

LO ANDRÓGINO EN LA POÉTICA DE ANA CLAVEL: *CUERPO NÁUFRAGO* (2005)

NATALIA PLAZA MORALES
Universidad París VIII Saint Denis
nplazamorales@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo analiza la novela *Cuerpo Náufrago* (2005) de la escritora mexicana Ana Clavel. El objetivo de este análisis semántico es dar cuenta de nuevas caracterizaciones en la poética contemporánea. El personaje de esta ficción nos podría llevar a pensar el cuerpo y la sexualidad como un juego de deconstrucción genérica. Leemos en *Cuerpo Náufrago* la intertextualidad con ámbitos académicos como la teoría *queer* o, artísticos y conceptuales, tales como *La fontaine* (1887-1968) de Duchamp. El mingitorio se presenta como un elemento narrativo original, el cual se desdibuja en esta ficción como un ente provisto de erotismo y de naturaleza mixta.

PALABRAS CLAVE: identidad, género, cuerpo, urinario, deseo, mirada.

THE ANDROGYNOUS IN ANA CLAVEL POETRY: *CUERPO NÁUFRAGO* (2005)

ABSTRACT

This paper is a semantic analysis of the novel *Cuerpo Naufrago* by Ana Clavel (2005). The objective is to consider new characterizations in contemporary poetry. The nature of this work leads to consider the human body and sexuality as transgendered. An intertextuality, especially in the fields of queer theory and conceptual art, can be observed between *Cuerpo Naufrago* and Marcel Duchamp's *Fountain* (1917). The urinal is presented as an original narrative element, whose characteristics are blurred to become an entity of mixed nature and eroticism.

KEYWORDS: identity, gender, body, urinal, desire, regard

La preocupación mayor de la escritora y artista plástica Ana Clavel ha sido siempre manifestar, mediante el compromiso que mantiene con la escritura como creación, formas originales de leer el deseo y la sexualidad. («Soy una autora del deseo»¹) Así, si en *Las Violetas son las flores del deseo* (2007) el fetichismo de la mirada es la temática que nos acerca a su personaje perverso, en *Cuerpo náufrago* (2005), novela anterior que ocupa nuestro análisis, este artificio podría leerse como puesta en escena de la identidad de un personaje que experimenta una transformación del deseo y de la sexualidad en la trama romanesca. Esta narrativa nos invita a repensar las nociones de sexo y de

¹ <http://www.lacronica.com/EdicionEnLinea/Notas/VidayEstilo/21102013/766877-Soy-una-autora-del-deseo-Ana-Clavel.html>

género mediante formas físicas ficcionadas, tales como el urinario y la relación que este objeto despierta como cuerpo erótico en la protagonista. Podemos interpretar una lectura original y filosofada de esta novela, e incluso, formular cómo gracias a las caracterizaciones de los personajes de la escritura más reciente, parecerían desdibujarse ya algunas dicotomías tradicionales como la dualidad cuerpo/ mente de la filosofía cartesiana. En este sentido, el cuerpo y la mente del personaje de esta ficción no parecen concebirse como sustancias distintas, el universo interior del personaje evoluciona de la mano de un cuerpo andrógino, una entidad que no está marcada por el género, y que podría acercarnos al universo de lo masculino y de lo femenino como dimensiones complementarias. Pretendemos dar cuenta con este análisis de cómo el personaje romanesco, gracias a la genuina idea de recrearlo como una metamorfosis corporal, no tiene por qué leerse como perteneciente a ninguno de los dos polos normativos de la sexualidad en exclusividad. Así, la lectura de esta novela nos invita a pensar el cuerpo y el espíritu desde el ámbito metafísico, a liberar el deseo tanto de la prisión del cuerpo como de la mente: «Somos cuerpos encarcelados en nuestras mentes, sólo cuando el deseo se abre paso florecemos.»² (Clavel, 2005: 66)

UNA LECTURA DE *CUERPO NÁUFRAGO* (2005): LO ANDRÓGINO Y EL ARTE DEL MINGITORIO

Antonia tiene ahora un cuerpo masculino. Tras despertarse una mañana en un cuerpo diferente, el personaje de Ana Clavel debe enfrentarse a una nueva vida transformada en hombre. La metamorfosis de Antonia conduce al personaje a poner en cuestión los binarismos que delimitan, no solamente el género y la sexualidad humana sino también las cosas y los objetos, a preguntarse mediante su discurso sobre las razones por las cuales este sistema discursivo de opuestos habría sido creado. Un pasaje clave, el cual podría reenviarnos a las reflexiones genéricas y al sistema de binarismos tradicional, es aquel donde Antonia busca dirigirse a los baños públicos, diferenciados por paneles que marcan las palabras siguientes: «Capuchino/ Expreso». A partir de tales designaciones discursivas sin correlación entre significante y significado, Antonia se interroga acerca de para qué sirven realmente las oposiciones en nuestra cultura occidental, si no están ahí para simplificar y evitar confusiones, las cuales se justificarían en materia sexual por la diferencia anatómica de los sexos:

¿A cuál dirigirse? Se asomó a los dos baños. En ninguno de ellos había mingitorio alguno (¿era por eso que Raimundo hablaba de una especie en vías de extinción?). Miró de nuevo las puertas. Y dudó. De modo que Paula tenía razón con aquello de que «sexo» y

² Este artículo surge de una conferencia expuesta en el congreso «Lire, écrire, penser la littérature aujourd'hui» celebrado en Lieja en diciembre de 2015.

«seccionar» tenían un origen común, pues sólo para eso parecían servir las oposiciones, para simplificar, para evitar confusiones e incertidumbres. Pero aquí, un café cercano a la oficina de Relaciones Exteriores donde se había metido después del susto del pasaporte, los baños sugerían juguetonamente una gradación apenas, un matiz en la cantidad de café, muy a tono con el lugar. Por supuesto había gente- como la señora de edad madura que ahora le pedía permiso para pasar- que se irritaba porque la hacían dudar y... decidir (Clavel, 2005:180).

Antonia, quien ha sufrido una atónita transformación corporal, debe «seguir viviendo» conformándose a distinciones absurdas. En esta escena, donde los sexos aparecen metaforizados por medio de un lenguaje carente de sentido, el personaje romanesco decide entrar finalmente en el baño que lleva la etiqueta de «Expresso». Pero la elección de Antonia se hace por asimilación al comportamiento de otros personajes, siguiendo un patrón de conducta de imitación. Después de haber observado a una mujer entrar en la puerta que lleva el letrero de «Cappuccino», Antonia asimila que su nuevo sexo «todo poderoso» debe dirigirse hacia la puerta opuesta de «Expresso». Con esta mímica, que conlleva escoger una puerta en lugar de otra, Ana Clavel ironiza sobre la simplicidad con la que los objetos y las cosas son designados. El discurso del personaje de ficción nos lleva a hacer una lectura de cómo las etiquetas lingüísticas, a partir de las cuales las personas también se definen, esconden un problema fundamental: somos seres mixtos en materia de deseo y de sexualidad, accedemos al juego de diferenciación discursiva, a menudo sin cuestionarnos acerca de esta distinción que nos ha sido acordada por el sexo. Esta negación semántica nos llevaría a encontrar en las palabras del personaje de Ana Clavel el origen a una diferenciación cultural de géneros, la cual parece «sostenerse» por la distinción anatómica de los sexos:

La señora terminó por entrar al baño con el cartel de «Cappuccino» y Antonia se encogió de hombros antes de traspasar el umbral de «Expreso». Mientras se desabrochaba el pantalón y con habilidad se enfundaba el pene en un santiamén, cuidando burlona que la quinta ley de Newton no le hiciera derramar demasiadas gotas fuera de lugar, Antonia pensó que esas dos puertas que habían representado el destino de la humanidad occidental por lo menos desde que había cuartos de baño, ahora no sólo se confundían – como es el caso actual- sino que en ocasiones – ahí estaban los baños mixtos-, se convertían en una sola puerta... Pero por más que quisiera obviar las diferencias – porque, claro, ¿quién es solamente hombre en el cuerpo de hombre o únicamente mujer en el cuerpo de una mujer? - , había también diferencias fehacientes. Bien mirado el asunto, no muchas por cierto, pero sin lugar a dudas una en la que muy pocos reparaban: el acto de orinar (Clavel, 2005: 180-81).

En esta óptica de lectura, Ana Clavel narra cómo finalmente su personaje protagonista descubre que no existen demasiadas diferencias entre los sexos más allá de la particularidad biológica materializada en el acto de orinar. Dicha distinción genital parece ser la única «apariencia visible» que determinaría esta oposición cultural. En este sentido, podríamos argumentar que la reflexión llevada a cabo por la escritora mexicana con las palabras de su personaje evoca

un discurso de la represión del deseo encarnada por los géneros y los cuerpos en nuestra cultura occidental:

Antonia se aventuró a pensar: «Tal vez el asunto de los sexos no sea más que la impostura de trajes estrechos...A solas con su café, nadie podía detenerla si le daba por ponerse filosófica y hasta metafísica porque, claro, hambrienta andaba de afecto y compañía. Así siguió: «Que me lo digan a mí si no son trajes estrechos...A pesar de los tiempos que corren el cuerpo soy-mujer sigue siendo un vestido con corsé, lo mismo que el cuerpo soy -hombre es una armadura. Nos preocupamos y nos ocupamos de las diferencias (incluso en el cuerpo soy-gay) pero hay bocanadas de pez fuera del agua y desgarraduras más profundas: el deseo boquiabierto, la angustia de estar vivos, la soledad, la tristeza, en fin, de que vamos a morirnos, sin remedio, sin sentido. «Qué razón tienen los que dicen que la vida es una herida absurda», remató a media voz en el momento en que Francisco aparecía de la nada y tomaba una silla para sentarse a su lado (Clavel, 2005: 164-165).

La genuinidad de este personaje de ficción se encontraría para nosotros en la evolución de una caracterización romanesca que no leemos desde la clasificación binaria occidental del sexo y del género como distintivos. Antonia parece evolucionar como un ser complementario, que se incluiría en ambos géneros normativos. Y si al principio de la transformación, el personaje principal se pregunta cómo debería comportarse para ocultarse en un cuerpo de hombre, finalmente este «traje» termina por ser parte de una nueva identidad que podríamos calificar de «mestiza». En este sentido, podríamos leer en ella un ser que ya no se incluye con género femenino y con cuerpo masculino, sino que podría ser descifrado como una interrelación genérica:

Acostumbraba llevar el cabello amarrado en una coleta pero ese día decidió soltárselo. Y la ropa, como la primera vez que salió a la calle después de su transformación – cómo olvidarlo-, de lo más informal: unos pantalones de mezclilla, una camisa blanca, un saco ligero, los mocasines que usaba a diario. Antes de salir de su departamento, se miró en el espejo. Sin duda era Antonia, pero los demás que no lo conocían – y que debían dar prueba de su identidad civil-, ¿lo reconocerían?

Ahora que esperaba su turno en la oficina de Relaciones Exteriores para entregar sus papeles, no paraba de imaginar lo que podía sucederle. Por principio de cuentas, retrasar indefinidamente su viaje, ser sometido a interrogatorios, tal vez un juicio, o hasta la cárcel... No, debía apartar esas ideas y no precipitarse en la incertidumbre. A final de cuentas, más allá de los simulacros, las máscaras o los espejismos del género, seguía siendo quien era. ¿Entenderían estos burócratas que la identidad empieza por debajo de la piel? (Clavel, 2005: 178-79).

Artificios semánticos como la metáfora del tango, en tanto que danza típica masculina, podrían concebirse como un mecanismo narrativo de desplazamiento de los patrones de sexo y de género desde la comparación. Antonia afirma que, a pesar de todas las creencias, de haberse sentido subordinada en un cuerpo de mujer, es en su nueva condición de hombre donde el personaje ha podido experimentar una ruptura con tal razonamiento (activo /hombre, pasivo/ mujer). En su nueva «coraza» masculina, Antonia se

encuentra con mujeres activas sexualmente que le provocan con miradas y gestos, que imponen sus deseos con total libertad:

Pensó en el tango, esa danza singularmente alusiva al acoplamiento, donde la mujer sólo puede dejarse llevar, seguir el mando, las órdenes enmascaradas en una suave presión en la cintura o en la espalda para girar o dar un paso. Nada que ver con el episodio que acababa de vivir con la mujer en el restaurante, en la que la invitación provocativa, el ofrecimiento beligerante, añadían una nota inusitada (Clavel, 2005: 20).

Poco importa que el cambio de Antonia sea un imposible biológico que acontece del carácter fantástico de la literatura, la narración del personaje y su «viaje vital» para redescubrir la sexualidad y el deseo, nos hacen olvidar este detalle «irrisorio» que conforma inscribirse como un cuerpo tecnológico en continua evolución. Por ello, podríamos identificarnos sin reparos con un ser de ficción al que, como lectores, acompañamos durante un recorrido de «cambio de consciencia y de percepción», y con quien compartimos su secreto más íntimo: Antonia fue mujer, aunque ahora habite en un cuerpo masculino.

EL MITO DEL ANDRÓGINO EN LA FICCIÓN

En *Cuerpo Náufrago* (2005), Ana Clavel podría haber continuado con la figura mítica del andrógino en la literatura, figura nos gustaría formular como una reescritura óptima de tal mitología, que podríamos leer en el personaje de ficción contemporáneo. Lo andrógino podría matizarse en esta novela como una suerte de transformación, la cual libera el cuerpo y el espíritu de Antonia, quien parece por fin despreocuparse totalmente de las etiquetas genéricas, pensarse como un ser mixto:

Los malentendidos empiezan con la apariencia. ¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad empieza por lo que vemos? ¿Y qué fue lo que vio Antonia al salir de la cama y descubrirse en el espejo? El cuerpo de su deseo. Entonces habría que admitir que tal vez nos equivocamos: la identidad empieza por lo que deseamos (Clavel, 2005: 12).

Ana Clavel subvierte con su personaje de ficción la hipótesis general del travestimiento, que para ciertos autores como Woodhouse (1989) ha sido siempre una figura fantasiosa de tipo masculino.³ Aunque el personaje de Antonia es una creación de la literatura fantástica, su caracterización podría hacernos

³ Woodhouse explica la elección del travestimiento masculino en relación con la superioridad masculina tradicional. Ésta establecería que el hombre debe potenciar sus valores masculinos desde su infancia, porque si no, correría el riesgo de ser etiquetado de afeminado o de homosexual si no lo afirma. Sin embargo, para Woodhouse, somos menos críticos con una mujer masculina. Esta aprensión es interpretada por este autor como si en la mujer masculina, su imagen y comportamientos estuviesen justificados por idealización a la hegemonía masculina; la mujer masculina conservaría siempre una identidad propia de mujer, a pesar de su deseo por parecerse al hombre (Josefina Fernández: 2004).

pensar en la condición del sujeto travesti real. No sería difícil establecer una correlación entre este personaje literario, travestido en un cuerpo diferente, y la condición del individuo travesti más allá del texto mismo. El travesti es percibido por el prójimo como un hombre, su cuerpo no puede disfrazar a la perfección una condición biológica primera, aunque el sujeto travesti se sabe también mujer. Esta condición sexual comparte como espacio de identidad los dos polos binarios normativos. Es probablemente a través de la mirada del Otro, mediante la cual el individuo travesti podría pensarse en ocasiones como un ser ambiguo y diferente, quien asume a menudo no ser capaz de insertarse en ninguno de los dos géneros en exclusividad.⁴ Contrario es el personaje de Antonia en su disfraz, pues disfruta de un cuerpo de hombre perfecto de cara al resto de personajes masculinos. Pero podríamos pensar al personaje de Ana Clavel como parecido al travesti desde «un sentir» que nos llevaría a formular que, tras la experiencia, Antonia no pueda concebirse ni como hombre ni como mujer.

En esta línea de lectura, es interesante analizar en el texto de *Cuerpo Náufrago* (2005) la mirada del otro como mecanismo de identidad. Antonia se presenta ante el resto de personajes masculinos como «modelo perfecto» de una normatividad sexual de tipo masculina. En este sentido, el viaje del personaje por el universo masculino se leería sin ningún tipo de dificultad, sin juicios o miradas opresoras, algo que en la identidad travesti habría marcado siempre a un sujeto marginado sexualmente. Podríamos poner en relación la lectura de este personaje romanesco con el concepto de interpelación de Judith Butler (2007), en cuanto a la manera en que el ser humano se define con respecto a la mirada del otro. Según esta filósofa, las normas, los discursos y la manera de vernos que tienen los otros, marcan nuestra forma de percibirnos en el mundo, es decir, nuestra identidad, también a nivel individual. Dichos

⁴ En su estudio sobre el travestismo, Josefina Fernández⁴ (2004) contextualiza cómo no es hasta la mitad del siglo XX cuando el término de transexual comienza a tener eco en la sociedad contemporánea. Las categorías de homosexual y travestismo no parecen evolucionar, y designan simplemente un objeto sexual invertido con respecto al natural o biológico normativo. Todos estos grupos minoritarios fueron fuertemente criticados por las sociedades tradicionales, de igual manera que otras perversiones tales como la pederastia o la pedofilia, condenadas por su naturaleza viciosa como una especie de “pecados morales” que amenazaban al núcleo social o familiar. Estas prácticas marginales se consideraban dentro de la misma escala que la delincuencia, el crimen o la prostitución. Los actos y las profesiones marginadas participaban de este sector de la población para poder sobrevivir, lo que hacía que los censos poblacionales condenasen sus conductas e inadaptaciones a las reglas éticas y sociales establecidas. En este sentido, los movimientos teóricos llevados a cabo por Marjorie Garber o Judith Butler, establecen la necesidad de dar visibilidad a la categoría sexual del travestismo. Marjorie Garber⁴ (1993) habla del tercer sexo como resultado de la puesta en cuestión de categorías masculinas y femeninas, ya sean culturales o biológicas. En esta misma óptica de pensamiento, autores como Judith Butler formulan la necesidad de crear un nuevo género que se adapte o se diferencie del binarismo genérico preestablecido y que logre deconstruir el género mismo.

«comportamientos» toman forma no sólo en el discurso lingüístico sino también a través de actos corporales y gestos:

¿Qué pensarían aquellos tipos si supieran que antes había sido una mujer? ¿La golpearían, la insultarían, la gritarían indignados o simplemente abandonarían el lugar consternados? Comenzaba a 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 otros (Clavel, 2005: 63).

En Ana Clavel, la mirada es un artificio semántico habitual. Si en *Las Violetas son las flores del deseo* (2007) encontramos una estética psicoanalítica que nos acerca a los mecanismos de la mirada escópica,⁵ artificio que, me parece, comparte con otros escritores y artistas de herencia vanguardista, quienes ahondan en el universo de las pulsiones (Hans Bellmer, Felisberto Hernández, Mario Bellatin...), en *Cuerpo Naufrago* (2005), este mecanismo puede interpretarse en relación con la identidad. Este artificio permite a Ana Clavel poetizar un deseo sin género con la vivencia de su protagonista. Estaríamos ante tres tipos de mirada: aquella de otros personajes masculinos que ignoran el cambio corporal de Antonia, la propia mirada del personaje principal, que nosotros leeríamos como metamorfoseada y artística —el personaje se divierte en mirar los rasgos genéricos de ambos géneros y trasladarlos a objetos y personas— y una tercera mirada, aquella del lector, quien conoce la transformación de Antonia y sigue su evolución como un gesto de performance de la identidad, un espectáculo curioso para acercarnos a los seres y a las personas desde el ámbito del deseo. Por ello, y como veremos a continuación, el urinario se convierte en un artificio clave para leer este gesto de deconstrucción genérica y trasladarlo al ámbito objetual.

Antonia parece evolucionar con la puesta performance de un ser que ambiciona que la consciencia que ha tenido hasta el presente acerca del género y de la sexualidad, puede ser el producto de normas y convenciones (Judith Butler). Sin embargo, los otros personajes de la novela no sufren la misma suerte. Ser una identidad mixta o andrógina le permite percibir los objetos y las cosas de una manera singular.

Nos resulta interesante recordar la tradición filosófica del mito del andrógino en *El Banquete* de Platón. En correlación con la lectura que hacemos de este personaje de Ana Clavel, Aristófanes formula la humanidad originaria a través de un ser, mitad hombre, mitad mujer. La dualidad de cuerpos se habría instaurado por orden de Zeus. A través de este mito del amor, podríamos encontrar una lectura actual del género y de la sexualidad: Platón va a formular cómo el mandato de Zeus atribuye la particularidad de los órganos genitales

⁵ A lo largo de mi trabajo de investigación analizamos cómo la mirada escópica puede ser un artificio para acercarnos a las poéticas de algunos autores contemporáneos desde el ámbito de las pulsiones psicoanalíticas como estética.

como castigo, así como el nacimiento de ambos sexos mediante la diferencia y la posición.⁶



Iconografía del Banquete de Platón. (189d 193d) El mito del andrógino.

Ana Clavel reconoce haberse inspirado para la idea de la metamorfosis de su personaje en *Cuerpo Náufrago* (2005) de dos obras clásicas universales, *La metamorfosis de Kafka* (1915) y *Orlando* (1928) de Virginia Woolf:

-¿Pretendías hacerles un homenaje a Franz Kafka y a Virginia Woolf en *Cuerpo náufrago*?
 -AC. Sí, abiertamente. En *Orlando* la metamorfosis se da hacia la mitad de la novela y en *La metamorfosis* Gregorio Samsa se levanta en el cuerpo de un insecto desde el primer capítulo. Si ya existe ese recurso literario, por qué no iba a usarlo. Hubo incluso alguien que me acusó de plagio y dijo que si Kafka se levantara de su tumba se volvería a morir. Hay personas más limitadas... pobres. Pero por supuesto que ha habido gente que entiende que son elementos que están intertextuados y que están trabajados como parte de las fuentes de las que derivó la novela. De hecho, retomo literalmente las tres primeras frases de *Orlando* y, en lugar de decir él, digo ella. Virginia dice: «Él, porque no cabía duda sobre su sexo...»; y yo digo: «Ella, porque no cabía duda sobre su sexo...» Estoy

⁶ En otro tiempo la naturaleza humana era muy diferente de lo que es hoy. Primero había tres clases de hombres: los dos sexos que hoy existen, y uno tercero compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. Este animal formaba una especie particular, y se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino; pero ya no existe y su nombre está en descrédito. Es entonces cuando Zeus examina con los Dioses la medida que había que tomar. (...) Después de largas reflexiones, Zeus se expresa en estos términos: « los separaré en dos; así se harán débiles y tendremos otra ventaja, que será la de aumentar el número de los que nos sirvan; marcharán rectos sosteniéndose sólo en dos piernas, y si después de este castigo conservan su impía audacia y no quieren permanecer en reposo, los dividiré de nuevo, y se verán precisados a marchar sobre un solo pie'. Hecha esta división, cada mitad hacía esfuerzos para encontrar su otra mitad y cuando se encontraban, se abrazaban y se unían. Cuando una de ellas perecía, la que sobrevivía buscaba otra a la que se unía de nuevo. Debido a esto y movido por la compasión, Júpiter colocó los órganos de tal manera que se pueda dar la concepción, unión del varón y la mujer (Andrógino), y el fruto de la misma, que son los hijos..." (Platon, Le Banquet 190b-193e): <https://filosofiaudep.wordpress.com/de-mito-del-androgino-a-la-idea-contemporanea-del-amor/>.

haciendo una evidente alusión a esas obras. Si se quiere, lo hice de una manera temeraria porque me metí con grandes autores, pero es cuestión de darse permiso. ¿Por qué no apoderarse de ellos en la medida en que son parte de la tradición literaria? Tenía claro que el personaje debía despertarse desde un primer momento en el cuerpo de un hombre y, a partir de allí, desenvolverse en los rituales de la masculinidad. Así me encontré con los mingitorios. Recuerdo que cuando vi uno por primera vez, me sorprendió mucho este tipo de objeto; nunca imaginé que después lo iba a abordar en una novela y menos de la manera casi obsesiva en que lo maneja Antonia.

EL MINGITORIO Y LA MIRADA: DECONSTRUCCIÓN Y EROTISMO DE LO ARTIFICIAL

Existe un elemento innovador en la narrativa de la mexicana con esta ficción, que nos gustaría leer en prolongación con la mitología del andrógino en literatura. Nos parece que Ana Clavel renueva originalmente este mito gracias a la aparición de un cuerpo artificial: los urinarios. El personaje de Antonia fetichiza estos objetos que, tras su mirada, tienen la facultad de desprenderse de sus características comunes como utensilios de naturaleza masculina. En este sentido, interpretamos la puesta en escena de este objeto en tanto que una metáfora de la sexualidad y del deseo, la cual, al igual que con el personaje de ficción, resulta de una performance de combinación de lo masculino con lo femenino.

La idea que nos sugiere la estrategia ficcional del urinario es que ningún signo es realmente significativo, ni como discurso cultural ni en tanto que entidad genérica. El deseo, como fuerza metafísica, nos permitiría desdibujar todas estas distinciones heredadas por una tradición lingüística y cultural. Así, esta narración podría sugerirnos que, para desnaturalizar el género, hay en principio que descategorizar el deseo. Cuando las sensaciones sean nociones individuales y particulares de cada individuo, tal y como podría guiarnos a pensar la caracterización de este personaje romanesco, dejaremos de pensar en términos duales. Nuestra interpretación de esta escritura como identidad se inscribe en un diálogo *queer*: Judith Butler habría proclamado siempre la necesidad de borrar la dualidad de categorías y de ambicionar otras posibilidades, sean o no subversivas. (1990: 28) Y si, precisamente, las teorías de esta filósofa han sido criticadas por ser demasiado teóricas e inabordables (algo que la propia autora ha reconocido), su noción de la performatividad es una conceptualización que puede ser estudiada como perteneciente tanto al ámbito teatral como a la lingüística (1990: 31). Su proyecto evidencia de un nuevo horizonte corporal y sexual con su metodología deconstructivista. En este sentido, la literatura contemporánea, y más concretamente esta novela de Ana Clavel, construye un personaje que cobra fuerza con fórmulas que deconstruyen el género como parte de un imaginario fantástico.

Pero el personaje de Ana Clavel también encuentra, desde nuestro punto de vista, una correlación con el arte de Duchamp como puesta en marcha narrativa en esta novela. La intertextualidad con Duchamp no está guiada

únicamente por la elección referencial que Ana Clavel hace de *La fontaine* (1887-1968) sino que quizás podríamos descifrar las pretensiones del artista francés desde el ámbito de la sexualidad y del deseo. Acompañados de la revolución artística visual del ready-made, Ana Clavel nos conduce a pensar, por medio de lo fantástico literario, cómo sería nuestra vida si fuésemos capaces de delimitar esta división mental que contribuye a pensar el cuerpo como culturalmente construido y a imaginarlo de manera divertida, como si fuera también una performance del deseo. Tal y como lo formula Judith Butler con respecto al género: ¿Qué pasa cuando nuestras percepciones habituales fracasan y no podemos deducir que un cuerpo es de hombre o de mujer? (1990: 28): «El travestismo es un ejemplo que tiene por objeto establecer que la «realidad» no es tan rígida como creemos; con este ejemplo me propongo exponer lo tenue de la «realidad» del género para contrarrestar la violencia que ejercen las normas de género.»(1990: 29).

Podríamos declarar que el personaje de Antonia en esta ficción evoluciona hacia una percepción metafísica del objeto banal del urinario, y para ello, la escritora mexicana inventa toda una trama en torno a estos objetos tan comunes, los cuales adquieren una naturaleza fascinante para la protagonista:

Se le ocurrió avocarse al asunto de los mingitorios pues nada como estos objetos le permitiría vislumbrar esta dimensión limítrofe donde sus sombras y deseos más secretos la habían colocado. Quiso saber qué se había estudiado sobre el tema y acudió a la Biblioteca Nacional. Encontró libros sobre baños y estética pero ninguno de ellos particularizaba sobre el asunto de los urinarios. Le parecía increíble que en los comienzos de un nuevo siglo y un nuevo milenio, cuando tantos objetos del mundo cotidiano habían sido sometidos a la mirada morbosa de los investigadores, los urinarios se mantuvieran escondidos en esa penumbra protectora de lo intencionalmente no visible, de lo que no ha sido hurgado con los instrumentos forenses de la razón (Clavel, 2005: 101).

En esta óptica, leemos, por un lado, el mundo sensible en el que se encuentran los otros personajes masculinos, aquellos con quienes Antonia emprende su viaje para descubrir los mingitorios, y, por otro, el nuevo universo inteligible de Antonia, filosofado en ocasiones por el propio personaje como una especie de *trompe œil*, pero que encuentra en el discurso de Raimundo esta complicidad de belleza con respecto a tales objetos, la capacidad de ver las cosas de forma distinta a como nos habrían sido enseñadas y designadas:

Iba a abandonar el departamento cuando descubrió la carpeta que le había dado Raimundo en la mesa de la sala. Se acercó con ella al ventanal en busca de una mejor luz y la abrió. Se trataba de una imagen hermosa: del papel emergía una muchacha de pubis infantil y completamente desnuda y...pródiga como una fuente, que Antonia recordaba haber visto antes. 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. Era tal la belleza de la imagen que no reparó sino hasta mucho después en un mensaje escrito al pie con caligrafía veloz de Raimundo Ventura:

«Para Antonia que supo mirar de otro modo la misma fuente» (Clavel, 2005: 178).

Así, el viaje en búsqueda de los mingitorios es una expedición artística que lleva al lector a descubrir a algunos artistas que han trabajado con dichos objetos. Ana Clavel conduce al lector por una exposición visual de fotografías de urinarios. Algunas imágenes pertenecen a fotógrafos profesionales como Gyula Halasz, conocido bajo el pseudónimo artístico de Brassai, y su fotografía *La Toilette dans un hôtel de passe* (1932), o la performance de la toilette de Miriam Grunstein.



Gyula Halasz, *Toilette dans un hôtel de passe*, 1932.

Para el personaje de Antonia en la ficción, se trata de encuentros inquietantes que parecen despertar en ella un deseo hasta ahora desconocido o dormido:

Sea cual fuere la modalidad, Antonia no podía enfrentarse a un mingitorio sin que el encuentro le resultara inquietante, pues su condición de objeto para uso exclusivamente masculino le recordaba ese espacio liminal, ese borde adonde nuestros deseos y apetitos la hacían chapotear antes de decidir precipitarse o detenerse. Sin una conciencia clara hacia dónde podía llevarla su interés por los urinarios, aprovechaba cualquier ocasión para indagar y conocerlos (Clavel, 2005: 35).

Por el contrario, para los otros personajes masculinos del relato, tal objeto no tiene ningún interés para ser fetichizado, se trata de un utensilio corriente con función utilitarista:

¿Urinarios? ¿Pero qué quieres saber? Los mingitorios son como las mujeres, los usas y ya-respondió Carlos antes de soltar una carcajada pero, entonces agregó-. Ojo: eso no lo dije yo. Lo dijo Matatías, ese macho que me sale a veces y que todo hombre que se precie lleva dentro (Clavel, 2005: 36).

Ana Clavel va a recorrer con su novela una serie de fotografías en homenaje a artistas como Duchamp y Stieglitz. Los objetos son los mismos, encontramos la diferencia en la forma en que Antonia los mira. Esta expedición artística contiene otro elemento innovador: Ana Clavel pone en escena, con la

mirada de su personaje hacia este ser artificial, la sensualidad, el erotismo que se desprende de estos objetos, particularidad acerca de la cual el personaje de ficción afirma que nunca se ha hablado con anterioridad. La escritora mexicana jugaría con esta idea de atribuir el carácter deseoso a un objeto que habría sido identificado tradicionalmente a un género dado, debido a su utilización. Ya Duchamp, con su urinario y sus ready-mades, conceptualizó la idea más allá de la representación del objeto. Podríamos pensar que Ana Clavel reinventa estos utensilios cotidianos atribuyéndoles género, y nos propone así una idea original con su ficción, romper con las barreras binarias de la sexualidad a través de la metonimia del urinario y su uso, el cual es leído por el personaje con rasgos genéricos subvertidos:

Antonia se le acercó todavía rígida. Ahí en el papel apareció la imagen de un receptáculo demasiado parecido a un mingitorio. No pudo evitar un gesto de asombro al reconocer que el dibujo aquel formaba parte de un miembro oblongo de clara apariencia fálica. Pero lo que leyó al pie de la figura le sorprendió aún más, pues se trataba no de un pene, como había creído en un principio, sino de un útero seccionado. «Corte transversal de matriz», rezaba sacramentalmente en la parte inferior del grabado. Todavía incrédulo, se volvió hacia Raimundo e insistió:

- ¿Una matriz? ¿No habrán traspapelado las imágenes?

¿Pero quién que lo piense un poco puede ponerlo en duda? Duchamp en sus apuntes a su Caja verde, según descubriría 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 (Clavel, 2005: 48).



Marcel Duchamp. *La fontaine* (1887-1968)

Con esta ironía visual narrada, la escritora mexicana escribe que las cosas pueden percibirse en su negación, tener apariencias distintas según las deseemos:

Sea cual fuere la modalidad, Antonia no podía enfrentarse a un mingitorio sin que el encuentro le resultara inquietante, pero su condición de objeto para uso exclusivamente masculino le recordaba ese espacio liminal, ese borde adonde sus nuevos deseos y

apetitos la hacían chapotear antes de decidir precipitarse o detenerse. Sin una consciencia clara de adónde podía llevarla su interés por los urinarios, aprovechaba cualquier ocasión para indagar y conocerlos. (Clavel, 2005: 35)

Nosotros descodificamos esta metáfora predicativa y la trasladamos al ámbito genérico: el género no puede ser una noción distintiva, sólo el deseo puede mandar sobre el cuerpo, la sexualidad y la imaginación: el discurso no puede definir aquello que no tendría una única forma o representación: «También, 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 su erotismo inherente?» (Clavel, 2005: 26).

Ana Clavel, como artista plástica que recurre a técnicas de lo visual, incluye también la actividad de la fotografía, recurso que permite al personaje ir al encuentro de las «sombras del deseo», una fórmula para metaforizar el carácter irreprimible del deseo humano:

La fotografía es el encuentro de una sombra con una posibilidad del 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. Nosotros, cuando deseamos, nos convertimos en sombras. Sombras del deseo (Clavel, 2005: 79).

CONCLUSIÓN: PENSAR EL CUERPO Y LA IDENTIDAD DESDE LA FICCIÓN CONTEMPORÁNEA

La dimensión del cuerpo y del género se dibuja por medio de la fantasía de la obra de ficción como una reescritura original de una problemática muy actual, la liberación de los deseos. Las dicotomías de sexo y de género habrían podido inspirar esta idea primera de Ana Clavel para crear un personaje que, un día cualquiera, se despierta en un cuerpo y en un sexo diferente. Esta caracterización genuina nos lleva a pensar en el concepto de performatividad de Butler, a menudo interpretado de manera confusa como el concepto artístico de *performance*⁷ (Javier Sáez 2005: 94). Quizás, sólo podríamos reprochar el carácter teatral con el que la literatura se apropia de estos conceptos: nos levantamos una mañana en un cuerpo distinto y, a partir de tal transformación, tenemos la capacidad de deconstruirnos en una identidad sin género.⁸ Sin embargo, el aspecto que quisiéramos resaltar con esta escritura es que el

⁷ Nos dice Javier Sáez a propósito del concepto de performatividad de Butler: «La noción de performatividad ha circulado rápidamente en el interior de los estudios de género y *queer*, de manera que se ha producido una apropiación confusa del término al reducirla a la simple *performance* (conducta, representación), como si se tratase de un uso teatral de estilo, de las drags (...)» (La traducción es nuestra) (Sáez 2005:94-95).

⁸ Sin embargo para Butler la performatividad no debe leerse como una opción voluntaria, un estilo de vida, una opción elegida con total libertad (Butler, 2006: 14).

personaje de Ana Clavel parece no imitar un género dado (como sería para Butler, por ejemplo, la condición *drag*) sino que el ser de ficción se reinventa desde una apropiación de ambos géneros:

La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre «femenino» y «masculino», entendidos estos conceptos como atributos que designan «hombre» y «mujer», la matriz cultural –mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género– exige que algunos tipos de «identidades» no puedan «existir»: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son «consecuencia» ni del sexo ni del género (Butler 1990: 72).

Lo genuino de esta ficción podría leerse gracias a la caracterización de Antonia, quien, con su metamorfosis, nos sugiere que el sexo y la sexualidad deben pensarse como esencias metafísicas, entidades eróticas, puesto que serían los preceptos y las convenciones aquellos que aprisionan nuestro deseo. En este sentido, podríamos formular que la pretensión de la autora, al retomar algunos valores tradicionales genéricos, habría podido ser aquella de parodiar estos «defectos» y «virtudes» que se atribuyen normalmente a una caracterización genérica, y así dar cuenta de tales construcciones culturales. Aunque, tal vez esta poética remita tan sólo a contenidos involuntarios que habrían podido llevar a la autora desde su historicidad a crear un personaje y una trama que podríamos pensar como una escritura con esencia *queer*. Si interpretásemos de tal forma estos pasajes, leeríamos también las ideas de Butler, las cuales postulan que el cuerpo solo existe en tanto que construcción cultural: es mediante el pensamiento que hemos dado forma a la diferenciación biológica de los sexos, y no en el sentido inverso. Lo biológico no hace al género, es también genérico (Butler 1990: 226).⁹ En esta óptica, tampoco los personajes masculinos de Ana Clavel parecen identificarse siempre con su propio género, lo que podría ser un buen ejemplo de cómo la literatura testimonia de aquellos cambios sociales que indican ya una crisis de lo masculino, una evolución del género femenino, y de cómo las identidades genéricas están en constante transformación (Montesinos, 2013).¹⁰ La creación literaria puede ejemplificar,

⁹ Formula Judith Butler: Si el sexo no limita al género, entonces quizás haya géneros – formas de interpretar culturalmente el cuerpo sexuado – que no estén en absoluto limitados por la dualidad aparente del sexo. Otra consecuencia es que si el género es algo en lo que uno se convierte – pero que uno nunca puede ser –, entonces el género es en sí una especie de transformación o actividad, y ese género no debe entenderse como un sustantivo, una cosa sustancial o una marca cultural estática, sino más bien como algún tipo de acción constante y repetida. Si el género no está relacionado con el sexo, ni casual ni expresivamente, entonces es una acción que puede reproducirse más allá de los límites binarios que impone el aparente binarismo de sexo. (1990: 226)

¹⁰ Desde un punto de vista social y teórico, es interesante contrastar las investigaciones de Rafael Montesinos en *Perfiles de la masculinidad*. (2013). Este investigador sostiene que la comprensión del dispositivo de género necesita tener en cuenta que las nuevas identidades

mediante la escritura del autor, los cambios de consciencia y de mentalidad que estamos viviendo en nuestra época, la cual recibe el nombre de «postmoderna» (el escritor como individuo singular y su manera de reinventar el mundo mediante la escritura).

Ana Clavel dibuja una identidad que experimenta el deseo desde lo metafísico. Sin profundizar en el debate sexista, la escritora y artista mexicana logra jugar con las etiquetas de género como un ejercicio artístico de performance y un juego de identidad no marcada. La condición de este personaje es irreal, fantástica e imposible, pero nos permite proyectarnos hacia una identidad que va más allá de las fronteras del género como condición inamovible. «Hoy quiero pensar el deseo bajo cualquier forma, construyo una identidad que toma de ambos géneros aquello que le gusta de ellos», podría ser la premisa de la caracterización del personaje original de *Cuerpo Náufrago*. «¿Quién dice que el urinario es un objeto masculino? ¿Por qué no puede tener un género femenino?». Y aunque inevitablemente estas preguntas nos lleven de nuevo a pensar a una realidad de dicotomía sexual existente en el discurso, revelarían ya una puesta en marcha narrativa que parece conciliar, por medio de la negación, identidades opuestas. Un cuerpo translúcido, aquel que no transparenta ni género ni sexo:

Pero su corazón se resistía. Cada latido era una pregunta, un deseo de seguir: vehemente, irrefrenable. A pesar de los laberintos, las dudas y las incertidumbres. Cuando Antonia salió de aquellas aguas de transparencia infinita y braceó de nuevo hacia la isla, se supo minotauro superviviente. Tan pronto tocó la orilla y pudo reponerse, se miró las manos y la piel traslúcidas como si hubiera emergido de una piletta de químicos reveladores. Un cuerpo náufrago. Una sombra iluminada al fin (185).

femeninas están evolucionando y constituyen un efecto en la reconstrucción de identidades masculinas, de tal manera que los dos sexos deben reformularse tanto en el espacio público como en el privado, donde viven una gran transformación. La evolución de la condición de la mujer puede conllevar casos singulares de indeterminación, de pérdida del instinto maternal o de su antiguo rol pasivo de comportamiento. Pero estos cambios afectan también al hombre, quien puede querer relajarse de cara su figuración dominante y activa. El hombre de nuestros días, construido en su virilidad y sus atributos de conquistador, tiene dificultades para identificarse con un discurso que no se corresponde a su imagen actual. En este sentido, la literatura actual también da cuenta de estos cambios genéricos. En el caso de la escritura de Ana Clavel, estos cambios y valores se reescriben en una transformación conjunta. En este sentido los estereotipos de género pueden leerse en *Cuerpo Náufrago* como una ironía, una burla que juega con dimensiones que ya no se sostienen ni en el discurso ni en el pensamiento del individuo de nuestra época.

BIBLIOGRAFÍA

- CLAVEL, A. (2005), *Cuerpo Náufrago*, México, Alfaguara.
- BUTLER, J. (2005), *Le récit de soi*, Presses universitaires de France.
- _____ (2007), *Trouble dans le genre*, Ed. Paidós.
- FERNÁNDEZ, J. (2004), *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*, Buenos Aires, Edhasa.
- GARBER, M. (1993), *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural anxiety*, Routledge.
- MONTESINOS, R. (2005), *Perfiles de la masculinidad*, México, Ed. Plaza y Valdés.
- PLAZA MORALES, N. (2010), «Reseña *Cuerpo Náufrago*», Ateneo de la Laguna.
- SAEZ, J. (2005), *Théorie Queer et Psychanalyse*, Paris, Ed. EPEL.