertirse en empleada de ventanilla de un banco, futuro elegido por Carmen para su hija. Él, en cambio, vota por que Soledad estudie una carrera y pueda enfrentarse a la vida. Pero, de igual manera que sucedió con su padre, Elías va a morir y Soledad se queda con una herencia hecha de palabras que debe transformar en actos de vida.

Mientras tanto, Carmen se convierte en alguien a quien Soledad no conoce. Hay una Carmen, en fotos, tocada con una diadema natural de bugambilias que la hacía lucir excelsa. Soledad se preguntaba por esa mujer, antes de casarse, cubierta de pronto por un velo opaco. Sí, su verdadera madre –como la de Roland Barthes– “estaba atrapada tras los vidrios de aquellas fotografías (que en realidad eran ventanas de un castillo). Pero eso no era todo [...] la que se hacía pasar por su madre era la culpable de que Lucía hubiera tenido que refugiarse en las entrañas del dragón” (26). ¡Vaya revelación! La madre responsable del Edipo de la hija, castrándola desde ya, castigándola por carecer de pene, como ella, y sentenciándola a la pasividad, al ejecutar lo que el discurso masculino asienta más allá de una proposición, como una ley o un deber. Es el continente negro del que habla Hélène Cixous, el “no maculino” formulado por Luce Irigaray. La sombra que se va tragando al original acusaría Ana Clavel.

La aparición de Péter Nagy es una línea divisoria entre el antes y el después de Soledad, pero en ambos tiempos está presente Lucía. Este nombre es última elegido por el padre de Soledad, quien la llama así para dotarla de luz, sin advertir que el peso del primer nombre –

Soledad- ha ido haciendo sus efectos silenciosamente desde que fue asignado a la niña. Es el terreno del poder del nombre, el que no se somete al consenso de autoridad, sino que –es Butler parafraseando a Foucault-: “Es movimiento, es un encadenamiento, un encadenamiento que se apoya en esas expresiones, puesto que en cierto sentido se deriva de ellas, un encadenamiento derivado de expresiones que se vuelven contra sí mismas, que intentan fijar su movimiento” (65). Nuevamente los opuestos: fijación y movimiento, conjugados por la historicidad del nombre, la cual le da su fuerza por la sedimentación de sus usos.

Javier García, padre de Soledad, la llama Sol y después Lucía, sol y luz. Desde ese momento se contraponen el mundo de la oscuridad con el de la claridad, las sombras con los delineamientos, el silencio y la palabra, la corporeidad y lo etéreo. Él se anticipa a la historia de sufrimiento de su hija, aparentemente predestinada por portar ese nombre y, como contrahechizo, convoca la brillantez del sol, su luminosidad, su calor. Es curioso el acto de rebeldía del padre de Soledad en el seno de su propia familia, pero su pronta muerte le enseña a Soledad que “a su fuente de los deseos le pusieron una sábana blanca y la sepultaron tres metros bajo tierra” (21). Es el antes de Soledad, agazapada en el fondo del jarrón, mientras Lucía impresiona con la calidad de sus dibujos, de su baile, de su gracia, en la sala de la casa de los portales.

En adelante, Soledad –no Sol- irá descubriendo que los deseos asumen formas diferentes, entre ellas el deseo erótico que despierta en ella Nagy y que la conduce al extravío. Este deseo se sumará al otro, al de ser, y conocerá que “los deseos te invaden, se te agolpan, te rebasan hasta convertirte en un cuerpo anhelante, tembloroso, frágil” (98). La línea divisoria se marca. Soledad joven, alumna de fotografía de Péter Nagy, es conducida por él al mundo de los contrastes entre luz y sombras en papel, y luz y sombras en la vida: “No es la luz la que define los objetos sino su ausencia. La luz ciega, las sombras crean matiz. Volúmenes, texturas,

sentidos surgen del corte de la luz. Da Vinci decía que las sombras son más poderosas que la luz” (91-92).

Y, lo más importante, Péter la sumergirá en las sombras en la vida: “Pero también para entonces Soledad no entendería sino oscuramente su poética [la de Nagy] de las sombras y la experimentaría” (93).

El mundo del deseo –el más profundo, el que sólo conoce Lucía- es un mundo sumido en las tinieblas que dejan ver, únicamente, figuras vagas, no delimitadas. Pareciera que Soledad se encuentra siempre en un cuarto oscuro, rodeada de negativos que no llegarán a ser positivos.

Algunos conceptos sobre la fotografía van siendo expuestos por boca de Nagy y de Soledad. En su antes, la protagonista maneja la cámara y capta lo que no se ve a simple vista. *La cámara lúcida* de Roland Barthes soporta los descubrimientos de los personajes en torno de la fotografía, entre otras teorías. Soledad atesora la única foto de su padre que pudo rescatar de las manos iracundas de su madre, donde Javier García aparece como un niño de cinco años con un quepis y un tambor de hojalata entre las manos. Es la prueba de vida de su padre: “mi padre fue niño y estuvo ahí”, dice Soledad. Barthes también conserva la foto de su madre niña, gracias a la cual sabe que estuvo ahí, y esa foto, ninguna otra, es la que contiene a esa mujer en toda su esencia, lo mismo que sucede con el padre de Soledad. “Ninguna imagen justa, justo una imagen, dice Jean Luc Godard. Pero mi pesadumbre pedía una imagen justa, una imaaagen que fuese al mismo tiempo justicia y justeza; justo una imagen pero una imagen justa. Tal era para mí la fotografía del Invernadero” (Barthes 111). Tal resultaba para Soledad esa fotografía de su padre niño.

Ambas fotos combaten el olvido: “El tambor que refulge en sus manos, su sonrisa y su piel, son lejanos como una estrella extinta y no por eso han dejado de alumbrar a Soledad. Pensó

que Péter tenía razón en definir la fotografía como una sombra luminosa” (Clavel 111). En palabras de Barthes, tanto él como Soledad se han remontado en el tiempo y sendas fotografías comprueban que *la cosa ha estado allí*, ambos padres *estuvieron y fueron*, y las fotografías captaron la pose que “no es, no constituye aquí una actitud del blanco, como tampoco es una técnica del *Operartor*, sino el término de una intención de lectura: al mirar la foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo” (Barthes 123).

Combatir el olvido, ser huella de un cuerpo, cuya materialidad, que antes de quedar impresa, ocupó un espacio, eso y más es la fotografía. Lo sabemos por Péter, por Soledad, por Dolores Olmedo, por Philippe Dubois, todos personajes de la novela. Soledad es la discípula que va descubriendo el mundo de las sombras, en toda su riqueza y con todo su peligro. La fotografía es más que un pasatiempo o un oficio, la fotografía en la novela es una tabla de salvación, pues en su poética, al ser registro luminoso de una sombra -como dice Nagy-, al ser como un teatro primitivo, como un Cuadro viviente, revela lo que tan bien escondido pudo haber estado que “hasta el propio actor ignoraba o no tenía conciencia de ello” –como dice Barthes-. Lo que Soledad descubrirá será, además de la “cualidad” de su padre en el retrato que conserva de su niñez, algo de lo que quizá no tenía plena conciencia.

Ana Clavel anticipa –quizá, como Soledad, sin plena conciencia de ello- *El dibujante de sombras*. Se apropia de la teoría de luz y sombras en la fotografía y le añade su propia poética. Soledad transita por un universo de evanescencias, tanto como fotógrafa como persona que se va difuminando, con el riesgo de desaparecer por completo. Aparentemente así ha sido, al inicio de la novela nadie puede verla, se desplaza a sus anchas entre la gente y no la ve, pero la percibe. La masa, la materia del cuerpo de Soledad, su pesaje –término de Jean LucNancy-, han

desaparecido porque ella así lo ha deseado; sin embargo, Soledad tiene presencia, es una sombra, porque ha elegido borrarse antes que convertirse en lo que los demás quieren o esperan de ella. Su madre, su hermano, Péter, Martín Rueda. Huye de los convencionalismos, de la institucionalización, del discurso que determina y obliga. La penumbra es su hábitat, las medias luces o la oscuridad, el subsuelo, donde viven, por supuesto, los marginados.

Soledad se ha convertido en la sombra de sí misma. Ha preferido ir perdiendo su contorno, dar paso a Lucía. Y fuera de escena, tampoco dentro del jarrón, sino a solas como su nombre, diseña su sombra, subvierte de esa manera su condición: “el contorno de un cuerpo se distingue de su fondo en la medida en que una voluntad íntima y secreta palpita en el objeto negándose a morir del todo, a ser visto –tocado- del todo. Pero sólo sumergiéndolo en la niebla, la ceguera, provocándole esos estados del ser resultados del extravío...” (Clavel 129).

Ser visto y ser tocado son exigencias del cuerpo. La subversión consiste precisamente en “la cristalización de la conciencia y la voluntad de convertirse en imagen y no cuerpo real, de ser sombra, aura, nube, huella, sueño...” (130).

Hablamos de un antes y un después en la vida de Soledad y de Nagy como una línea divisoria entre ambos estadios. Péter despoja a Soledad de su razón de ser –“Él se lleva el cuerpo y tú te quedas en la sombra, ¿no es cierto?”- le dice Lola Álvarez-, a lo cual se añade su imposibilidad de embonar en el mundo de su familia. Desde que conoce al fotógrafo, la protagonista va descubriendo la riqueza de la combinación entre luz y sombra y, especialmente, las posibilidades de ésta última en la creación de esferas alternativas a las estrictamente establecidas por el constante binarismo cultural: o se vive en la luz –el bien- o se vive en la oscuridad –el mal-. Pero el exceso de luz también puede cegar y al atardecer no hay plena luminosidad ni tampoco absoluta oscuridad. Para pasar de una a otra hay un proceso de

difuminación; nuestro ojos van perdiendo la capacidad de captar los objetos en su forma total, en cambio, vamos advirtiendo, casi adivinando lo que estamos tratando de ver, hasta que admitimos que se trata de sombras y, al final, de ... nada. Soledad está en el momento justo del atardecer, donde todo lo que se percibe son evanescencias, ella misma es una de éstas, pero no quiere dejar de ser, al contrario, quiere ser.

Hablemos de la condición de invisibilidad de Soledad. “Cuando Soledad salió del jarrón y descubrió que nadie podía verla, se le ocurrieron cosas disparatadas” (13). Al iniciar la lectura de la novela de la manera anterior, pareciera que se trata de una historia divertida e intrascendente; sin embargo, después de unas cuantas páginas, vamos adentrándonos en el complejo mundo de Soledad, desde su niñez hasta su juventud.

Javier García, su padre, es quien descubre a su hija el laberinto de los deseos, cuyo punto de partida es ocultarse, refugiarse con Lucía dentro del jarrón donde duerme el dragón. ¿Por qué Soledad se aventura a entrar al jarrón? ¿Por qué Lucía vive en el fondo del mismo e invita a Soledad a acompañarla? Ya se ha insistido en que la protagonista es una marginada, no tiene un lugar entre los miembros de su familia. Más tarde, como alumna y amante de Péter Nagy tampoco posee una identidad propia, sino que es en función de lo que el pintor quiere que sea: “Descubrió entonces que aquel hombre –sin el cual ella no concebía ninguna clase de sobrevivencia- no necesitaba de nadie para ser en el mundo” (127). Para entonces, ya Lucía había hecho su aparición, siempre le ayudaba a sobrellevar situaciones difíciles, sin importar de lo que se tratara. Inclusive, en algún momento Soledad le había propuesto intercambiar lugares: ella se quedaría dentro del jarrón –obviamente a salvo, aunque esto no lo dijera explícitamente- y Lucía, fuera, en el exterior donde viven todos aquellos que dañan a Soledad. La respuesta de Lucía fue echar a correr por el laberinto y perderse de vista, de modo que ni una ni otra

están dispuestas a hacerle frente a la realidad y mucho menos solas; su fuerza nace de su extraña simbiosis: una es el *alter ego* de la otra, pero también puede actuar sola: “Lucía reaccionó de inmediato, tomó la cámara y se dirigió al auto. Soledad la detuvo: -¿Qué vas a hacer? Es Martín Rueda... -Por eso mismo... para que se burle de su abuela –respondió Lucía tratando de zafarse” (156).

Este *alter ego* es digno de confianza de la protagonista, pero por momentos, como en el ejemplo anterior, se le sale de las manos y pretende actuar por su cuenta. La pregunta aquí es si dentro de la ficción en la que ambos personajes aparecen, Lucía logra hacerlo. Si continuamos la lectura después de la acción citada en el párrafo anterior, descubrimos que Lucía y Soledad forcejean, la segunda logra arrebatarse la cámara a la primera, pero de pronto aparece un muchacho en una moto a la que se sube Lucía, en movimiento, y es ahora ella quien arrebató la cámara a Soledad y le grita: “-Te veo más tarde”.

Si el *alter ego* es una fuga emocional reprimida por un largo tiempo y de cuando en cuando estos sentimientos, deseos y emociones explotan de una manera descontrolada, obviamente que al ser sentimientos reprimidos resultan en una actitud totalmente diferente a lo que es la persona. Es el caso de Soledad que va a generar a Lucía; la primera reprimida y anulada, desdibujada, con un inmenso deseo de desaparecer en verdad, de volver una certeza esa incorporeidad simbólica que le asigna la indiferencia o la falta de reconocimiento de los demás.

Sí, si no la ven los otros que no se vea de verdad. Y Lucía, sobrada en todo lo que le falta a la protagonista, diferente, luminosa, pero agazapada en el jarrón, al lado del dragón al que no hay que despertar.

Sin embargo, esta alteridad entre Soledad y Lucía evoluciona. Hay una relación

proporcional entre la difuminación de Soledad y la fortaleza de Lucía. El camino es largo y accidentado, Lucía va a estar siempre al lado de quien la ha convocado como su otro yo, pero no va a ser totalmente dócil, lo cual contribuye a que Soledad se vea obligada a ir alejándose de ella inadvertidamente y con la ayuda del mundo de las sombras al que, también por accidente, va a ingresar.

En la línea cronológica de la historia, después de su fracaso amoroso con Péter Nagy – “¿Quién dice que una pasión amorosa no puede chuparte el alma, sorberte la voluntad y adelgazarte hasta desaparecer?” (14)- comienza el deambular de Soledad por la ciudad de México. Su primera parada, cuando todavía es visible para los demás, es Bellas Artes, donde Martí Rueda la contrata para trabajar en el Archivo Muerto. Buen lugar para quien quiere desaparecer y en donde va a entrar en contacto con el subsuelo del centro de la ciudad. Su trabajo la va a acercar a la Fotografía, a la historia de México, a la leyenda y a la marginación.

Entre los personajes que rodean a la protagonista en Bellas Artes se encuentra Maru, la típica empleada burócrata, perteneciente al sindicato de trabajadores del museo, con una lucidez característica de quien sabe sortear la adversidad y ver más allá de las apariencias. En cuanto conoce a Soledad la identifica así: "Hola, Sombra! Precisamente iba a buscarte. ¿Ya la conocen?

—

pregunté a los otros-. Aquí les presento a una nueva compañera. Soledad García, alias la Sombra- volvió a reír” (154). Si en ese momento, aún es visible ante los demás, ya hay una premonición de que ha de dejar de serlo y de convertirse en un ser evanescente.

Gracias a Martín Rueda, Soledad va a descender al legendario lugar donde confluyen los caminos subterráneos que conectan la ciudad y va a descubrir algunos de sus misterios, entre

ellos la existencia de los Adoradores Nocturnos, aquellos que de noche, ya tarde, sin que los habitantes de la ciudad se den cuenta, oran por los mismos. Sutilmente, el relato va llevando por vericuetos insospechados; vamos descendiendo junto con Soledad, en el espacio que recorre, pero también simbólicamente. Siempre hacia abajo, hacia lo oscuro, hacia donde nadie del mundo exterior, aquel que tiene lugar en la superficie, imagina que pueda haber actividad, personas, altares, penumbras a través de las cuales se adivina todo esto y que ahí está.

¡Qué bien se siente Soledad allá! Lo que ha descubierto es más, mucho más que una ciudad bajo el suelo del centro de México; lo que va afirmando Soledad es precisamente que ella va a recorrerse por dentro, va a volver a visitar el jarrón, a caminar por el laberinto de paredes rojizas, a encontrarse con el dragón dormido y a contemplarlo (Clavel 152). Su visita al mundo subterráneo la llena de desazón, pues sabe que su tiempo y su lugar no son los que está viviendo, son otros, son los que ocupan seres como ella, seres marginados, abyectos, que conocen perfectamente el mundo de las sombras. Y añadirá un factor más: su invisibilidad.

Ana Clavel crea un personaje muy interesante, pues en él se conjugan elementos disímbolos: el cuerpo, el alma, la sombra, entre otros; filosofía, psicología, literatura. Ya quedó expuesta la alteridad entre Soledad y Lucía. Prosigamos con nuestro análisis.

Cuando uno intenta informarse acerca de lo que podría ser la sombra, ineludiblemente es remitido a Carl G. Jung, quien la aborda, entre una infinidad de asuntos. No se trata de la extensión sino de la profundidad con la que trata el tema, tanta que es una referencia obligada al respecto. Connie Zweig y Jeremiah Abrams se hacen cargo de editar el libro intitulado *Encuentro con la sombra. El lado oculto de la naturaleza humana*, en el que reúnen ensayos de

terapeutas seguidores de Carl Jung y ofrecen un amplio y variado panorama acerca del tema. Este texto nos sirve de marco para abordar el personaje principal de *Los deseos y su sombra*.

En la introducción, Connie Zweig sintetiza algunos conceptos junguianos y hace aportaciones también. Empieza por exponer que cada uno de nosotros tiene una sombra personal:

Bajo la máscara de nuestro de nuestro Yo [self] consciente descansan ocultas todo tipo de emociones y conductas negativas –la rabia, los celos, la vergüenza, la mentira, el resentimiento, la lujuria, el orgullo y las tendencias asesinas y suicidas por ejemplo-. Este territorio arisco e inexplorado para la mayoría de nosotros es conocido en psicología como sombra personal (7).

Carl Jung descubrió la indisolubilidad del ego –uno de los centros de la personalidad, el de la conciencia; el otro es el Yo, centro de la personalidad global, que incluye la conciencia, el inconsciente y el ego- y de la sombra; todos los sentimientos y capacidades rechazados por el ego y desterrados a la sombra alimentan el poder oculto del lado oscuro de la naturaleza humana, pero también contiene todo tipo de capacidades potenciales sin manifestar, cualidades que no hemos desarrollado ni expresado: “La sombra es peligrosa e inquietante y parece huir de la luz de la conciencia como si esta constituyera una amenaza para su vida” (8). Solo podemos verla indirectamente, fuera de nosotros mismos.

Por eso es tan violento el encuentro con la sombra, porque nos obliga a ralentizar el paso de nuestra vida, escuchar las evidencias que nos proporciona el cuerpo y [conceder] el tiempo necesario para poder estar solos y digerir los críticos mensajes procedentes del mundo subterráneo, concluye Zweig (8).

Varios de los autores compendiados en esta obra, escriben acerca de la importancia de recuperar la sombra, de encontrarse con ella, de curarla o, bien, de tomar conciencia de nuestra

escisión interna. Para Jung, la sombra resulta peligrosa solo cuando no le prestamos atención, pues, al mantener una relación adecuada con ella, restablecemos también el contacto con nuestras capacidades ocultas (13). Para él la sombra es el lado oscuro del psiquismo donde se encuentran los deseos no reconocidos y los aspectos reprimidos de la personalidad, es el *otro* en nosotros, lo inferior y censurable, lo que nos llena de embarazo y vergüenza. Finalmente, la sombra es lo que una persona no desea ser. No obstante, en su ensayo, Liz Greene, señala la naturaleza paradójica de la sombra, la llama un "sufrimiento redentor". Es un abismo existente entre los aspectos oscuros y luminosos de la naturaleza humana.

Robert M. Stein, por su parte, en su artículo titulado "El rechazo y la traición" puntualiza acerca de la relación entre la hija con la Madre Positiva y con la Madre Negativa. La primera acepta y estima a su hijo con todas sus flaquezas e imperfecciones; la segunda, la que nos interesa, lo rechaza y le exige superarlas:

Este rechazo [...] equivale a un rechazo de todos aquellos elementos únicos e individuales de niño que no concuerdan con la imagen que la madre tiene de cómo debe ser su hijo. Es por ello [*sic*] que el niño debe ocultar o reprimir su singularidad con lo cual todas sus peculiaridades terminan engrosando las filas de la sombra (50).

Hay un rígido rechazo del arquetipo parental negativo internalizado y una profunda necesidad de librarse de la culpa y el miedo provocados por los contenidos de su sombra, necesidad que lo impulsa a buscar relaciones que le ofrezcan la posibilidad de conectar profundamente con los demás (51)), opina Stein.

La sombra es el cuerpo que se oculta bajo disfraces –en palabras de John P. Conger- y expresa lo que nuestra conciencia se esfuerza en negar; encierra las huellas de nuestros aspectos reprimidos, "aquellas facetas que nos negamos a compartir y [...] nuestros miedos presentes y

pasados"; para Jung, el cuerpo es una especie de esqueleto en el armario del que todo el mundo desea desembarazarse (70).

¿Qué hacer con esta sombra, aparentemente tan negativa, tan oscura, tan mala? James Hillman propone curarla y, cuando habla de la <<curación de la sombra>> quiere resaltar la importancia del amor; por su parte, Andrew Bard Schmooker se refiere a la toma de conciencia de nuestra escisión interna y de que debemos dejar de creer que todos los males que nos aquejan residen en el exterior: Cuando “nos percatemos de que la capacidad de hacer el mal también mora en nuestro interior, podremos hacer las paces con nuestra sombra y nuestro barco podrá, por fin, navegar a salvo de las adversidades (128). Es necesario tomar contacto con nuestros opuestos, ponernos de su parte y redescubrir nuestra sombra, desde el punto de vista de Ken Wilber (143).

Para finalizar esta aproximación a la teoría de la sombra, citemos a Deena Metzger en su ensayo “Escribiendo sobre el otro”:

La sombra –ese elusivo fantasma del que no podemos escapar y con el que resulta difícil establecer contacto- es nuestra propia imagen oscura. Por consiguiente, para conectar con la sombra debemos estar dispuestos a entrar en su morada –la oscuridad-, a convivir con lo desconocido y a sentir que *somos* la misma oscuridad. Dirigirnos hacia la sombra nos enfrenta al miedo de ser devorados por ella pero de no hacerlo así corremos el riesgo de que termine abatiéndose violenta y furtivamente sobre nosotros (199).

Este perfil es el de Soledad, sombra de sí misma. Ella está consciente de que ha dibujado su propia sombra, son esos tejidos ralos y compactos que ha venido elaborando desde su infancia. Vivir como sombra es replegarse y cubrirse, conseguir no ser visible ante los demás con todos sus defectos, esos que le han imputado precisamente los otros. Sin embargo, como la ha

dicho Dina Metzger, Soledad está dispuesta a conectar con su sombra, a descender a su oscuridad personal, más cuando descubre que, de diferentes maneras, no está sola, hay quienes pueden “verla”, porque también forman parte del mundo de las tinieblas, porque pueden sentirla.

A partir del momento en que abandona Bellas Artes, Soledad se acepta como evanescente; en un principio juega con su nueva condición, pero a medida que va entrando en contacto con los que son como ella, marginados, el juego se va volviendo el reto de su vida: reconstruirse, curar su sombra, hacerla consciente –un imperativo biológico fundamental, según Anthony Stevens. La protagonista de la novela hace un viaje de ida hacia la “no existencia” y un viaje de regreso hacia la “existencia”: “Soledad respiró con alivio: estaba sola, no tenía que responder a nadie ni a nada por sus actos. La ciudad y las calles podrían convertirse en un laberinto propio y quién sabe, tal vez podría encontrar, a la vuelta de la esquina, más que al ladrón o a Lucía, su rostro verdadero” (Clavel 213).

Esta aventura la inicia con Lucía, es más, manda a Lucía por delante, de avanzada, porque descubre que su *alter ego*, al igual que las tinieblas, también puede ser protector: “Antes con Lucía también viví algo semejante, cuando nos internábamos en el laberinto del jarrón y con el caminar entre aquellas paredes rojizas el dolor y la tristeza iban cediendo [...]. Sólo esa sensación tranquilizadora de perderse, de no estar más separadamente. De fundirse” (226).

La relación con Lucía va a evolucionar, de una total dependencia a la liberación de las ataduras entre ellas. Quizá esto tenga su razón de ser en lo que señala Andrew Bard Schmooker al hablar acerca de la toma de conciencia de nuestra escisión interna, de hacer las paces con nuestra sombra en lugar de rechazarla, de reconocer que no todo lo que nos daña viene del exterior, pues también somos capaces de hacer el mal. Soledad necesita a Lucía, más tarde, reconoce que caminan juntas, “como si su sombra y ella se dirigieran hacia un mismo lugar” (239), el lugar de

Soledad en el mundo, el que anda buscando.

En el periodo de su trabajo en Bellas Artes, Soledad sufre a Lucía, la distancia entre ambas comienza a hacerse notoria. Lucía se rebela, actúa casi por su cuenta, reta a Soledad, como en el caso de la historia inventada que le cuenta a Maru acerca del hermano gemelo de Sol, quien supuestamente había muerto ahogado por culpa de la primera.

Y, finalmente, se despide de ella: “Soledad, soy Soledad” grita a los cuatro vientos y decide ir en busca de su lugar en el mundo, aun cuando para ello haya de convertirse en sombra, pues esta no solo es su parte oscura, sino también el de sus potencias. Liz Greene habla de la naturaleza paradójica de la sombra, un “sufrimiento redentor”, un abismo existente entre los aspectos oscuros y luminosos de la naturaleza humana; no es nada más una zona cubierta de vergüenza, sino el reto de conciliarla y llenarla de luz. En este momento crucial, Soledad va a poner frente a sí a su madre, a Mode, a Péter, entre otros, y, principalmente, a Lucía. “ De pronto, todos comenzaron a decirle adiós. Una niña vestida de quimono con una pecera en el regazo arrojó un pez naranja que traía al mar y luego juntó las manos en ese gesto oriental que uno podía interpretar como una plegaria o una despedida. Soledad levantó la mano y ella también le dijo adiós” (187).

En este logro, el personaje principal no ha estado solo, ha entrado en contacto con los que, sin ella saberlo, son sus iguales: los marginados: niños de la calle, los evangelistas de los portales de Santo Domingo, los traficantes menores de droga, el ciego Matías, el campanero de Catedral, los raterillos y Jorge Estrada, el mimo. Todos ellos concentrados en la zona oscura de la capital, ahí donde no hay que ir porque es peligroso. Estos personajes han sido expulsados de los lugares bonitos de la ciudad y conforman un mundo lleno de secretos y problemas que sortean identificándose entre ellos. Son sombras, son el lado oscuro de los habitantes de la

Ciudad de México, la escoria y vergüenza y quienes sí perciben a Soledad.

Estamos en la cuarta parte de la novela, “Sombras que danzan solitarias”, sombras que se perciben aunque no se vean, que se reconocen y se conceden existencia, porque padecen del mismo mal, de la misma enfermedad conocida por ellos como “pérdida de sombra: el alma, que también llaman sombra, recibe un susto muy grande. Entonces se aleja del cuerpo como quien sale de su casa a medianoche por un incendio y empavorecido corre y cuando quiere regresar ya no encuentra los caminos” (205).

Soledad conserva la voz y el tacto, los otros la escuchan, la reconocen sin necesidad de verla. Matías, un hombre ciego, de inmediato la identifica por sus voz, pues para él resuena y es sonora, por más intentos que ha hecho la joven por apagarla. Junto con este sentido corporal, la protagonista descubre el valor del tacto, de tantear en tinieblas, donde el “cuerpo se convierte, encorvado en sí mismo, en un gran signo de interrogación que pide respuestas a cada paso”(225). Es la angustia en pleno y el cuestionamiento acerca del cuerpo y ¿del alma? El cuerpo que se deshace en sentido, en ojos, en piel, en lengua, y las sombras, las únicas que hacen luz en el alma.

Retomemos a Jean-Luc Nancy en “Del alma”. El filósofo revisa a otros, iniciando con Aristóteles en el texto del mismo nombre, *De anima*. Pasa por Spinoza, por Descartes, con el interés de hacer manifiesta su oposición a considerar el cuerpo *contra* el alma; el cuerpo como la realidad física, material, carnal, y el alma como el espíritu. Nancy rechaza el dualismo cartesiano, de origen platónico-cristiano que opone el alma al cuerpo. Y aquí viene lo interesante de su planteamiento para nuestro estudio; ya se ha hablado con amplitud de lo que Nancy considera que es el cuerpo, en los análisis hermenéuticos que anteceden al presente. Ahora, bien, va a complementar esa teoría en este apartado.

Un primer planteamiento se refiere a que: “Todo el asunto de un discurso sobre el cuerpo estriba en que lo incorporal del discurso *toque* en todo caso el cuerpo” (“Del alma” 96). Se trata del tacto de lo incorporal, según Nancy, y Soledad va a poner en escena tal condición: “Hace falta que lo incorporal sea interrumpido cuando toca el cuerpo y hace falta que el cuerpo sea interrumpido, o abierto, cuando toca lo incorporal o cuando es tocado por ello” (96). El discurso de Soledad es sobre el deseo y este ha tocado su corporeidad y su incorporeidad.

Por lo anterior, Nancy deduce que el cuerpo no es masa, no está cerrado sobre sí ni penetrado de sí, por tanto, está fuera de sí: el cuerpo es el ser fuera de sí, es decir, el alma (98). En su alocución, el filósofo francés pide que al decir alma se escuche algo diferente a lo otro del cuerpo. No quiere hablar de un cuerpo sin alma, como tampoco de un alma sin cuerpo: “se trata más bien de servirse de la palabra alma como de una palanca para hacer que se escuche ese fuera del cuerpo, ese fuera que es el cuerpo *para sí mismo*. El alma es el estar fuera de un cuerpo, y en ese estar fuera es donde está su interior” (*Del alma* 102).

El cuerpo de Soledad está fuera, no en el exterior, sino como lo concibe Nancy – *este ser fuera sin dentro que constituye todo el dentro* o todo el *ser consigo mismo* (108)- se “excribe”, y encuentra de ese modo su interior, su alma, es un dentro que se siente fuera, una unidad. Es el interior del jarrón, es su ser evanescente que se siente y se toca, es el alma, es lo extendido del cuerpo.

Nancy sigue sirviéndonos de apoyo:

El cuerpo es la experiencia de tocar indefinidamente lo intocable [...]: lo que toca, eso por lo que es tocado, es del orden de la *emoción*. [...] emoción quiere decir: puesto en movimiento, puesto en marcha, sacudido, afectado, herido. [...] a conmoción es el ser puesto en movimiento con. Lo que se ha pensado con el nombre de alma durante algún

tiempo no es la emoción o la conmoción del cuerpo, sino el cuerpo en tanto emoción y conmoción (*Corpus* 110).

Soledad da fe de lo anterior; su condición etérea ha tenido que ver íntimamente con su ensombrecimiento interior. La división entre cuerpo y espíritu no es posible, porque “el cuerpo era como una casa y esa casa, antes oscura, había comenzado a iluminarse por dentro” (Clavel 281-282), en consecuencia, lo que no se veía en absoluto, lo que había dejado de estar encarnado, va a re-encarnarse gracias a una luz interior que se avizora. Jorge Estrada es el portador de esa luminosidad, al despertar en Soledad sentimientos acallados, golpeados hasta quedar inermes.

Mas Jorge es un ángel que silencia a la ciudad cuando levanta sus alas, en palabras de Matías, y que ha elegido ser cazador en la selva pavimentada de la ciudad. Entre ellos surge una conexión natural; Soledad lo admira incansablemente, se bebe sus movimientos, es toda ojos para él y así lo acaricia, con la mirada. Y Jorge le devuelve la mirada, sencillamente sabe que está ahí y hace lo que nadie, la toca, es Jorge *tocando* el cuerpo de Soledad en su nuevo sentido, el alma. Y logra hacerlo gracias a la emoción de sentirla. Es el alma de Soledad que se sabe *sentida* y *tocada*. “Sabía que eras real –dijo [Jorge] en son de triunfo”. Ha surgido nuevamente el deseo y nuevamente Soledad se ha permitido formularlo otra vez: “Te deseo”, dos palabras que “habían hecho luz en ese lugar exacto donde el cuerpo en penumbras necesita del pensamiento para aclararse y reconocerse. [...] Fue una plenitud que venía de adentro y se prodigaba como un regalo o una gracia” (283), el erotismo de Bataille, el amor que cura la sombra, de Hillman, el cuerpo-alma de Nancy.

La novela inicia en el Castillo de Chapultepec, con Soledad subida en los hombros del Caballero Alto, y termina en el mismo lugar. “Una foto para todos” pide Matías y los niños y Jorge se colocan frente a la cámara. Soledad se resiste, pero el ciego y el ángel están esperándola.

Aún no se le ve, sin embargo, toca el hombro de Jorge y se acerca a Matías, ambos le hacen un espacio en el momento en que el fotógrafo dispara la cámara:

Cuando la imagen se aclaró por fin los niños aparecieron más delgados que de costumbre, Jorge –que se había movido en el último momento- se veía desenfocado y Matías tenía los ojos en blanco. La única figura favorecida –el fotógrafo frunció el ceño- resultó ser una muchacha que de seguro pasaba por ahí y que la cámara había captado en la última fracción de segundo (304).

Soledad se ha reconciliado con su sombra.

Análisis literario de *El dibujante de sombras*.

Para finalizar con el material de estudio de la presente tesis, abordaremos el análisis y la aproximación hermenéutica a *El dibujante de sombras*, novela publicada el año 2009. La fidelidad a los temas del deseo y las sombras continúa en esta obra, mas su tratamiento ofrece una particularidad: Ana Clavel, sin dejar a un lado sus obsesiones literarias, se centra en el tema del descubrimiento de la fotografía, y hace de su novela un hipertexto de *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* de Roland Barthes.

La obra está dividida en cuatro partes y un epílogo. Parte I: “Los primeros años”, se refiere al encuentro de Giotto por Johann Kaspar Lavater y el inicio de su relación. Parte II: “El periodo de sombras”: el interés de Lavater por la fisonomía, su arrobamiento por el niño dibujante de sombras, la presencia de Elise y Clara. Parte III: “El periodo de tinieblas”: la afloración del deseo y su satisfacción, la aparición de maese Calabria con su *camera admirabilis*, los experimentos de Giotto, la tragedia de los tres amantes, la partida de Giotto a Italia.. Parte IV:” Sólo luz”: la autoinmolación de Clara, la mano justiciera de Lavater, el fin de Giotto. Epílogo: el fin de Lavater.

Cada parte se subdivide y esas subdivisiones está numeradas con números cardinales.

Argumentativamente, se trata de la historia de Johann Kaspar Lavater, reverendo en Zurich, obsesionado con la fisonomía, es decir, con el estudio del carácter de las personas a partir de su apariencia, y en particular de su rostro. La supuesta intención de estos estudios es la de conocer al hombre y de promover el amor a la humanidad, en nombre de la grandeza de Dios. Lavater también tiene una gran afición por el dibujo y, en un viaje a Winterthur, encuentra accidentalmente a un niño dibujando un rostro en una piedra. Lavater queda arrobado por la destreza del chico y se lo lleva con su casa en Zürich. Lo llama, a partir de ese momento y en

recuerdo de la anécdota de Cimabue y el pintor medieval Giotto, como éste último: Giotto, Giotto de Winterthur.

El aprendiz va perfeccionando sus habilidades en el dibujo de sombras y Lavater lo cuida como a otro de sus hijos. El reverendo escribe varios libros sobre la fisiognomía, a la vez que va ascendiendo en su carrera eclesiástica hasta convertirse en una autoridad reconocida por sus sermones. Encarga a Giotto la elaboración de muchos dibujos de sombras, los cuales aumentan en perfección, a medida que este crece.

Ya hecho un joven, el dibujante conoce a Maese Calabria, una especie de “sabio trashumante” que viaja con su carromato lleno de sorpresas y monta un espectáculo, en el que la atracción principal es su *camera admirabilis*: “En aquel pequeño cuarto recubierto en su interior con telas negras era posible atisbar un misterio: el de la luz traspasando un orificio apenas perceptible para dibujar con mano maestra una imagen invertida del paisaje exterior” (118).

Otro hecho interesante ocurre en la vida de Giotto; conoce a las gemelas Huber, Clara y Elise, decide amar a las dos al mismo tiempo y sostiene relaciones sexuales con ambas simultáneamente. Giotto experimenta con ellas también en lo que se refiere al descubrimiento de Maese Calabria y fija temporalmente sus cuerpos desnudos en lienzos preparados por él con sales de plata, especiales para tal efecto. Sin embargo, lo que en un principio fue un acuerdo aceptado por los tres, más tarde se convirtió en un desacuerdo: Elise hizo prometer a Clara que renunciaría a Giotto y se lo dejaría para ella sola.

Lavater fue advirtiendo el alejamiento de su pupilo y la ruptura de la obediencia ciega hacia él. Clara accede a la petición de su hermana gemela y va a ver por última vez a Giotto para comunicarle su decisión; Elise los sorprende y confunde la situación, de modo que se ahorca. Giotto abandona Zürich y es seguido por Elise quien, en un acto de total amor, se bebe las sales

que darán a su piel el tono y la textura necesarias para las impresiones de su amado. Vuelven a Zürich, donde ella muere. Lavater va a buscar a Giotto y descubre sus trabajos, los cuales considera cuestiones del demonio. El reverendo decide destruirlos y, mientras lo hace, aparece su pupilo, forcejean, se cae una vela y se incendia todo. ¿Muere Giotto en el incendio? No lo sabemos. En el Epílogo se presenta a un Lavater anciano, solo y moribundo, lleno de recuerdos amargos y sumido en la oscuridad interior.

El narrador omnisciente, con ese tipo de omnisciencia acotada que le impide saber todo de sus personajes, sino más bien, exponer desde la perspectiva de ellos las acciones y las introspecciones, lo que sí hay que subrayar es que conoce la historia de principio a fin, lo cual se hace evidente a través de las prolepsis. Ya habíamos mencionado cómo Oscar Tacca define a este tipo de narrador omnisciente como aquél que está limitado por la perspectiva del personaje, por un lado; por otro, Prince habla de la presencia de un narratario indicada mediante preguntas o pseudopreguntas que no son atribuibles ni al narrador ni a los personajes: “Si las dice el narrador suponen un narratario al que se debe convencer de algo o entregarle algunos conocimientos” o, bien, las sobre justificaciones: “explicaciones o motivaciones que se ubican a nivel de metalenguaje (metarrelato o metacomentario. Obviamente el narrador se justifica o defiende su causa delante de alguien: el narratario” (Carrasco 17).

Son abundantes los ejemplos respecto a este uso del narrador y del narratario, en la novela. Antes de mostrar algunos de estos, señalemos también la cuestión del autor implícito al que se refiere Prince: “Consiste en la imagen del autor (o, en ciertos textos, autores) que el lector infiere del conjunto de indicios autorales que emite el texto —o también que el lector transfiere al texto” (Renart s/p). Dichos indicios autorales, pueden pertenecer al autor real y a su cultura o pueden ser simplemente ficcionales. El lector, a su vez, transfiere al texto elementos desde su

propio acervo o desde su repertorio sobre la cultura en cuestión –Siglo de la Ilustración, en el caso presente- y contribuye así a la gestación de la imagen del autor o autores implícitos.

El narrador de *El dibujante de sombras* —tanto narrador-personaje como narrador extradiegético— se desvive para responder a las posibles objeciones de sus destinatarios, o para convencerlos de algo sin lugar a dudas: “Sus devotos y defensores nos acusarán de perjuros y blasfemos. Para nosotros resulta revelador el retrato en sombra chinesca de Johann Kaspar Lavater con una guirnalda “ (61).

El narratorio está presupuesto, como ya se comentó: “¿Acaso no se le habían pasado a Johan Kaspar los tragos por primera vez e su vida en una taberna en Berlín... y tuvieron que cargarlo hasta la pensión donde vivían?” (70). Y una que además revela esa ominsciencia acotada por el punto de vista del personaje:

¿Será posible leer el alma de una persona a partir de su rostro? Y si es así, ¿por qué dos rostros con facciones semejantes pueden tener una lectura tan diferente, al grado de que en uno se vislumbra el alma de un asesino y en el otro un espíritu atormentado que, sin embargo, lucha por abrirse paso a la luz? (66).

Tal autor implícito, quizá represente en este caso la parte débil de la trama ya que son constantes las aportaciones culturales que rompen la urdimbre de la novela; pareciera que a la autora real le gusta asegurar el conocimiento que supone no tiene el lector y descuida en parte el firme tejido de la trama de su novela: por ejemplo, el narrador está relatando la muerte temprana de Felix Hess, amigo de infancia de Lavater, la cual detonó su interés por la palingenesia. En el párrafo siguiente se lee:

La palingenesia es un término que data de los griegos y que en resumidas cuentas tiene que ver con la idea de la regeneración y el eterno retorno del que Heráclito y Séneca

hablaron abundantemente. “Entonces, bajo idéntica posición de las estrellas en el firmamento, se darán de nuevo un Sócrates y un Platón, y cada uno de los hombres aparecerá de nuevo rodeado del mismo círculo de amigos y conciudadanos... Y tal restauración universal no se dará una sola vez, sino muchas veces, infinitas veces, e inacabablemente se repetirá lo mismo” había afirmado el filósofo latino antes de suicidarse cortándose las venas (28-29).

Como ésta, hay otras tantas digresiones; en algunos casos, se resuelven integrándolas a la diégesis:

En esta ocasión, en particular, había caído en manos del reverendo un libro escrito en francés por el naturalista ginebrino Charles Bonnet. Como hombre de su siglo, Bonnet tuvo intereses diversos: lo mismo se doctoró en jurisprudencia que fue admitido a sus 23 años como miembro de la Academia de Ciencias por sus descubrimientos en torno de la partenogénesis (74).

En otros, no: se está hablando de los estudios fisiognómicos de Lavater, de cómo derivaron en una cuestión doctrinaria y maniquea “al afirmar que la belleza de un rostro corresponde a un alma bella, del mismo modo que la fealdad [...] revela las faltas de un ser”. Hay un punto y seguido y el siguiente párrafo: “De ideas semejantes se nutriría esa aberración y esa vergüenza que el siglo XX conocería con el nombre de nazismo en su exaltación de la raza superior –aunque, por supuesto, Lavater estaba lejos de imaginar tales consecuencias” (Clavel 95).

Para concluir con las observaciones sobre la estructuración de la trama, digamos que el hilo conductor de la misma es la obsesión de Lavater por hacer de la fisiognomía una herramienta con una base científica que sirviera al mejoramiento de los seres humanos, “con la

ayuda del Redentor crucificado” (68). Esta obsesión va a estar condimentada con una soberbia poco disimulada y un acendrado fanatismo. A lo largo de toda la novela, veremos al reverendo luchando por mejorar su lugar en la tierra y en el cielo. Mas hay algo que no debemos soslayar: esta preocupación por el dibujo de sombras tiene otro objetivo, por parte de la autora, hablar de él como del arte previo a la fotografía.

El título de la novela – *El dibujante de sombras*- propone a Giotto de Winterthur como el personaje principal de la misma; sin embargo, comparte este rol con su mentor, Johann Kaspar Lavater. De hecho, es hasta el subcapítulo 14 de los 17 que conforman la Primera parte, cuando Giotto entra en acción. Hasta allí, se ha configurado detalladamente a Lavater y se han dado unos cuantos datos sobre el chico: un talentoso dibujante, recogido por el ministro, llevado a Zürich, incorporado a la familia y que permanecía en silencio dibujando las sombras de las personas que le indicaba su mentor.

Todos los personajes están bastante bien configurados, inclusive los secundarios. De Lavater se ofrece una amplísima descripción de su personalidad, dese joven hasta moribundo. Prácticamente se cuenta su vida, signada por el encuentro con Giotto, pues éste posee el talento que Lavater necesita para descubrir en el rostro de los seres humanos sus almas: “Entonces supo de la riqueza de una sombra para reflejar los secretos del alma” (44).

Johann Kaspar Lavater es un ministro protestante, ambicioso especialmente en el área del conocimiento, pero con una fe amurallada, irracional e intolerante. Construye un mundo aparentemente perfecto: una familia ideal, un ministerio ideal, un trabajo intelectual ideal y una egolatría que lo convierte en el centro de su estrecho universo: “Cada cosa en su sitio, cada ser en el lugar exacto del corazón de Dios” (81).

Producto de una educación fuertemente matriarcal, en la que Regula Escher von Glas

pretende ejercer la autoridad sobre su hijo, aun cuando él ya se ha casado y es diácono del orfelinato de Oetenbach, traspola ese autoritarismo y ese dogmatismo a todos los actos de su vida. Es el Siglo XVIII, el Siglo de la Ilustración, de la veneración por el conocimiento y la censura de la superstición, mas no de la contradicción de la fe. Lavater puede pasar por un ilustrado, pero tiene un talón de Aquiles: carece de lo que posee Giotto.

Giotto de Winterthur, en cambio, viene de los estratos más bajos de la sociedad, sin embargo, tiene el don de dibujar con excelsitud y de captar, por medio de sus dibujos, la sombra de los modelos.

Hemos dicho que todos los personajes están bien configurados; Clavel necesita de muy pocas pinceladas para retratar, en especial, el carácter de estos, por ejemplo: “una rebeldía fiera, una incoformidad y desazón que no sólo le hacían chispear la mirada sino, contrario a su humildad habitual, mostrarse desdeñoso y altivo” dice de Felix Hess (30).

El espacio objetivo es Zürich y sus alrededores. La novela inicia en Winterthur de donde se va a desplazar Lavater a Zürich y sus suburbios., Oetenbach, por ejemplo. La acción tiene lugar en la casa de la familia Lavater, incluyendo a los padres del ministro. También en la casa de campo de Felix Hess, a orillas del lago de Zürich, y en la colina de Lindenhof, donde Maese Calabria se aposentó con sus carromatos, para dar su mágico espectáculo.

Finalmente, un espacio objetivo importante es la cabaña que Giotto acondicionará para transformarla en una cámara oscura. Este es un escenario especialmente importante para el desarrollo de la acción, pues es el lugar donde el joven dibujante se instala en un acto de independencia y de asunción de las riendas de su vida. Desde allí, se divisa la ciudad de Zürich y el río Limmat, el bosque, los viñedos y, por encima de todo, la posibilidad de sumirse durante la noche en la contemplación del firmamento iluminado por el fulgor lunar. No es un escenario

decorativo nada más, es el propio para el extraordinario juego de luces y sombras brindado por la naturaleza que invita ser emulado por Giotto.

Y del mundo exterior, al espacio interior, subjetivo, hecho también de luces y de sombras, tanto de Giotto como de Lavater, espacios donde también se alojan las pasiones y el deseo, y de los cuales se hablará con mayor amplitud en la aproximación hermenéutica a la novela.

Detengámonos un poco más en el manejo del tiempo en *El dibujante de sombras*. El tiempo objetivo ocurre a finales del siglo XVIII. Los sistemas dominantes de pensamiento son los que ya se han mencionado: la razón pretende abrirse camino de la mano del conocimiento, de las grandes obras escritas con fundamento científico en una abierta lucha en contra de la ignorancia y de la superstición. Sin embargo, aun cuando se enarbola el conocimiento, la sociedad vive una serie de prejuicios, tales como la indiscutible autoridad paterna, en este caso, materna: “Qué audacia la tuya para decidir sobre tu destino sin antes haber consultado a tus padres”, espeta Regula a su hijo; conducta que él repetirá con sus hijos y con su pupilo.

Lavater parece un ilustrado, preocupado y ocupado en el saber, pero siempre en función de su ministerio. Hay una seria investigación de personajes, obras, figuras políticas e intelectuales de aquella época; es abundante la referencia a obras científicas –la de Johann Heinrich Schulze, por ejemplo, cuyo principal descubrimiento fue el ennegrecimiento de las sales de plata bajo el efecto de la luz, en particular comprobó que el cloruro de plata y el nitrato de plata se oscurecen por efecto de la luz y no del calor-; pictóricas de diferentes siglos –Miguel Ángel, Da Vinci, Tiziano-, literarias contemporáneas al verdadero Johann Kaspar Lavater –Jakob Bodmer y Johann Breitinger-, filosóficas clásicas –Heráclito, Séneca- y muchas más. Ana Clavel reproduce el círculo intelectual del literato Lavater, integrado por Goethe, por Johann Heinrich Füssli –pintor-, con quien efectivamente, en el año 1763, con tan sólo 22 años, inició

un viaje formativo por el norte de Alemania, en el que conoció a importantes personalidades del momento, como Moses Mendelssohn, Friedrich Gottlieb Klopstock y Christian Fürchtegott Gellert., mencionados también en la novela. Johann Kaspar Lavater fue un literato importante de la Ilustración suiza. Todos ellos pasan a formar parte del mundo de ficción de *El dibujante de sombras*, por ende, no lo olvidemos, conservan únicamente la referencia cultural y se vuelven personajes, es decir, caracteres de otra historia inventada por la novelista.

Retomemos el aspecto del tiempo. La novela inicia con una de esas máximas características de la escritura de Clavel: “No hay nada más intrincado que el corazón de un hombre”, de ahí establece la relación con el laberinto –otro de sus tópicos- y, finalmente, nos introduce en la historia: “Esto llegó a conocerlo demasiado bien nuestro personaje, un dibujante que vivió a la sombra de un sabio de su época: el pastor suizo Johann Kaspar Lavater” (13). Nos vamos hacia el pasado con el narrador, quien desde su presente, va a contar la historia de ambos personajes, de principio a fin, pero rompiendo la linealidad e incluyendo un buen número de prolepsis. Hay un constante zig-zag temporal, entre un presente semi oculto, un pasado inmediato y un pasado remoto más remoto. Ejemplifiquemos:

Por eso, unos meses antes de los hechos que aquí se narran [el presente del narrador], cuando vio agonizar a su querido Felix Hess [pasado inmediato], amigos desde los años de infancia en que fueron condiscípulos en la escuela latina Grossmünster [pasado remoto], no pudo sospechar que esa muerte temprana a resultas de una caída de caballo sería el motivo para que ingresara en los dominios de una teología particular: la palingenesis filosófica [prolepsis] (28).

Como este hay numerosos ejemplos; lo que se cuenta en los capítulos brinca temporalmente de manera continua; el trastocamiento de la linealidad se da inclusive dentro del

pasado: “Sin embargo, antes de que esta maldición fuera lanzada al aire e iniciara su movimiento de ineludible cadena, habrían de pasar otras cosas. ¿Cuándo comenzó a interesarse Kaspar Lavater por la fisiognomía?” (59-60).

Para concluir, hay que mencionar que la novela cuenta con marcas paratextuales y con un soporte simbólico interno. Con relación a los paratextos hay un epígrafe e ilustraciones, en su mayoría dibujos de sombras hechos por Giotto de Winterthur, otras, grabados de libros y, las terceras, pinturas. Entre los primeros, se ve un medallón con una sombra chinesca de Madame Stein; un boceto realizado por Lavater de su amigo Felix Hess; un estudio en perspectiva lineal de las cabezas de varios de los personajes de algunos cuadros, hecho por Giotto; el retrato de Johann Kaspar Lavater en sombra chinesca; un dibujo con la Mater Dolorosa sosteniendo el cuerpo atormentado de su hijo, enviado por Füssli a su amigo; dibujos de sombra del misterioso cazador que visita a Lavater, hechos por Giotto, así como del perfil de su mentor; el retrato de sombras de cuerpo entero de Madame Stein. Un dibujo del cuarto oscuro de Maese Calabria y las imágenes registradas por él del eclipse lunar de 1769. Otro dibujo hecho con la máquina de Étienne de Silhouette, para realizar retratos de sombras. Una pintura en la que se veía una joven enamorada delineando con una flecha la sombra de un muchacho, producida por una antorcha a sus espaldas y otra que es un bodegón. Los grabados de *De Humana physiognomia* de Giambattista della Porta. Una foto donde se ve la luna con toda su brillantez escoltada por la oscuridad de la noche. Una ilustración donde aparecen las gemelas Huber desnudas, en medio del bosque. *El sermón de los pájaros* y *La expulsión de los demonios de Arezzo*, frescos del verdadero Giotto. Y, por último, para ilustrar el estado interno de Johann Kaspar Lavater al final de su vida, un rectángulo negro de casi una cuartilla.

El epígrafe está tomado de Hördelin: “Encontrar la imagen de mi corazón. En las sombras

o aquí”. Anticipemos que Giotto de Winterthur elige sumergirse en las sombras para, efectivamente, encontrarse consigo mismo, mientras que Lavater huye de ellas, sin advertir que está sumergido en aquello que tanto teme.

Con relación al soporte simbólico interno, se trata de la piedra con la imagen de Felix Hess, dibujada por el niño, hijo del carbonero Lüdi, que Lavater encontró en uno de sus viajes a la aldea de Winterthur, piedra que le despierta en el inicio el asombro que produce el descubrimiento de un prodigio, de un milagro. Esta piedra la va a guardar el ministro durante buena parte de su vida, hasta que su arrobamiento y admiración se transforman en algo muy diferente. Por una parte, al descubrir que la imagen dibujada por Giotto era la de su amado amigo, había que borrarla y, con ello, su falta; por otra, también había que desdibujar al autor de la misma.

Aproximación hermenéutica a la novela *El dibujante de sombras: la piel como lienzo*.

Extraña combinación la que nos ofrece Ana Clavel en *El dibujante de sombras*: un siglo XVIII que se empeña en ser luz y un dibujante que se refugia en las sombras. Siglo de La Ilustración y el Neoclasicismo, abanderado en contra de la ignorancia y, por ende, del oscurantismo. Siglo de las Luces, de la inteligencia y de la razón; sin embargo, Giotto de Winterthur se agazapa en la penumbra. Mientras su mentor, el pastor Johann Kaspar Lavater, representa al hombre ilustrado que en realidad era, pero con una acérrima misión de salvador de almas y admirador del arte como un don prodigado por el Señor a algunos hombres. Giotto va a perseguir el descubrimiento que le permita inmortalizar imágenes para perpetuar... ¿qué?

Es muy abundante la información histórica que la autora proporciona acerca del contexto en el que tiene lugar la novela, hay una seria investigación de personajes, obras, figuras políticas e intelectuales de aquella época – Goethe, Charles Bonnet, Johann Heinrich Schulze, Johann Kaspar Lavater, Sir Joshua Reynolds, Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger, etcétera-; descubrimientos de finales del siglo XVIII, que interactúan con los personajes estrictamente de ficción -Giotto, maese Calabria, las gemelas Elise y Clara, entre otros- en una buena amalgama que nos lleva por el sendero de una historia en la que el hilo conductor es la relación entre la fisiognomía y la fotografía con la develación y aprehensión del alma de los modelos.

Para poder aproximarnos a *El dibujante de sombras* es necesario tener una visión más amplia de la obra de Ana Clavel, puesto que en sus cuentos y novelas la autora escribe en torno a algunos intereses –quizá obsesiones- de su preferencia; a algunos hilos conductores: la relación entre literatura y medios icónicos, el deseo, la sombra. Parece que Ana Clavel está elaborando a través de sus diferentes textos una tesis acerca de la relación existente entre esos

tres temas, con los cuales teje una apretada trama que se continúa como un solo discurso expuesto en diferentes obras: *Los deseos y su sombra*, *Las violetas son flores del deseo*, *Cuerpo náufrago*, *El dibujante de sombras*, por mencionar las más representativas. En todas ellas hay un tratamiento literario en relación con la pintura, unas veces, y primordialmente con la fotografía, el resto; y en todas, sin excepción, la presencia del deseo y la sombra.

La misma autora va confeccionando una “Poética de las sombras”, en la que combina su conocimiento de la pintura y la fotografía con las historias cuyos protagonistas se sumergen en un mundo que transita de la luz a la penumbra o viceversa y cuyo significado trasciende la preocupación meramente estética de los productos, para incursionar en el interior del ser humano quien se debate, metafóricamente, entre la luminosidad que podría tener que ver con el bien y la umbría, con el lado oscuro de la conducta humana; ahí donde sería posible que residieran el deseo y el amor. Sin embargo, pareciera que ese axioma se invierte y es en las sombras donde reside la oportunidad de la realización personal de los personajes, lo que nos pone en contacto con nuestra hipótesis: la ambigüedad y ambivalencia del discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel, la cual desde esta perspectiva es más compleja de lo que a simple vista aparenta ser.

Para trazar los márgenes dentro de los que se mueve la novela que ha de ocuparnos, es útil tomar en cuenta algunas consideraciones. La primera, basada –como ya se mencionó– en la intención explícita de Ana Clavel de ir elaborando una “Poética de las sombras”, nombre con el cual designa la segunda parte de la novela *Los deseos y su sombra*, considerado por Ricardo Chávez uno de los libros más interesantes de esta generación de escritores nacidos en los sesenta- y que, también, lleva el subtítulo de “Apuntes para una poética de las sombras”. No se trata, de ningún modo, de una teoría, de conceptos o definiciones, sino de la secuencia ininterrumpida de la historia que viene contando: Soledad y Lucía son dos realizaciones de una

misma persona, un *alter ego*, como ya quedó analizado, y más, dos *vivencias* de la protagonista:

Lucía era buena dibujante y a ella recurrió para ilustrar un poema-cartel de un poeta de sueños fríos y desolados [...] y que presentó para la materia de tipografía. En cambio ella [Soledad] prefería la fotografía: su dualidad de luz y sombras le hablaba oscuramente de un *tejido interno, la textura de un instante vivo detenido en un palpitar de muerte...* algo que ya había percibido en el interior del vientre del jarrón (85).

En la misma novela, recordemos, otro de los personajes, dice: “No es la luz la que define los objetos sino su ausencia. La luz ciega, las sombras crean matiz. *Volúmenes, texturas, sentidos surgen del corte de la luz.* Da Vinci decía que las sombras son más poderosas que la luz [...] No es la luz la que ilumina sino su apagamiento [...]” (92).

Una cita más para redondear esta “poética”: “¿Qué tenía que ver la química del papel fotográfico con la alquimia del acto en que Peter, como cualquier otro fotógrafo profesional, *trasmataba un puñado de sales de plata sensibles a la luz en una pepita de alma humana?*” (96).

Por último: “*El aprendiz de sombras debe, por tanto, perseverar en los procesos de ensombrecimiento de los objetos deseados*” (130), ya que “La fotografía es el espejo donde se reflejan nuestros deseos: eternidad” (131).

La segunda consideración alude a la cercanía de esta “poética” con la teoría de Roland Barthes –*Roland Barthes por Roland Barthes* y *La cámara lúcida*- en torno a la fotografía, el hipotexto de esta novela de Ana Clavel, que avala lo que ha venido proponiendo en su obra respecto a este asunto; y, la tercera, el anuncio de lo que será *El dibujante de sombras*, de aparición posterior a *Los deseos y su sombra*, donde anunció que habría de profundizar en el tema de la fotografía.

En *El dibujante de sombras* –novela motivo de nuestra aproximación hermenéutica-

Johann Kaspar Lavater y Giotto de Winterthur van a iniciar un viaje juntos, pero el destino de cada uno de ellos no será el mismo. El primero, el tutor, el maestro, el ministro que antepone su fe a la vida dejará de ser el mentor de Giotto, para convertirse en su detractor. Lavater descubre el don del joven dibujante: "Lo que vio Johann Kaspar más allá de esa cabecita poblada de enredados rizos oscuros en una melena que bien podía ser la de una niña, fue algo que cambiaría el curso de sus días" (*El dibujante de sombras* 18). Las cartas fisiognómicas del pastor y hombre instruido, que consisten en el estudio del carácter de las personas a través de su apariencia, y en particular del rostro, "intentaban encontrar una luz en el oscuro laberinto de sus propios corazones" (13-14). Nuevamente el laberinto, el ser humano atrapado en un juego de senderos cuya salida se desconoce, senderos caprichosamente intrincados. La vanidad de Lavater lo rebasa al pretender lograr tanto con sus principios morales y religiosos, como con su conocimiento, lo que el individuo no logra superar por sí mismo; Lavater intenta hurgar en el alma de quienes le solicitan una de sus cartas fisiognómicas, incluso, ver más allá de lo que los mismos solicitantes conocen de sí mismos.

El objetivo del ministro es poner su ciencia al servicio del conocimiento del hombre y promover el amor a la humanidad, siempre dentro de los límites de su ministerio, cosa que le representará una frontera infranqueable, a diferencia de Giotto quien, impelido por la pasión, la cruzará hasta encontrar la muerte: "Lavater no cabía en sí por el prodigio recién descubierto. Su alma impresionable lo había llevado a detectar desde muy temprana edad otros sutiles milagros que el Señor ponía como señales en su camino"(19).

Por eso, ese don del joven dibujante no puede estar al servicio de nada ni de nadie, solamente de su inclinación al descubrimiento, a la experimentación, a la propia intuición y al progreso. Aunadas estas intenciones a su irrefrenable deseo por Elise y Clara. ¿Cómo perpetuarlo

aún después de la muerte?

En un principio, Giotto va incursionando en el misterio de la pintura, gracias a un cuadro que le regala Füssli, en el que “una joven enamorada delineaba con una flecha la sombra de un muchacho, producida por una antorcha colocada a sus espaldas. Y era amorosa la mano de la muchacha en plasmar el perfil fugitivo, pero más amorosa la sombra que así se dejaba dar a luz” (46). Dice la analista junguiana Liliane Frey Rohn: “la sombra permanece conectada con las profundidades olvidadas del alma, con la vida y la vitalidad; ahí puede establecerse contacto con lo superior, lo creativo y lo universalmente humano” (8). Tanto Lavater como Giotto tienen esa misma aspiración, sin embargo, Johann se topará con el impedimento de su servicio al Señor, mientras que Giotto se topará con Lavater. El primero blandirá la espada de la fe abiertamente, el segundo tendrá que moverse en la clandestinidad, tanto de sus sentimientos como de sus experimentos con la cámara oscura: “con la cámara oscura era diferente. Como si Giotto necesitara introducirse en ella, vivir en su vientre gestante para sentirse pleno. Por primera vez” (132).

Jacques Derrida y Roland Barthes en sus respectivos libros, *Las muertes de Roland Barthes* y *Roland Barthes por Roland Barthes*, proporcionan un amplio panorama filosófico en torno a las imágenes captadas en la fotografía y su relación con la muerte. A partir de esta –otro elemento presente en la novela de Ana Clavel- viene una profunda reflexión acerca de la presencia-ausencia de la persona retratada. El dibujo de sombras es un arte previo a la fotografía. Giotto de Winterthur se encuentra en el tránsito de uno hacia la otra, se coloca a sí mismo en esa zona, gracias a Maese Calabria, lleno de *asombro*, que en su acepción más pura sería aquello que nos sumerge en su sombra (Clavel 127) y ésta, ya lo dijo Frey Rohn, nos conecta con lo superior, lo creativo y lo universalmente humano. Lavater tiende constantemente a Dios, Giotto se adhiere a

lo humano. Lavater se regocijaba en los “sutiles milagros que el Señor ponía como señales en su camino”; Giotto, en el descubrimiento del deseo y su consecuencia, el placer:

Y Giotto supo entonces del placer que lo desconocido –esa tonalidad nacarada y rosácea que nunca antes había contemplado [el sexo de Hilde] podía arremolinar en torno a un fragmento de piel, pero sobre todo del placer profundo que otro placer puede hacer florecer en la sangre de uno con el solo acto de prolongar la mirada” (50).

Ana Clavel va conduciéndonos de la mano de Giotto al hallazgo que le puede proporcionar capturar una imagen, fijarla y entregársela al tiempo: la magia de la fotografía. Pero los intentos del joven dibujante, como ya se ha anotado, se verán una y otra vez saboteados por “el pastor de almas” y, con ello, también saboteará el amor y el deseo existente entre las gemelas, Elise y Clara, y el joven dibujante.

Surge así la siguiente pregunta bartheana: ¿es la *qualidad* lo que se busca en la Fotografía? Podríamos ampliar la pregunta a la fisiognomía practicada por Lavater: ¿buscan Giotto y Johann Kaspar Lavater atrapar la *qualidad* de sus modelos? En el texto *La cámara lúcida*, Barthes, embargado por el dolor ante la pérdida de su madre, afirma:

lo que he perdido no es una Figura (la Madre) sino un ser; y tampoco un ser, sino una *qualidad* (un alma): no lo indispensable, sino lo irremplazable. Yo podía vivir sin la Madre (todos lo hacemos más o menos tarde); pero lo que me quedaba de vida sería por descontado y hasta el final *incalificable* (sin *qualidad*) (119).

¿Atrapa la fotografía esa *qualidad*? Tras esas huellas van Lavater y Giotto. Johann Kaspar se pregunta en relación con la fisiognomía:

¿será posible leer el alma de una persona a partir de su rostro? Y si es así, ¿por qué dos rostros con facciones semejantes pueden tener una lectura tan diferente, al grado de que

en uno se vislumbra el alma de un asesino y en el otro un espíritu atormentado que, sin embargo lucha por abrirse paso a la luz? (66).

El mismo Lavater ya había tenido la experiencia de hacer una carta fisiognómica de su amigo Felix Hess en la que el pintor no se reconocía, a lo que el pastor respondió que algunas veces lucía como él lo había plasmado. Más allá de las facciones, Lavater intentaba plasmar una *cualidad*: “No, no siempre eres así, pero como buen cristiano, tu deber es sacar esa luz que nuestro divino Pastor puso en tu interior... y hacerla brillar. Yo... -y aquí Lavater hizo un ademán de modestia [...] no he intentado más que reflejar esa luz” (32).

Giotto, por su parte, también se aventura por la misma senda: “Pero era un arma hábil [el crayón en manos de Giotto]: ahí delineadas de un solo trazo certero, no los perfiles de su rostro arrebatado [de Lavater], sino los retratos de su sombra pura. Creyó entonces posible vislumbrar la esencia de su alma” (93).

Aun cuando ambos se han iniciado en la pretensión de atrapar con sus respectivas artes – la fisiognomía y el dibujo- la esencia de los seres que retratan, el ejercicio de la libertad de Giotto lo alejará espiritualmente de su mentor. Giotto toma decisiones: decide amar a dos mujeres, abandonarse al deseo y experimentar placer con ambas, perseguir sin cesar a Maese Calabria hasta poseer el secreto de su “magia”, de esas impresiones de imágenes, aún fugaces, que marcan en palabras de Barthes el noema de la fotografía, el “*esto ha sido*”, gracias a “una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) [y que] permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso” (*La cámara lúcida* 126). Giotto todavía no lo comprende, pero lo intuye y lo pone en práctica, y vuelve una y otra vez sobre el experimento, siempre impregnado de deseo, sin darse cuenta de que el deseo es tiniebla. Vive entre sombras, entre negros y

blancos, contornos, perfiles, líneas, carbones. Pareciera que no hay materia, volumen, peso, cuerpo, diría Nancy, ¿qué ha sucedido con el cuerpo? Y, sin embargo, con trazos magistrales inmortaliza, asombra, retrata... retrata a su manera, a la manera de las posibilidades del momento. Pero ya llega Maese Calabria con su carromato y Giotto, con todos sus sentidos abiertos, su vibrante deseo, su inquieta inteligencia, su amor por la vida sin cortapisas, quiere saber, quiere inmortalizar las imágenes, sacarlas de la fugacidad, imprimirlas. Lo que ignora es que para conseguir hacer una fotografía hay que morir primero: “En el fondo, aquello a lo que apunto en la foto que se me toma (la “intención” con la que miro) es la Muerte: la Muerte es el *eidos* de esa Fotografía” (*Las muertes de Roland Barthes* 78). Aunque Giotto está apenas en el umbral del descubrimiento, el destino le va a jugar una mala pasada a manos de su iniciador en el arte de las sombras: Lavater. Morir, como Elise, como Clara, como Giotto, como Lavater. ¿Y el *esto ha sido?* : “No se conocen más que contados trabajos suyos [de Giotto]. ¿Sería porque la mayoría fueron condenados al fuego? ¿O porque muchos de sus trabajos no estaban firmados y los historiadores del arte los atribuyeron al propio Lavater y a otros autores como Lips y Zimmerman?” (57), leemos en este otro indicio autoral, asunto del que ya se ha hablado.

La Parte II de *El dibujante de sombras* – “El periodo de sombras”- va a desembocar en “El periodo de tiniebla”. En esa segunda parte, Giotto de Winterthur perfecciona su maestría como dibujante, descubre la pasión, que da a Lavater la certeza de que ya lo ha perdido, y parte a Italia. La tercera parte inicia con una de tantas máximas que Ana Clavel incluye en su novela y a la que ya se había aludido: “El deseo es tiniebla”, formulada a raíz del encuentro de Giotto con Elise y Clara. Es el momento de la aparición de maese Calabria con sus “maravillas”:

Durante años maese Calabria había ido acumulando maravillas. Unas las compraba a viajeros y gitanos; otras las fabricaba. La más reciente, lo llenaba de orgullo: la cámara

oscura rodante que había confeccionado a partir de unos pergaminos de *El magno arte de la luz y la sombra* del padre jesuita Athanasius Kircher, que compró en Trieste a un constructor de juguetes (117).

y con la ciencia: él es quien se entera de los descubrimientos de Schulze “con las sales de plata que se ennegrecían con la luz del sol, copiando en el proceso cualquier objeto que se les acercara”; no obstante, el prodigio tenía su falla: no poder detener el oscurecimiento total: “por eso había que conservar esas imágenes maravillosas en una carpeta y mirarlas sólo bajo el resplandor tenue de una vela, porque a la luz del día el mismo proceso mágico que había formado la imagen la destruía ennegreciendo del todo el papel” (126).

Maese Calabria también es un aventurero, como Giotto, también busca la correspondencia entre luz y sombra, como si los opuestos se enamoraran –dice- : “un ansia de luz por fijarse a través de las sombras” (128).

Para Barthes, esa *cámara oscura* debe llamarse *cámara lúcida*

pues desde el punto de vista de la mirada, << lo esencial de la imagen consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad, y –no obstante- más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación, pero apelando a la profundidad de todo sentido posible; irrevelada y, no obstante, manifiesta, teniendo esa presencia-ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las sirenas>> (Blanchot) (160-161).

También aquí hay un juego entre luz y tiniebla, entre claridad y penumbra: lo que se ve y lo que está implícito, oculto, no manifiesto. Ya Giotto había aludido a la mirada cuando quedó extasiado ante el espectáculo ofrecido por los muslos y el sexo de Hilde: todo lo que puede suscitar el solo acto de prolongar la mirada. No solamente ver, sino mirar, traspasar lo que a simple vista se hace evidente, para incursionar en lo “irrevelado”. ¿Sería ese el temor de Lavater

al impedir que su ex pupilo continuara con el descubrimiento de la fijación permanente de una imagen sobre una tela argentada? ¿Comería así Giotto del fruto prohibido? ¿Desencadenaría el castigo por traspasar los límites, en la peor de sus formas: la muerte? Porque “Con la Fotografía entramos en la *Muerte llana*” –dice Barthes-:

El horror consiste en esto: no tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto, que contemplo sin jamás poder profundizarla, transformarla. El único <<pensamiento>> que puedo tener es el de que en la extremidad de esta primera muerte mi propia muerte se halla escrita; entre ambas, nada más, tan sólo la espera; no me queda otro recurso que esta *ironía*: hablar del <<nada que decir>>. (143).

Sépanlo o no, de manera dolorosamente diferente, Giotto y Lavater experimentarán la muerte en torno a la oportunidad que ofrece la fotografía. Para el joven dibujante de sombras, el descubrimiento de la cámara oscura significó el adentrarse en el misterio “vivir en su vientre gestante para sentirse pleno. Por primera vez” (132). ¿Qué hay en el interior de ese artefacto, además de procesos (al)químicos?:

En el interior de su cabaña convertida en cámara oscura, Giotto no *dibujaba* las imágenes capturadas. Atisbaba un mundo. Un enramado de luz y sombra con otra clase de espesura. Como si dijéramos densidad y ligereza, espuma y piedra. Y en aquel estado de suspensión indefinida, el joven dibujante se descubría latente, palpitante, colmado y *sin deseo alguno*.

Simplemente vivo. O muerto.

Durmiendo por entero su sueño de sombra. (133)

Sin deseo alguno! Satisfecho, atemporal –vivo o muerto-, auténtico, revelador, viajando al núcleo de sí mismo, gracias a su sombra, [la cual] “ permanece conectada con las

profundidades olvidadas del alma, con la vida y la vitalidad; ahí puede establecerse contacto con lo superior, lo creativo y lo universalmente humano” ya nos había dicho Frey Rohn. Pareciera que Giotto había comprendido todo esto y por eso trabajaría incansablemente al lado de Calabria y, posteriormente, al lado de Clara. Zürich no era su prisión ni su límite, a lo que aspiraba iba más allá de un espacio físico y de un procedimiento científico, más allá de sí mismo y de su mentor. A lo que aspiraba era satisfacer su deseo, quedar exangüe ante él, porque había convertido el desafío en realidad. El deseo es ilimitado, prueba de ello es el suicidio de Elise, la inmolación de Clara por su propia mano y el climático experimento de Giotto y las gemelas: su piel como el lienzo para la impresión de las imágenes.

Detengámonos en este periodo, en el que el joven dibujante va a tener un íntimo contacto con el mundo umbroso. La primera idea que viene a la mente es que Giotto va a sumergirse en el lado oscuro de sí mismo. Esa es la sombra junguiana, sin duda, la sombra que, en el caso de Giotto y Lavater, quiere encontrar la luz. El viaje que van a realizar ambos, en sendas diferentes, es una aventura por lo desconocido, por el misterio, un reto a sus inteligencias y a sus espíritus, con la diferencia siguiente: en el caso del reverendo, se agazapa bajo el manto de la Divinidad, de cumplir con el plan de vida que se le tiene asignado y ante el que, “fiel”, “dócil” y “humildemente, como buen cristiano” se doblega, sin dejar de lado lo que históricamente conlleva esta condición: la soberbia. En el caso de Giotto, el móvil es diferente; por un lado, el deseo; por el otro, el ansia de perpetuarlo. Su travesía va a ser larga y dolorosa, igual que la de Lavater, pero tendrá destellos de éxito, aunque al final, como buen pecador, tenga que ser redimido por el fuego.

“El deseo es tiniebla” asegura Lavater; sin embargo, en la novela también se lee que el asombro, en su acepción más pura, nos sumerge en su sombra (127). El dibujante de sombras

vive en el asombro y éste se convierte en el pasaporte de su marginalidad. Desde su infancia, por su origen humilde, ha vivido fuera del núcleo social reconocido: su padre fue un carbonero, tuvo muchos hermanos, y creció en medio de la pobreza y la ignorancia. Aun ante el rechazo de Regula Escher, la esposa del ministro, Lavater le da casa, comida, alojamiento y educación, pero no lo puede salvar de su capacidad de asombro. Giotto es un inconforme y, como tal, va a violentar las leyes sociales y religiosas, convirtiéndose así –como la mayoría de los personajes de Ana Clavel- en un abyecto. A él se unirán Elise y Clara, en un triángulo amoroso totalmente fuera de los convencionalismos de las “buenas y cristianas familias” de la época. La inquietud intelectual del joven será otro factor que lo colocará en el mundo de lo prohibido. Querer saber más, retar lo aparentemente imposible de lograr, transgredir límites, a tal grado que la vida misma no lo sea: “Pero lo que Giotto descubrió lo desarmó en el acto: su propia sombra espejeando y haciéndole guiños desde la superficie dorada como si le hubiera gastado una broma. Y se aprestó a ceñir con su índice izquierdo [...] el perfil de aquel cómplice desconocido y travieso” (81). Sombra cómplice, no sombra disociada del original: “Un muchacho que de pronto es más sombra que su sombra iluminada, de tal modo que uno ya no sabe quié es cuál” (82). Los opuestos que dejan de serlo; la no existencia de dos facetas –luz y penumbra- la reconciliación con la sombra, de la que habla Deena Metzger en su ensayo ‘Escribiendo sobre el otro’: “para conectar con la sombra debemos estar dispuestos a entrar en su morada –la oscuridad-, a convivir con lo desconocido y a sentir que *somos* la misma oscuridad” (199).

Giotto se mueve en un mundo que le resulta natural, una permanente cámara oscura, fuera y dentro de la cabaña donde tiene todo lo que necesita, principalmente a Elise y a Clara. Maese Calabria va a ser un personaje determinante en el destino de Giotto, tanto cuanto lo ha sido Lavater. Gracias al primero, el curioso dibujante de sombras va a conocer el prodigio de “ver

brotar el amanecer de una sombra en la superficie del pergamino argentado” y también la frustración producida por no poder detener el oscurecimiento total. La experiencia de ver esas imágenes equivalía a “el sueño de la tiniebla por hacerse luz”, opinaba Calabria, “O como si los opuestos se enamoraran: un ansia de luz por fijarse a través de las sombras” (128).

Se advierte cómo para Giotto la sombra no es el fondo oscuro del ser humano, es, en cambio, el tránsito hacia la luz. Del negativo al positivo, de perfiles a imágenes completas. Por eso, él es feliz consigo mismo, porque su trabajo consistirá en develar, revelar lo que está oculto, y fijarlo, como una muestra de que en un momento determinado eso fue, eso estuvo, como diría Barthes. Su trabajo es combatir la fugacidad y el olvido, sacar a la luz lo que la sombra disimula, pero no borra.

En cambio, Johann Kaspar Lavater no puede transitar de la sombra a la luz, muy a pesar de su filiación ilustrada, de modo que cuando descubre en la cabaña de Giotto las sales de plata, sentencia: “-Ya veo... Se trata de “luna córnea”, ¿verdad? Esa plata que ennegrece por las artes demoniacas de los alquimistas y esos otros herejes que, réprobos y blasfemos, quieren compartir los secretos de Dios...” (164). Y son verdaderas sentencias: “El deseo es tiniebla” y “-Ten cuidado Giotto. Detente antes de que sea más tarde...” (165). Giotto ya no podrá detenerse, de modo que su inquisidor lo hará en su nombre.

El comportamiento de Lavater trae a la mente cierta peligrosidad de la Fotografía, de su <<destino>>, expresados por Barthes:

la inaudita confusión de la realidad (<<*Esto ha sido*>>) con la verdad (<<*¡Es esto!*>>) [...] lleva la efigie hasta ese punto de locura en que el afecto (el amor, la compasión, el duelo, el ímpetu, el deseo) es la garantía del ser. La Fotografía, en efecto se acerca entonces a la locura, alcanza la <<loca verdad>>” (171).

Giotto no teme enloquecer, Lavater, sí, se debate en medio de una ira irrefrenable que pone en evidencia cómo la locura puede aparecer aún en los temperamentos más apacibles, dice el narrador. Ira provocada por la partida del hasta entonces pupilo suyo, ex obediente aprendiz. Giotto anhela precipitarse en las sales de plata, perpetuar la imagen, junto con el cuerpo níveo de las gemelas, perfecta piel para que la luna imprima en ella las más sublimes figuras. El joven dibujante de sombras ha hecho del universo una *cámara lúcida*, una cámara llena de paradojas donde todo está fuera, sin intimidad, y simultáneamente más inaccesible y misteriosa; intimidad sin significación, pero exigiendo su contrario, el sentido; intimidad irrevelada y, no obstante, manifiesta, parafraseando a Barthes. Lavater, por el contrario, condena, se agazapa a la sombra de su sermón: “Porque apartarse del Señor era convertirse en una sombra doliente y desesperada” (Clavel 142). Paradójico también: el impulsor del talento de Giotto de Winterthur ha perdido el control de su pupilo, quien ha descubierto que para que haya luz, debe existir la penumbra, ambas dosificadas, en un justo equilibrio que les permita convivir y elaborar, en atinada combinación, un producto final en el que se deje ver no solamente un perfil, una silueta, sino la proyección completa de un ser cuya alma palpita bajo el peso del cuerpo.

El cuerpo, los cuerpos, la piel, seda que cobija el deseo, invitación explícita para la caricia, para el goce, lienzo para la perpetuación de la imagen, más aún, captora de una “creencia”, diría Barthes. También es inevitable retomar las palabras de Jean-Luc Nancy, con toda su riqueza y fuerza:

Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada. Bajo estos modos y bajo mil otros (aquí no hay <<formas *a priori* de la intuición>>, ni <<tabla de las categorías>>: lo trascendental está en la

indefinida modificación y modulación espaciosa de la piel), el cuerpo da lugar a la existencia (*Corpus* 15).

Pero Giotto está en el umbral de todo este descubrimiento, sin embargo, su intuición y su enorme capacidad de deseo le permiten prefigurar este conocimiento posterior, en toda su magnitud. Flanqueado por las gemelas Elise y Clara –“positivo y negativo de una dualidad intercambiable”-, y hostigado por el pastor, va a ser inmolado, en aras de su propia fe: “La certeza de caminar al lado de su propia sombra” (143).

A lo largo del camino que ha recorrido el joven protagonista físicamente –Winterthur, Zurich, Italia-, Giotto ha ido construyendo sus cámaras oscuras: la exterior y la interior. La primera, en la cabaña; la segunda, dentro de sí mismo. En la primera, tiene todos los recursos materiales necesarios para experimentar con los lienzos argentados; en la segunda, “se dibujaba el recuerdo sublime de las gemelas. Su entrega absoluta. Su calidad de sombras sometidas a la voluntad de la mano que las delineaba según la luz espesa de su deseo” (156). De modo que, finalmente, se trata de una sola cámara oscura exterior-interior, un depósito de la *vivencia* diría Ricoeur, una ciencia de los cuerpos objeto de deseo o de odio, la anamnesia, diría Barthes.¹

El deseo es un móvil irrenunciable. El objeto del mismo es el cuerpo y, sobre todo, la

¹ Barthes llama anamnesia a la acción –mezcla de goce y de esfuerzo- que ejecuta el sujeto para rencontrar, sin agrandarla ni hacerla vibrar “la tenuidad” del recuerdo; es el haiku mismo. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 120.

piel. Elise y Clara lo saben tan bien como su amado; quieren ver cómo se refleja el mundo de fuera en su piel desnuda y provocan la excitación del joven de una manera casi hipnótica: “Ven y bébeme”, parecía ser el mantra que resonaría en el interior de Giotto. Mantra superior a todo freno impuesto por la religión o la moral, que lo llevará a la caída y a su consecuente expulsión del paraíso.

Como buen joven insubordinado, Giotto de Winterthur va a realizar su propia búsqueda de la experiencia del erotismo. A simple vista se diría que su triángulo amoroso se limitaba a la satisfacción del deseo carnal; sin embargo, el joven trasciende esa limitante y conoce, con Elise y Clara, sí, con ambas gemelas de manera simultánea, eso que Georges Bataille llama una exigencia del conocimiento del erotismo: la experiencia personal de lo prohibido y de la transgresión (*La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961* 40). Giotto ha sido bendecido, pues en una madrugada, cerca del río, al amarlas percibió la comunión de los cuerpos y los seres en un goce que consideró a la vez sublime y carnal; un momento en que el pasaje y los cuerpos se detuvieron en su ojo y en su memoria con la perfección y volatilidad de un momento irrepetible; y, para culminar este éxtasis amoroso, sintió un deseo súbito de poseer un medio para perpetuar tanta belleza (143). He ahí los hilos conductores de la trama de *El dibujante de sombras*. He ahí lo que sostiene al arte, según Jean-Luc Nancy:

El gozar mismo es corpus de zonas, de masas, espesores extensos, areolas ofrecidas, el mismo tacto desmultiplicado en todos sus sentidos que no se comunican entre sí (los sentidos *no se tocan*, no hay <<sentido común>>, ni sentir *en sí*: Aristóteles lo sabe, al decir que cada sentido siente y se siente sentir, cada uno aparte y sin control general, cada uno retirado como vista, como gusto, como oído, olfato, tacto, cada uno gozando y sabiéndose que goza en la separación absoluta de su gozar; toda la teoría de las artes se

engendra a partir de ahí (*Corpus* 90-91).

Giotto considera a Clara y a Elise complementarias y necesarias para ser en plenitud; entonces –se pregunta- ¿cómo no amar a ambas, sin son “cuerpo y sombra, positivo y negativo de una dualidad intercambiable”? (155). Él las delineaba a la luz de su deseo, las había convertido en el objeto de su amor, en su Dios.

Hay que huir del deseo en cualquiera de sus formas, vaticinó Lavater, ya que éste, teñido de amor, añadiríamos, es muerte. Elise y Clara demandan ser amadas individualmente y, ante la indecisión de Giotto de elegir, ante el alarde de su capacidad para amar a ambas mujeres, las condena a su propia inmólación. Primero, Elise: “”Fue entonces que vio el cuerpo de la gemela desaparecida. Pendiendo en el aire como una muñeca cruel con la que nadie podría ya jugar” (166). Termina la Parte III, ¿”El periodo de la tiniebla”?, para dar paso a la Parte IV: “¿Sólo luz?”, las interrogaciones las añado yo. También otra antigua sentencia de Lavater alcanzó a Giotto, al convertirse en una sombra doliente y desesperanzada, como resultado de la muerte de Elise. Entonces, ¿cuál es el acontecimiento que marca la frontera entre un periodo y otro, entre la tiniebla y la luz? Parece que el que está contenido en la siguiente cita, en boca de maese Calabria: “ el italiano lo recibió con la noticia de que era posible *eternizar* las imágenes de la cámara oscura” (176). Por fin, Giotto verá culminados con el éxito, con la presencia de la luz, sus más íntimos deseos, hasta quedar sin uno solo, colmado, hasta asir el secreto de lo que aún no se conocía como fotografía.

La ceremonia, el ritual, el culmen del amor lo ha ido preparando Clara:

Fue en uno de los momentos en que derramaba su luz incierta [la luna] que pudo observar cómo refulgía en el rostro de la chica con una tonalidad gris argentada. Lo mismo en su cuello y en sus manos. Clara se recuperaba entonces y alcanzó a percibir la mirada de

asombro del muchacho.

-Es por las sales de plata que he tomado... Quería regalarte la sorpresa de mi piel como un lienzo para tus imágenes cuando me perdonaras (181).

La cámara oscura se ha vuelto lúcida, llena de luz, de luz de luna, clara, clarividente. La tiniebla ha quedado atrás, porque el secreto se ha revelado, porque la claridad ha llegado con la gemela sobreviviente, con Clara –diáfana, traslúcida, alba, iluminada-, quien, antes de morir, dará instrucciones a Giotto para que prepare una nueva “solución mágica” con la que quedará impresa, como su regalo, la huella del alma de la gemela, es decir, la *cualidad* de la que habla Barthes. Giotto va a tomar su “Foto del Invernadero”, de la que Roland escribió después de la muerte de su Madre:

Por una vez la fotografía me daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo [...] O también (pues intento enunciar esta verdad), esa Fotografía del Invernadero constituía para mí algo así como las últimas notas que escribiese Schumann antes de hundirse, ese primer *Canto del Alba* que concuerda a la vez con la esencia de mi madre y con la tristeza que su muerte produce en mí; sólo podría expresar esta concordancia mediante una sucesión infinita de adjetivos; me los ahorro, convencido no obstante de que esta fotografía reunía todos los predicados posibles que constituían la esencia de mi madre, y cuya supresión o alteración parcial, inversamente, me habían dejado insatisfecho. Aquellas fotos, que la fenomenología llamaría objetos <<cualesquiera>>, no eran más que analógicas, suscitando tan sólo su identidad, no su verdad; pero la Fotografía del Invernadero, en cambio, era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, *la ciencia imposible del ser único* (Barthes 112-113).

El cuerpo de Clara a la luz de la luna, sobre el cuero preparado, produciría su impronta a

la manera de “una boca que mandaba un mensaje de amor perenne. Se trataba de un ojo que miraba ciega y perturbadoramente” (188). Giotto tenía, al fin, lo que tanto había deseado y, para probarlo, tenía eternizada la *verdadera imagen* de Clara. Se había hecho la luz, para el joven dibujante de sombras, ahora fotógrafo y poseedor de un secreto: el juego entre luces y sombras como esencia de la fotografía.

Efectivamente, mientras el lenguaje se sume –dice Roland Barthes- en la desdicha (aunque quizá también en la voluptuosidad) de no poderse autenticar a sí mismo, pues es ficcional por naturaleza y requiere de un enorme dispositivo de medidas para volverse inficcional, “la Fotografía es indiferente a todo añadido : no inventa nada; es la autenticación misma [...] jamás podrá mentir sobre su existencia” (*La cámara lúcida* 133-134).

Clara ha enviado su mensaje de amor, Clara *ha estado allí*, Clara ha muerto o está a punto de morir. Giotto tiene en la foto de la gemela *al ser único*, lo que Lavater no logró con sus cartas fisiognómicas ni con todo su conocimiento, porque se limitó a dar la “identidad” de sus destinatarios, mas no su “verdad”. Porque, además, para Lavater sería imposible hacerle frente a esa “verdad”, sobre todo si habla de deseo y transgresión de límites, porque el deseo es oscuridad, porque los límites están dados por la salvación del alma, porque Giotto de Winterthur no es nadie y, mucho menos, tiene derechos si él, su maestro, no se los concede. De modo que, autorizado por todo esto y movido por la malsana curiosidad de saber qué es lo que ha estado haciendo su ex-discípulo, se desliza subrepticamente dentro de la cabaña, dentro de la cámara oscura del joven ex-dibujante de sombras, ahora fotógrafo, y descubre lo inexplicable: “Al fondo encontró lo que creyó una imagen desconcertante: apenas una ojiva resplandeciente, un haz de luz, o más bien, un haz de sombras. ¿Qué podía ser aquello sino el ojo maligno, la boca del infierno?” (191; la perdición, el sexo, la verdad de Clara expuesta en todo su esplendor, abierta

al amor de Giotto, inmolada y eternizada. ¿Qué más podía ser aquello? La inmovilización del Tiempo, por un lado, y, por otro, el anuncio de la Muerte, diría Barthes (140, 142).

Ya lo habíamos señalado, para Giotto se hizo la luz, pero Lavater va a caer en la negrura. El agente, el fuego con su ambivalencia: redentor y exterminador. Llamas que iluminan y que consumen, luz intensa y sombras delirantes; colores acentuados y carbones. Todo al mismo tiempo como escenario de la batalla final entre Giotto y Johann Kaspar Lavater. “El fuego reconcilia”, afirmó en su sermón el ministro, pero en el fondo, el fuego destruye, deja escombros más allá de la pretendida purificación. Y en el alma de Johann Kaspar se afincó el escozor, el recelo, el residuo de un sentimiento incómodo, ardoroso como el fuego del infierno que le produjo “Una fértil y exultante oscuridad” (199).

Conclusiones: El discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel.

Una vez terminados los análisis literarios y las aproximaciones hermenéuticas de las cuatro obras de nuestro interés, toca sintetizar lo que esos nos han aportado en torno al tema de esta tesis: el discurso del deseo.

Discurrir como derecho a la expresión, a la libre expresión, pero de qué, por qué, para qué. Cómo. Un sinfín de dudas, de preguntas surgidas a partir del momento en que nos reconocemos como hablantes, poseedores de uno o varios lenguajes de los que echamos mano para avisar a los otros que necesitamos un espacio, un libre espacio también, donde digamos y seamos escuchados. Elaboradores de un discurso que tiene como destinatario al otro, quienquiera que ese sea. El otro con el que me enfrento y me confronto; el otro que me desconoce o reconoce; el otro que accede a ser mi oyente o no. ¿Y entonces? Entonces, al elaborar un discurso, el hablante puede subvertirlo y, al hacerlo, pone en crisis la fingida estabilidad de los sistemas dominantes previamente establecidos sin su aquiescencia. Nadie le debe decir lo que quiere decir.

Al tener conciencia de todo esto, el proferidor de palabras entra en el temerario mundo de su *deseo*. ¿Qué quiere decir? ¿Cómo lo quiere decir?

La propuesta inicial en esta tesis era que el discurso elaborado a través de la narrativa de Ana Clavel en torno del deseo es un discurso ambivalente; sin embargo, nos atreveríamos a decir que ese discurso es polivalente, con base en dos cuestiones. La primera consiste en que surge la tentación de acotarlo como un discurso de género o feminista, pero no lo es del todo; la segunda, que este discurso no se limita exclusivamente a una elaboración lingüística, sino que tiene como eje temático el deseo y, como soporte del mismo, la sombra. Iniciaremos con las cuestiones que de manera general competen a las cuatro novelas, para después abordar la forma cómo en cada

una de ellas la autora desarrolla el discurso del deseo.

Ya quedó señalado en el párrafo anterior el eje en torno al cual trabaja la novelista: el deseo. Su obsesión por escudriñar en este aspecto del ser humano no la abandona ni en la ficción ni en otros géneros que practica. Cuentos, novelas, ensayos, entrevistas siempre tocan este asunto. El deseo, entonces, resulta no solamente un tópico literario para ella, sino un tema que define al ser humano en todos los ámbitos: psicológico, artístico, físico, espiritual. Tan es así que la lectura de su obra ha permitido incursionar en teóricos de todas esas disciplinas, que hablan de tal condición humana en la que el deseo mueve para bien y para mal. Lo mismo se vuelve el tormento de Julián Mercader que la oportunidad de Soledad de encontrar el hilo de Ariadna del laberinto de su vida; igual es la puerta de salida y de entrada para Antonia-Antón a un mundo anhelado que las llamas abrasantes para Giotto de Winterthur.

Y de la mano del deseo, la sombra. Porque el primero no tiene derecho de mostrarse abiertamente, ya que siempre está oculto, agazapado, en medio de la penumbra. Se diría que el deseo genera una sombra imposible de evitarse; pareciera que, como el cuerpo, aquel está conminado a verse prolongado oscuramente donde y cuando aparezca esa especie de extensión sombría, adherida irresolublemente a él. Soledad desea ser invisible; Antonia desea ser Antón; Julián desea a Violeta, su hija; Giotto desea a las gemelas y algo más: desea perpetuar en pergaminos con sales de plata sus deseos. Y todos, en virtud de estos anhelos, se internarán en el universo de las sombras.

Independientemente de que cada protagonista de las cuatro novelas tiene una motivación diferente para anhelar algo, en las cuatro el erotismo está presente. Ya lo dijo G. Bataille: el erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre (*El erotismo*³³). Ya lo dijo Freud al referirse a la sexualidad:

Cuando señalamos la experiencia de que el amor sexual (genital) ofrece al hombre las más intensas vivencias placenteras, estableciendo, en suma, el prototipo de toda felicidad, dijimos que aquélla debía haberle inducido a seguir buscando en el terreno de las relaciones sexuales todas las satisfacciones que permite la vida, de modo que el erotismo genital vendría a ocupar el centro de su existencia. Agregamos que tal camino conduce a una peligrosa dependencia frente a una parte del mundo exterior –frente al objeto amado que se elige- [...] (44).

Pero no olvidemos que desear está mal visto y alardear de ser entes sexuales –no sexuados-, también. De esta limitación que se convierte en una verdadera prohibición, nace otra de las constantes en las cuatro novelas: la abyección. En *Los deseos y su sombra*, Soledad necesita a Lucía para transgredir sus límites; se sale de los paradigmas morales, familiares, sociales, y queda excluída. O sería mejor decir que ella misma se excluye. Es una sombra errante y, como tal, también abyecta. Ha roto las reglas de la física inclusive; tiene la capacidad de no ser vista, aunque sí sentida. Puede deambular a sus anchas sin tener que respetar normas. También se ha eximido de cumplir con los códigos del buen comportamiento de una joven, hija de familia, educada en los principios religiosos del catolicismo y las buenas costumbres. Y para completar el cuadro: va a identificarse con los abyectos de la sociedad mexicana, los que no salen a la luz tal como son, sino disfrazados –como un ángel, por ejemplo-, o, bien, que solamente aparecen para cometer fechorías –los pequeños traficantes y raterillos-, o para ocultarse –como sombras- en las zonas profundas de la ciudad –los Adoradores nocturnos.

En *Las Violetas son flores del deseo*, la abyección es llevada al límite del paroxismo, esa exaltación extrema de los afectos y pasiones. ¿Qué personaje más abyecto que aquel capaz de sentir deseo carnal por su hija? ¿Qué grado de perversión mayor que el mostrado por Julián

Mercader desde que supo del embarazo de su esposa y comenzó a desear al ser en gestación?
 ¡Cuánta depravación en la fabricación de las Violetas! ¡Cuánta culpa por todo ello! ¡Cuánta
 búsqueda de justificación! En resumen, ¡cuánta abyección!

Sin embargo, no hay que olvidar al resto de los personajes: Helena esposa de Julián, con sus propios pecados –su infidelidad y el abandono a su familia-; Klaus Wagner, corruptor de Julián y corrompido insalvablemente; Horacio Hernández, con su doble moral: pecador y juez; y, finalmente, Violeta, sí, que de posible víctima pasa a ser victimaria. Todos fuera de los límites, incapaces de permanecer dentro de ellos, pero también incapaces de reconocerlo. La novela es el intento de Julián Mercader por encontrar el reconocimiento de que es como cualquier individuo y, en consecuencia, no merece ser acusado con una dureza implacable. Dicho de otra manera, Julián Mercader quiere hacer de su abyección un hecho que, por ser común, adquiere otra categoría y, dentro de ella, cierta gradación que pueda llevarlo a ser exculpado; quizá, no es el peor de los hombres, más bien tan malo como otros. O tan débil. O tan abyecto, como la sociedad con sus normas lo decida, decisión en la que él, obviamente, no ha participado.

El discurso en *Cuerpo náufrago* toca el cuerpo en toda su abyección: Antonia rompe las reglas de la naturaleza al convertirse en Antón. No obstante que esa transformación es producto del más íntimo de sus deseos, va de abyección en abyección. De mujer inconforme con su sexo a hombre que profana el mundo conocido como masculino en un intento por insertarse en él, sin caer en la caricatura o alguna de las formas usuales de cambio de sexo –transexualidad, travestismo, amaneramiento, etcétera. En esta obra el discurso es más complejo porque el personaje principal busca acercarse a la autenticidad, cuestión ya analizada. Por lo pronto, ubiquemos el círculo de la abyección conformado por Antonia-Antón, por el personaje travesti

que aparece en el centro nocturno, por la relación homosexual entre Antón y Raimundo, y por esta ambigüedad sexual en la que se mueve la protagonista. La experiencia con Raimundo la hace preguntarse si, en el fondo, sigue siendo mujer o –quién lo sabe- bisexual. No podemos ir más allá, pues los hechos de la novela no nos lo permiten; pero de esta ambigüedad nace la otra, la del discurso.

Por último, *El dibujante de sombras*. La lucha entre el “bien”, protagonizado por Johan Kaspar Lavater, y el “mal”, encabezado por Giotto de Winterthur, lucha entre las normas y la transgresión de las mismas. No olvidemos que esa batalla se da en un escenario del siglo XVIII, lo cual recrudece el aspecto de la abyección. No se contraría al ministro y a su familia, se contraría la ética de la época: fe y razón, fe y conocimiento, fe y deseo. Los contrarios se oponen en una lid que no puede ser resuelta con argumentos, sino con todo lo que se opone a la filosofía de la época. La irracionalidad nutre al temor y viceversa; la pasión ciega y anula la luz. Parece que Giotto se va a salir de todas las normas; sin embargo, Giotto quiere poner en práctica lo que su siglo le aconseja: saber, acogerse a la luz de la razón, fijar en definitiva las impresiones que logra imprimir en los papeles y en la piel de Clara. Su error es gozar de esa piel y de la de la gemela, amar a ambas sin cortapisas, dar rienda suelta a su deseo. Se forma así este círculo de abyectos al que podría estar invitado Maese Calabria, con la audacia de su *camera admirabilis*.

Lavater va a ser el paladín que quiera contrarrestar esta rebeldía y está dispuesto a sacrificar a su pupilo en aras de ese bien del que ha sido predicador. Y lo sacrifica, pero no termina con la abyección, la cual ha echado a andar en la forma de una cámara oscura que fijará imágenes permanentemente, como han quedado impresas en la mente de Johan Kaspar Lavater.

En las cuatro novelas se incursiona en el mundo de lo prohibido, de lo que debe quedar oculto y que, si emerge, marca a quien lo practica, lo señala con la vergüenza y el rechazo. Por eso Soledad tiene que desaparecer, dejar de ser vista; Klaus Wagner debe morir; Julián Mercader ha de confesar su culpa en busca de expiación; Giotto es inmolado. Precio alto por violentar los límites.

La senda de la abyección es laberíntica; quien la recorre se enfrenta al reto de encontrar la salida. En las cuatro novelas está presente el Minotauro en el laberinto, minotauros que son Soledad/Lucía, Antonia/Antón, Julián Mercader y Giotto. ¿Quién los puso ahí? El deseo. ¿Cómo salir de ahí? Satisfaciendo su deseo, ese es el hilo de Ariadna. Soledad se independizará de Lucía y recuperará su corporeidad o, al menos su visibilidad, como símbolo de la posesión de una identidad. Julián Mercader nunca saldrá del laberinto porque nunca satisfará su deseo. Antonia/Antón se redimirá como este último a través del amor a Paula. Giotto se purificará por mano de su mentor al morir víctima del fuego, no sin antes haber logrado lo que tanto anhelaba: poseer a las gemelas, su piel, y develar el misterio de la impresión permanente de imágenes.

Deseo, sombra, laberinto se amalgaman para formar el sustrato de un discurso que unas veces se inserta en la literatura de género, y otras, contradice sus postulados. Es cierto que en todas las historias que se cuentan se eleva una voz femenina deseosa de salir de las fronteras impuestas a su condición de mujer. En todos los casos, esa ruptura es a través de la liberación del deseo erótico y la búsqueda de su satisfacción. Ya vimos con Georges Bataille cómo los personajes de estas novelas practican el erotismo, eligen un objeto del mismo, persiguen la satisfacción, incurren en los altibajos provocados por Eros y Tánatos, etcétera. Sin embargo, cabría preguntarnos cómo cada una de ellas se convierte en un factor cuya inconformidad con el

rol asignado por las instituciones debido a su sexo –término ya acotado en el marco teórico-, lo hace. Ni Soledad, ni Antonia, ni Violeta ni las gemelas Clara y Elise demuelen los principios que conforman el contexto en el que surgen y se desarrollan sus historias; apenas si los cimbran.

Analicemos y entremos de lleno en el discurso.

Para abordar el asunto que constituye el eje temático de esta tesis, se ofrecen variadas y ricas perspectivas, y cada una podría aportar uno o varios argumentos que lo sostuvieran. El discurso en la narrativa de Ana Clavel hace una aleación de elementos lingüísticos, filosóficos, sociológicos, semánticos, semióticos, literarios. Sin dejar a un lado el aspecto lingüístico –cosa por demás imposible- nuestra preferencia en el análisis de este discurso no está marcada exclusivamente por dicho aspecto, más que como la ejemplificación de los otros aspectos que lo conforman.

Entre los teóricos que sirven de apoyo para la revisión de este tema, está Michel Foucault con su texto *El orden del discurso*, en el cual, a manera de diálogo entre el deseo y el discurso, evidencia una vez más ese posible enfrentamiento entre el placer y la represión ejercida por la institución, cualquiera que esta sea. El deseo quisiera rebelarse contra el “orden azaroso” del discurso, huir de lo que contiene de “tajante y decisivo”; quisiera dejarse arrastrar en él y por él, como “algo abandonado flotante y dichoso”. Sin embargo, la institución deja oír su voz y afirma, de manera contundente –según Foucault- que el discurso está en el orden de las leyes, “que desde hace mucho tiempo se vela por su aparición; que se le ha preparado un lugar que le honra pero que le desarma, y que, si consigue algún poder, es de nosotros y únicamente de nosotros de quien lo obtiene” (12).

Tensión entre ambas fuerzas, el discurso- el psicoanálisis lo ha mostrado- no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo, es también el objeto del deseo; no es

simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (15).

Con estas características, la narrativa de Ana Clavel se aventura a proponer un discurso propio en relación con el deseo, efectivamente. En las cuatro novelas que nos ocupan encontramos que los personajes, tanto masculinos como femeninos, objetan la imposición de una apología del “deber ser”, institucionalizada. Su primera condición de hombre y/o de mujer los han determinado a actuar en consonancia con los roles asignados para tales personalidades. En todos sin excepción hace su aparición el ansia, la propensión a liberarse de ese condicionamiento histórico, para incurrir de manera libre y voluntaria en un terreno propio, singular, caracterizado, ante todo, por la satisfacción de la pasión que viene desde dentro para cristalizarse en el erotismo y la asunción de una identidad.

Es una fuerza incontrolable que reta toda homilía previamente escrita y expuesta a manera de instrucción. Fuerza que lo mismo se hace manifiesta en el lenguaje y en la apariencia que en el comportamiento. Conviene subrayar que en dos de las novelas estudiadas – *Los deseos y su sombra* y *Cuerpo náufrago*-, las protagonistas son mujeres, mientras que en *Las Violetas son flores del deseo* Julián Mercader es el personaje principal narrador, pero Violeta es también principal, como detonador del ardiente deseo del primero; y en *El dibujante de sombras*, Giotto de Winterthur ocupa el protagonismo. Esta salvedad refuerza la ambivalencia en la que se mueve el discurso en la obra de Clavel y que, a lo largo de nuestras conclusiones, va quedando manifiesta.

Las protagonistas femeninas en las novelas antes mencionadas podrían quedar insertas como muestra de una literatura en la que subyace la exigencia de ser escrita mujer –como diría Butler-, de conformar un discurso que se insubordine ante el que ha ejercido dominio durante

siglos y que, además, subordina la subjetividad femenina por completo. Luce Irigaray hace énfasis también en este aspecto:

El *discurso de las mujeres* designa a los hombres como sujetos –salvo en la transferencia psicoanalítica- y al mundo como un conjunto de inanimados concretos que pertenecen al mundo del otro. Las mujeres establecen relaciones con el entorno real, pero no lo subjetivizan como suyo (32-33).

Tratando de evitar la repetición, remito a la lectura del análisis literario y a la aproximación hermenéutica de las novelas. Sin embargo, en estas conclusiones, es necesario retomar algunos puntos antes tratados. Uno de los principales es hacer hincapié en que, de acuerdo a nuestro marco teórico, en la revisión de la aparición y consolidación de la sociedad patrilínea y heterosexual, la mujer ha sido despojada y ha asumido una actitud de doblegamiento que le ha acarreado funestas consecuencias. Por lo mismo, Soledad y Antonia se rebelan; ambas traen un bagaje hecho de deberes por su condición de mujer que las han ido sumiendo en un laberinto del que, para salir, van a tener que tomar decisiones extremas: Soledad deseará desaparecer, difuminarse, negar su corporeidad para que no sea sometida por las leyes ni la tradición. Antonia deseará ser hombre con todas sus prerrogativas; la primera, tener pene. Con estas características y condiciones, ambas van a elaborar un discurso nuevo que va más allá del estrictamente “femenino” o de “género”, de acuerdo con las teorías revisadas.

Soledad va a hablar desde su incorporeidad, es en ella donde radica la fuerza de su habla. No hace una renovación lingüística, sino que construye un nuevo espacio, ese espacio subjetivo del que habla Luce Irigaray del que la mujer tendría que aprender a entrar y a salir a voluntad. Es el jarrón, es el Paseo de la Reforma, es el mundo subterráneo de la Ciudad de México, el Castillo de Chapultepec, todos espacios localizables, reales podríamos decir; pero para Soledad

espacios subjetivos, desde el momento en que se apropia de ellos, como no pudo apropiarse cuando poseía una materia corporal, de su casa ni del departamento de Péter. Esos espacios eran ajenos, no la alojaban, no le pertenecían. En ellos predominaba el discurso patriarcal y masculino.

Desde ese nuevo ámbito subjetivo, Soledad habla, diserta y descubre lo que es ser libre. Se acomoda en un mundo extramuros y dialoga con quienes no tienen voz, como ella. Pero lo realmente sorprendente es que, en ese dialogar entre mudos, Soledad es escuchada –lo dijo Matías. Entonces, su discurrir se conforma de rupturas que se traducen en vivencias, en un deambular por el submundo. Su discurso adquiere validez gracias a la abyección.

Antonia, en cambio, realiza un juego en el que contradice aquello contra lo que aparentemente reacciona; de ahí la ambivalencia de su discurso, la paradoja de ser a la manera de quien le impide ser. Retomemos a Luce Irigaray, cuando insiste en que la mujer no se apropia del discurso e inclusive en algún momento carece de las palabras para elaborarlo por cuenta propia, sin referirse a las empleadas por el discurso masculino. Golpe bajo para Antonia.

Los hombres se apropian del código lingüístico. Según Irigaray, tal apropiación revela tres cosas:

- a) prueba que ellos son los padres; b) prueba que son más poderosos que las mujeres-madre; c) prueba que son capaces de engendrar el dominio cultural como ellos han sido engendrados en el dominio natural del huevo, el útero, el cuerpo de una mujer (69). La lealtad a esta autoridad está garantizada por la *male people* –así nombrada en la versión en inglés- al representar todo aquello que tiene valor; de ahí la necesidad de hacer un estudio más profundo del género gramatical de las palabras, el cual –para ella- no es tan arbitrario ni producto de un consenso universal, como aparenta ser, sino que lleva

escondido su sexo secreto “es decir, su pertenencia a una sintaxis que aún no ha sido interpretada” (67).

Antonia, en *Cuerpo náufrago*, cae en la trampa de querer ser Antón, pero siendo fiel al discurso del poder, del falo. A lo largo de la novela se va recogiendo abundante información del poder del varón, del perfil de una sociedad que gira en torno de la figura patriarcal, del mundo abyecto de los que se salen de sus límites. Antonia rechaza su condición de mujer, pero elige, desea, anhela con todas sus fuerzas ser Antón para gozar de todos los privilegios que conlleva verse, hablar y comportarse como macho.

En la aproximación hermenéutica de la novela ha quedado expuesto lo anterior. Podemos retomar algunos ejemplos de la repetición del discurso masculino en la performatividad de Antonia y que queda expuesto en esa falta de concordancia que caracteriza la sintaxis a lo largo de la novela: “Eso *lo* atemorizaba, pero también *la* excitaba” (*Cuerpo náufrago* 98). Oraciones como esta proliferan en la novela y ponen en evidencia esa ambigüedad, esa intención de conjugar el aspecto binario de la sexualidad; recordemos el pasaje en el que Antonia está en una oficina pública y tiene que elegir a qué baño entrar: ¿abanico o pipa? Este aspecto lingüístico es uno de los logros en la novela.

Es curioso cómo el concepto de Judith Butler en torno a la *performatividad* adquiere una nueva connotación en la obra que nos ocupa; no hay un total desplazamiento del sexo en aras de la emergencia del género, como ya habíamos apuntado; es la experiencia desde el cuerpo del otro con todas sus ventajas históricas, comenzando por la posesión de genitales masculinos. En consecuencia, ¿hay o no hay una transformación del discurso? Hay una metamorfosis de Antonia en Antón quien conservará el discurso correspondiente. Antonia experimentará el gozo de proferir palabras, oraciones, proposiciones completas con significaciones sociales al modo de

Raimundo, de Carlos, construyéndose como Antón, en el sentido empleado por Butler, sin imitación ni como un acto singular:

Que no sea un “acto” singular quiere decir que siempre es la reiteración de una norma o de un conjunto de normas, convenciones que quedan ocultas o disimuladas cuando ese “acto” se realiza en el presente. En cuanto a lo segundo, la teatralidad de la performatividad, es aparente en la medida en la que permanezca disimulada su historicidad (*Cuerpos que importan* 34).

Antonia/Antón va a cumplir el ritual de ser hombre, va a discurrir como tal, confirmando con ello la preeminencia de una sociedad heteronormativa ciento por ciento falocéntrica. Lo que tenía la apariencia de una cuestión de género, se convierte en una confirmación del discurso generado por el padre y simbolizado, entre otras cosas, por el mingitorio, del que habíamos dicho se presenta como el objeto por excelencia de la masculinidad; representación de la superioridad del hombre que lleva por fuera los genitales y que en el acto de orinar de pie, se vacía emulando la eyaculación y muestra su superioridad al tener bajo de sí a la mujer en la cual se vierte el semen. Ya habíamos propuesto también que la fascinación de Antonia por los mingitorios y por la imagen de la vagina evocada por la magnolia es la fascinación del poder recién descubierto: he ahí el discurso de su deseo, hecho a base de símbolos.

Este planteamiento que se hace en la novela lleva a sospechar que también, como apunta Michel Foucault, en la actitud de Antonia hay un temor que se agazapa tras la aparente afinidad con el discurso. ¿Qué sería Antonia como tal, si no fuera Antón? En el habla de Antonia están disimuladas prohibiciones, barreras, umbrales, límites que suprimen la parte más peligrosa del discurso: “todo pasa como si se hubiesen querido borrar hasta las marcas de irrupción en los juegos del pensamiento y de la lengua” (Foucault 50).

Por su parte, Paul Ricoeur, afirma que “querer decir” es lo que el hablante hace y es el “lado objetivo” del sentido del contenido proposicional; mientras que lo intencionado por el hablante es el “lado subjetivo” del sentido. Esto último, lo intencionado, abarca la autorreferencia de la oración, la dimensión ilocutiva del acto de habla y la intención de obtener un reconocimiento por parte del oyente (*Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* 33).

Se puede decir que el discurso de Antonia cumple con esta propuesta al “querer decir” que es un hombre y que, por tanto, se ha ganado un lugar en el mundo; y su “referencia”, su “acerca de qué” es todo el trasfondo que conlleva la proposición: “soy hombre” –el *habitus* del que habla Bordieu-. La intención de deshacerse del lastre que significaba ser mujer y convertirse –gracias a su deseo- en varón, en un masculino, como el sol, si no por derecho, sí por convicción. El discurso va a ser elaborado por Antón a la manera de los que ahora son sus pares, y no sólo por medio de las palabras, de ese lenguaje violento y vulgar, lleno de doble sentido, sino por su comportamiento, por su acceso a los lugares restringidos a los de su “sexo” anterior, por su constitución física que lo autoriza a usar mingitorios, a orinar de pie, a medir su miembro con el de otros. Su discurso, como dice Ricoeur, relaciona a Antón con el mundo. ¿Y el de Ana Clavel? Se mueve entre dos aguas: la que la aleja de la orilla del “continente negro” –la mujer- de Cixous y la que la devuelve al mismo, pues la opción retrotrae su intención de ruptura, se queda en un mero coqueteo e inserta su novela en el mismo código que aparentemente propone cambiar: el código masculino. Antonia es porque se ha vuelto Antón.

En *Las Violetas son flores del deseo*, quienes hacen la alocución son Julián Mercader y Violeta. El tema es el incesto o, al menos, la intención de cometerlo. El deseo del padre por la hija tendría los tintes de la transgresión de los límites convenida por la prohibición y el tabú, por

la amenaza de ostracismo y hasta de muerte, diría Butler. Violeta va a ser la inocencia más perversa que pueda conocer su padre: “Y sí, con toda la pureza de que Violeta era capaz, estaba absolutamente, inmaculadamente excitada” (76). ¿Cómo, cuándo, por qué? Cuando Violeta niña galopa en las piernas de su papá: “La vislumbré como la imagen total de mis deseos, la parte que por fin me hacía falta: frágil pero vigorosa, dulce pero con esa vulnerabilidad altiva que pedía a gritos ser dominada” (76). Violeta es una *nínfula*.

El término no está registrado en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española; el que se aproximaría a él sería “ninfa”, del cual tomaríamos la acepción de “joven hermosa”; sin embargo, esta no abarca la significación que la palabra tiene en la novela. Es Vladimir Nabokov quien se hace cargo de dar la definición:

Entre los límites de los nueve y los catorce años, surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros embrujados, dos o más veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza, no humana, sino nínfica (o sea demoníaca); propongo llamar «nínfulas» a esas criaturas escogidas. Se advertirá que reemplazo términos espaciales por temporales. En realidad, querría que el lector considerara los «nueve» y los «catorce» como los límites –playas espejeantes, rocas rosadas– de una isla encantada, habitada por esas nínfulas mías y rodeada por un mar vasto y brumoso. Entre esos límites temporales, ¿son nínfulas todas las niñas? No, desde luego. De lo contrario, quienes supiéramos el secreto, nosotros, los viajeros solitarios, los ninfulómanos, habríamos enloquecido hace mucho tiempo. Tampoco es la belleza una piedra de toque; y la vulgaridad –o al menos lo que una comunidad determinada considera como tal– no daña forzosamente ciertas características misteriosas, la gracia letal, el evasivo, cambiante, trastornador, insidioso encanto mediante el cual la nínfula se distingue de esas contemporáneas suyas (*Lolita* 24).

Por extensión, se considera que la *nínfula* es una niña en la pubertud, sexualmente deseable y precoz (Collins English Dictionary – Complete and Unabridged).

Ana Clavel escribe una obra totalmente erótica, en la que da la voz al aparente agresor; sin embargo, salta a la luz que su protagonista femenina, Violeta, se perfila, desde su primera infancia, como una niña absolutamente seductora, como una Lolita o una Alicia Liddel, y otras tantas, quienes son perversamente inocentes. Julián Mercader, como Humbert, en la ficción, y Lewis Carrol en la realidad, descubren esa faceta y se vuelven presas de la misma; su irrefrenable deseo los lleva a la perversión., desde donde articulan su discurso. Inclusive, llama la atención que, entre los puntos en común en estas historias reales o ficticias, Carrol emplee la fotografía como el vehículo para satisfacer sus obsesiones por las niñas.

No es a través de la expresión verbal, como Violeta insubordina el discurso, sino por medio de sus actos teñidos de infancia; sin embargo, hay un código oculto bajo esa puerilidad. Es un código que se va gestando sin necesidad de hablar, un silencio compartido; Julián y Violeta saben, aunque no lo digan. Violeta se va lejos de su casa y de su padre, quizá en un intento de interrumpir o hasta dar por terminado este diálogo mudo, mas el código subsiste, permanece intocado, y se realiza finalmente, al terminar la novela, cuando la joven elabora la siguiente proposición: “¿Por qué me reemplazaste?[...] Voy en camino... Espérame” (*Las Violetas son flores del deseo* 131).

Paul Ricoeur en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* afirma: Solamente el mensaje le confiere realidad al lenguaje, y el discurso da fundamento a la existencia misma del lenguaje, puesto que sólo los actos del discurso discretos y cada vez únicos actualizan el código. [...] un acto de discurso no es meramente transitorio y evanescente” (23).

Es claro el mensaje de Violeta a Julián, un acto locutivo que quiere ser perlocutivo, en tanto que espera producir un efecto, eso que ha estado suspendido tanto tiempo y que, hasta el momento en que el deseo se vuelve discurso, es decir, hasta el momento cuando el hecho lingüístico aparece - para Judith Butler, es impensable imaginar un sujeto al margen de su condición lingüística tanto por su posibilidad constitutiva de dirigirse a los otros como por ser él o ella misma el objeto del habla- , haría viable la satisfacción de aquel. Pero sucede lo que continúa diciendo Ricoeur: el acontecimiento es cancelado como algo meramente pasajero y retenido como el *mismo* significado.

La condición lingüística se torna algo esencial al ser mismo de los sujetos, no un añadido: “Una de las formas primarias que toma la relación social es la relación lingüística” (Butler 57). Somos seres que dependemos de la llamada del Otro para existir; tampoco podemos protegernos de la susceptibilidad de esa llamada de reconocimiento, y por eso, en aras de alcanzar cierta existencia social y discursiva, muchas veces nos aferramos a los términos que nos hacen daño. Violeta llega al punto climático de su insubordinación ante las restricciones que la han conminado a negar lo que siente por su padre o a admitir lo que su padre siente por ella y, ante la inminencia del desenlace fatal, ante la prueba fehaciente de la existencia de las Violetas, profiere las palabras prohibidas ya mencionadas: “¿Por qué me reemplazaste?[...] Voy en camino... Espérame” (*Las Violetas son flores del deseo* 131).

La novela está llena de proposiciones que encierran “verdades” llenas de violencia y transgresión de las normas sociales y éticas disimuladas. La lengua tiene una función primordial en *Las Violetas son flores del deseo*; Ana Clavel hace un trabajo minucioso al respecto.

“La violación comienza con la mirada” (9), “Perverso es aquello que lastimándonos no nos permite apartar la mirada” (25), “El deseo nunca muere... Antes bien, nos morimos

nosotros...” (47), “¿Cómo se fabrica la piel de un deseo innombrable? Tal vez del mismo modo que se urde el látigo de un castigo” (53-54), “El hombre es el sueño de una sombra” (58), “Sólo los sueños son silenciosos, no vayas a despertarte” (61), “Cómo nombrar lo intolerable, aquello que nos ve y no somos capaces de contemplar de frente y sostenerle la mirada?” (64), “Para que dos se condenen basta una mirada” (67), “La violación más fulgurante siempre es silenciosa, pero, por sobre todas las cosas, inesperada” (107) son ejemplos de la técnica empleada por la novelista, la cual no es privativa de la escritura en esta novela; la autora la emplea en todas; sin embargo, abordemos esta especie de máximas, como elementos constitutivos del discurso del deseo. En este caso, todas ellas contienen en síntesis el planteamiento de la obra: el incesto es un acto de perversión que conlleva la condena. Habría que añadir que este acto es inacabado y, además, convertido expresamente en una acción donde no hay víctima ni victimario, hay dos que habrán de condenarse: “Ya se aproxima mi hada. [...] Sus ojos son hipnóticos: espirales de éxtasis congelado. Su deseo frontal empuña ahora el filo luminoso de mi propia alborada” (135) termina diciendo Julián Mercader.

En el análisis literario de la novela, quedó expuesto el uso poético, metafórico, que hace la autora para plantear el clímax de la novela: la escena en el baño, cuando Julián Mercader realiza una violación voyeurista de su hija Violeta. Puesto que en su oportunidad nos detuvimos en el estudio de este capítulo (XI), evitaremos la repetición, dejando asentado lo anterior. Solamente añadiremos que la forma como está escrito este pasaje integra una prédica del deseo reprimido, constreñido por las normas sociales y éticas dominantes que obligan al personaje a posponer la ejecución del mismo y buscar soluciones alternativas, como el voyeurismo y la creación de sus muñecas. Es un discurso frustrado.

Pasemos ahora a *El dibujante de sombras*. La novela es un relato sencillo, con una

anécdota fácil de identificar que se vuelve interesante en el momento en que los cuerpos de Clara y Elise adquieren el valor de pergaminos, en los que se han de imprimir las imágenes captadas por la cámara oscura.

Se inicia así un nuevo discurso, en el que el deseo se apodera de la expresión, en forma de cuerpo. Hemos revisado lo que tanto Jean-Luc Nancy y feministas y filósofas de género, opinan sobre ese asunto; ahora se antoja permitir a Bordieu intervenir con el concepto de *habitus* y su relación con el cuerpo.

El habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles - estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir" (Bourdieu, 1972: 178).

Mariano Fernández en su artículo desglosa la definición. Es a partir del habitus que los sujetos producen sus prácticas, forman los esquemas de percepción - división del mundo en categorías-, apreciación -distinción entre lo bello y lo feo, lo adecuado y lo inadecuado, lo que vale la pena y lo que no vale la pena- y evaluación -distinción entre lo bueno y lo malo-. En consecuencia, los sujetos no son libres en sus elecciones ni están simplemente determinados, pues el habitus es una disposición, que se puede reactivar en conjuntos de relaciones distintos y dar lugar a un abanico de prácticas distintas (s/n).

El segundo concepto interesante para nuestro estudio es la relación del habitus con el cuerpo: "el habitus se aprende mediante el cuerpo –se *incorpora*–: mediante un proceso de familiarización práctica, que no pasa por la consciencia, con un universo de prácticas" (s/n). Bordieu se refiere a los valores hechos cuerpo, inculcados por lo que él llama "la persuasión

clandestina de una pedagogía implícita capaz de inculcar toda una cosmología, una ética, una metafísica, una política” (Bourdieu 117). Sin embargo, añade, el cuerpo cree en lo que juega: “No representa lo que juega, no memoriza el pasado, él *actúa* el pasado, así anulado en cuanto tal, lo revive. Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee como un saber que se domina. Es lo que se es.” (123).

Por último, los esquemas del habitus, formas de clasificación originarias, deben su eficacia propia al hecho de que funcionan más allá de la conciencia y del discurso, es decir, fuera de las influencias del examen y del control voluntario (477). Hay un habitus lingüístico que es de la clase a que pertenece, es decir, la posición que ocupa, sincrónica y diacrónicamente, en la estructura social, pero Bordieu subraya la importancia de la temporalidad, los sujetos tienen que actuar, que responder en el aquí y en el ahora (Fernández 7).

Los agentes del nuevo discurso en *El dibujante de sombras* son Giotto y Winterthur, Clara y Elise. En una sociedad dieciochesca, el habitus, perfectamente representado por Johan Kaspar Lavater y su círculo familiar y social, es un cerco difícil de franquear. No obstante, el deseo es una fuerza más poderosa que llevará a los tres a romperlo. Giotto decide amar a ambas gemelas, hace suyos sus cuerpos con la conciencia de actuar por voluntad propia, ignorando toda una pedagogía que lo llevaba a una “persuasión clandestina” en términos de Bordieu, de que lo que estaba haciendo era pecado. Si el habitus se aprende mediante el cuerpo, el cuerpo, entonces, puede diseñar un nuevo habitus, mediante la práctica, un habitus abyecto; es así como los tres amantes instauran un nuevo código, fuera del de la autoridad; subvierten los principios que, mediante la repetición, imponen un orden social. El cuerpo, el objeto del deseo; la piel tocada, acariciada, excitada y teñida con los haluros de plata deja de responder a las exigencias de toda una tradición y se actualiza en ese aquí y ahora que exige Bordieu: ni Giotto ni las gemelas van a

esperar, van a actuar totalmente en contra de lo establecido.: “A menudo no hacían sino permanecer juntos, piel con piel, escuchando la respiración tenue de los otros. A menudo se amaban también, en una encarnizada lucha e inusual maceración de tres cuerpos” (Clavel 148).

El joven dibujante de sombras va a volcarse en su deseo por saber, en su erotismo, en su rebeldía ante la autoridad. Elise va a disponer de su vida y de su muerte, al creerse traicionada por su hermana y Giotto; Clara va a ir más allá, a la autoinmolación motivada por una pasión incontrolable. Los tres, más que con palabras con sus acciones, echan en cara a la sociedad de su tiempo su torpeza y esta, a falta de mejores respuestas, muda ante la nueva manera de discurrir del siglo en contra de la ignorancia y la superstición, lo único que podrá argumentar es: “Todo lo que no proviene de la fe es pecado”, en labios de Johan Kaspar Lavater (143).

En Lavater, está explícito el habitus lingüístico de clase y posición social. Su discurso se apega por completo a las estructuras permanentes, durables y condicionantes de los esquemas de percepción, apreciación y evaluación de la conducta de los seres humanos; esquemas que el ministro lleva al límite cuando, basándose en ellos sin ninguna postura crítica, pretende definir quién es aquel al que elabora una carta fisiognómica, de acuerdo con su criterio. Lavater no posee un discurso, el discurso lo posee a él.

Entonces, así como Butler habla de una performatividad de género, también establece una performatividad discursiva como una cadena ritual de resignificaciones que, como tal, modificaría la idea del “acto” como evento momentáneo, para darle el carácter de “ un cierto tipo de red de horizontes temporales, una condensación de iterabilidad que excede el momento al que da lugar” (35).

Ana Clavel en su narrativa está siempre haciendo discurrir al deseo, a través de las palabras y las acciones de sus personajes. En primer lugar, hay que subrayar la importancia de

los nombres que asigna a cada uno de ellos: Soledad/Lucía, Violetas/Hortensias con todos sus apelativos secundarios, Antonia/Antón, Giotto. De ninguna manera, son nombres elegidos al azar, sino que buscan exponer la problemática de quien los lleva. La importancia del nombre - dice Butler- revela la vulnerabilidad ante el mismo, como seres humanos. A estos seres de ficción se les impone la misma carga: una dependencia inevitable de la forma como han sido llamados. Soledad, la que es o está sola; Lucía, la que debe ser luz; Violetas/Hortensias, como símbolo de la “familia de muñecas-flores del mal”; Antonia/Antón, las dos caras de una misma moneda y, en consecuencia, imposibles de separar; y Giotto de Winterthur como el Giotto medieval. ¡Cuánta carga, gracias al nombre! ¡Cuánto poder del lenguaje! ¡Cuánta vulnerabilidad infligida por el discurso! ¿Quién o quiénes de estos personajes asumen la responsabilidad de su nombre y cumplen con las expectativas por él impuestas? Todos lo llevan, casi sin darse cuenta de que están signados por él.

El estudio del discurso posee muchas facetas, las cuales pareciera que de una forma u otra conducen a preguntarnos, entre otras cosas, qué sucede cuando formulamos un mensaje, qué esperamos que ocurra, de qué depende la eficacia del mismo, cómo interviene o no el contexto, en fin, un sinnúmero de variables difíciles de agotar. Y si estas interrogantes surgen en torno a la expresión oral, qué sucederá en relación con el texto escrito, concretamente con el texto de ficción.

En el texto de ficción –dice Wolfgang Iser- el habla problematiza la validez de las convenciones de los actos de habla y se da el surgimiento de entornos en una combinación insospechada. El habla de ficción comienza a producir algo: implica un acto de habla:

Aduce convenciones que ella misma [habla de ficción] conduce; produce procedimientos que trazan como estrategias las condiciones de constitución del texto en relación a los

receptores, y tiene la cualidad de la performación, puesto que es capaz de producir como el sentido del texto la referencia de diferentes elementos convencionales. De la organización horizontal de diferentes elementos convencionales y de la quiebra de expectativas efectuada por las estrategias, el texto de ficción logra su *illocutionary force* [...] (*El acto de leer* 104).

Efectivamente, el texto de ficción espera una reacción por parte del lector. Sin embargo, su polisemia lo hace escurridizo, hay un desbordamiento constante del texto fijado, en palabras de Iser, con el fin de situarnos como receptores en una relación con las realidades extratextuales –sistemas de pensamiento dominantes, por ejemplo (95).

La aproximación hermenéutica a las cuatro novelas estudiadas responde a una lectura en particular que ha pretendido rastrear el código que subyace en el discurso del deseo elaborado por su autora, sin la ilusoria pretensión de agotarlo.

OBRAS CITADAS

- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Comp. Por J. O. Urmson. Barcelona: Paidós, 1988. Impreso.
- Clavel, Ana. *Fuera de escena*. México: SEP/CREA, 1984. Impreso.
- . *Los deseos y su sombra*. México: Alfaguara, 2000. Impreso.
- . *Paraísos trémulos*. México: Alfaguara, 2001. Impreso.
- . *Cuerpo naufrago*. México: Alfaguara/Santillana, 2005. Impreso
- . *Las violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara, 2007. Impreso.
- . *El dibujante de sombras*. México: Alfaguara, 2009. Impreso.
- . *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*. México: UNAM, 2008. Impreso. Cultura Urbana Libros.
- (compiladora). *Yo es otr@: cuentos narrados desde otro sexo*. México: Cal y Arena, 2010. Impreso.
- (compiladora). *La dulce hiel de la seducción*. México: Cal y Arena, 2007. Impreso.
- Las armas de Venus.
- . "En un vagón del metro Utopía". *Nochebuena en tu cuerpo*. Dir. Luis G. Berlanga. México: Tusquets, 2011. 73-88. Impreso.
- . *Las ninfas a veces sonrían*. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *Amor y otros suicidios*. México: Ediciones B, 2012. Impreso. Ficción.
- .
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Traducido por José Bianco. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972. Impreso.

- *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. 1987. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987. Impreso. Paidós Comunicación/28.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. 2ª.ed. 1957. Trad. de la primera parte: Antoni Vicens. Trad. de la segunda parte: Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets. 2000. Impreso. Ensayos.
- *La felicidad, el erotismo y la literatura : ensayos 1944-1961*. 3ª. ed. 1988. Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Impreso.
- Bourque, Susan C. Y Joan Scott Gayle Rubin. “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”. *Marta Lamas* 35- 96. Impreso.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 2002. Trad. Alcira Bixio. México: Paidós, 2002. Impreso.
- . “Imitación e insubordinación de género”. Traducción de Mariano Serrichio. Publicado en *The lesbian and gay studies reader* (Routledge, 1993), volumen dirigido por Henry Abelove, Michele Aina Barale y David Halperin, y en *Graffías de Eros. Historia y género e identidades sexuales* (Edelp, 2000). Web. Marzo 2014.
- . *Gender Trouble. Feminism and the subversión of Identity*. USA: Routledge, Chapman & Halol, Inc., 1990. Impreso.
- . *Lenguaje, poder e identidad*. Traducción y prólogo de Javier Sáez y Beatriz Preciado. España: Síntesis, 2009. Impreso.
- . *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. de Fermín Rodríguez. Argentina:

- Paidós, 2006. Impreso.
- . “Variaciones sobre el sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault”. Marta Lamas **xxx**
Impreso.
- Carrasco Hugo. “Introducción al estudio del narratario”. 1982. *Documentos Lingüísticos y Literarios* 8: 15-22. Archivo PDF.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y traducción De Ana María Moix. Trad. revisada por Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Antrhopos; Madrid:Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995. Impreso.
- . *Deseo de escritura*. Ed. y prólogo de Marta Segarra. Trad. Luis Tigero. Barcelona: Reverso Ediciones, 2004.
- . *La llegada a la escritura*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Impreso. Colección Nómadas.
- “Nínfula”. *Collins English Dictionary – Complete and Unabridged* © HarperCollins Publishers 1991, 1994, 1998, 2000, 2003. Web. Octubre 2014
- Conway Jill K. , Susan C. Bourque y Joan Scott. “El concepto de género”. Marta Lamas 21-33. Impreso.
- Cucchiari, Salvatore. “La revolución de género y la transición de la horda bisexual a la Banda patrilocal: los orígenes de la jerarquía de género”. Marta Lamas 181- 264. Impreso.
- Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio. Escritores nacidos en la década de los sesenta*). México: Nueva imagen, 2000. Impreso.

Chernin, Kim. "El lado oscuro de la relación madre-hija". Jung *et al* s.p. Archivo PDF.

Derrida, Jacques. *Las muertes de Roland Barthes* ; traducción y prólogo de Raymundo Mier. México : Taurus, 1999. Impreso.

Fernández, Mariano. "Bordieu, Giddens, Habermas: reflexiones sobre el discurso y la producción de sentido en la teoría social". s/l: . CONICET/UNLP.JUNA. s/f. Web. Septiembre 2014.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. México: Tusquets, 2010. Impreso.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Trad. de "El malestar en la Cultura" y "Sobre la conquista del fuego" Ramón Rey Ardid; trad. de "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte" y de los seis trabajos que forman la "Metapsicología": Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, 1973. Impreso. El Libro de Bolsillo 28.

Frey Rohn, Lilianne."Cómo aprender a relacionarnos con el mal". Jung *et al* s.p. Archivo PDF

Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. c1989. Impreso.

Greene, Liz. s.p. "La sombra en la astrología". Jung *et al* s.p. Archivo PDF.

Hernández Felisberto. *Obras completas. Vol. 2. El caballo perdido. Nadie encendía Las lámparas. Las hortensias*. 6ª. ed. 1983. México: siglo veintiuno. 2000. Impreso. Obras completas vol.2.

Hillman, James. "La curación de la sombra". Jung, *et al* s.p. Archivo PDF

Irigaray, Luce. *Je, tous, nous. Toward a Culture of Difference*. Translated from the

- French by Alison Martin. New York: Routledge, 1993. Impreso.
- Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*. 1992. Trad. Pepa Linares. Madrid: Cátedra, 1992.
Impreso. Feminismos 7.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Traducción del alemán J. A. Gimbernat;
Traducciones del inglés por Manueto. Madrid: Taurus. c1987. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*.
Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Revisión técnica de Nicolás
Rosa. México: siglo xxi editores, 2010. Impreso.
- Jung, C.G. et al. *Encuentro con la sombra : el poder del lado oculto de la naturaleza
humana*. Edición a cargo de Connie Zweig y Jeremiah Abrams. Trad. David González
Raga. México: Kairós, 1993. ARCHIVO PDF.
- Lacan, Jacques. *Escritos*. Traducción de Tomás Segovia. México: siglo xxi, 2009.
- Lamas, Marta. *Cuerpo: Diferencia sexual y Género*. México: Taurus, 2002. Impreso.
- . "La antropología feminista y la categoría 'género'". Marta Lamas 97-125, Impreso.
- . "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'". Marta Lamas 327-364.
Impreso.
- Ledesma Pedraz, Manuela (ed.). *Erotismo y literatura. Seminario 98/99*. Jaén:
Universidad de Jaén, 2000. Impreso. Aula de Literatura comparada.
- Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. de
Mariano Antolin Rato. España: Cátedra, 2004 . Impreso. Colección Teorema.
Serie Mayor.
- . *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa,
1994. Impreso.

- Metzger, Deena. "Escribiendo sobre el otro". Jung *et al* s.p. Archivo PDF.
- Miller, John Hillis. "Figure" en *Ariadne's thread. Story lines*. Yale: Yale University Press, 1992. Impreso.
- Montero Curiel, María Luisa. "Prefijos ex y extra- en español". Universidad de Extremadura. 2013. Archivo PDF.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. 1991. Trad. Francesc Roca. Barcelona: Anagrama, 2009. Compactos. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus. Del alma*. 2000. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003. Impreso.
- Ortner Sherry B. y Harriet Whitehead. "Indagaciones acerca de los significados sexuales". Marta Lamas 127-179. Impreso.
- Prado, Gloria. *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Tall. De Impresos Offsali-G, 1988. Impreso.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Trad. Julio Díaz y Carolina Meloni. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.
- Renart, J. Guillermo. "La obra de Prince: el narratario, lo narrante y lo narrado". Serie La Narratología I. Web. Junio 2014.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira Calvo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso. Filosofía.
- . *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: siglo XXI y Universidad Iberoamericana, 2003. Impreso.
- Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo". Marta

- Lamas 35-96. Impreso.
- Scott, Joan. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. Marta Lamas 265-302. Impreso.
- Schmooker, Andrew Bard. “La toma de conciencia de nuestra escisión interna”. Jung *et al* s.p. Archivo PDF.
- Searle, John. “Meaning and Speech Acts”. *The Philosophical Review* (1962): 423-432. Web. Julio 2014.
- and Daniel Vanderveken. “Speech acts and Illocutionary Logic”. *Introduction to the Theory of Speech Acts of John Searle & Daniel Vanderveken. Foundations of Illocutionary Logic*. Cambridge University Press, 1985. Archivo PDF.
- Stein, Robert M. “El rechazo y la traición”. Jung *et al* s.p. Archivo PDF.
- Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978. Impreso. Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos. 194.
- The Art Story Contributors. *Marcel Duchamp*. TheArtStory.org website. Web. 9 febrero 2015.
- Treviño, Blanca Estela , coord.. *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. Impreso. Textos de Difusión Cultural. Dirección de Literatura. El Estudio.
- Wilber, Ken. “Asumir la responsabilidad de nuestra propia sombra”. Jung *et al* s.p. Archivo PDF
- Woolf, Virginia. *Orlando*. Traducción de Jorge Luis Borges. Argentina: Editorial Sudamericana, 1995. Impreso.
- Zwieg Connie y Jeremiah Abrams. “ El lado oscuro de la vida cotidiana”. Jung *et al* s.p. Archivo PDF.
-