



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL DILEMA DEL ERIZO, UNA TRASMUTACIÓN DE LA VIOLENCIA

EN EL CUERPO DE DOS PERSONAJES DE ANA CLAVEL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA

EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA: JOSEFINA ITZEL GONZÁLEZ RIVERA

ASESORA: DRA. MARÍA RAQUEL MOSQUEDA RIVERA



MÉXICO, D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

EL DILEMA DEL ERIZO, UNA TRASMUTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL CUERPO DE DOS PERSONAJES DE ANA CLAVEL

INTRODUCCIÓN AL DILEMA DEL ERIZO.....1

CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN AL PROYECTO NARRATIVO DE ANA CLAVEL

1. El ciclo narrativo de Ana Clavel.....	6
1.1. <i>Los deseos y su sombra</i> (2000).....	10
1.1.1. Soledad en <i>Los deseos y su sombra</i>	15
1.1.2. <i>Sombras iluminadas, la fotografía y su expresión narrativo-visual</i>	17
1.2. <i>Cuerpo náufrago</i> (2005).....	19
1.2.1. Antonia en <i>Cuerpo náufrago</i>	22
1.2.2. <i>Entidades de deseo. Las sombras en la fotografía como forma de descubrirse</i>	24
1.2.2.1. <i>Un lugar llamado Penumbria</i>	25

CAPÍTULO 2 UN DECÁLOGO POSMODERNO EN LOS DESEOS Y SU SOMBRA Y CUERPO NÁUFRAGO

2. Preámbulo al decálogo, la sensibilidad posmoderna de la generación arrob@.com.....	29
3. Un decálogo posmoderno en Ana Clavel.....	31

CAPÍTULO 3 DE LOS DESEOS A SUS SOMBRAS: EL CONTORNO DE UN CUERPO VELADO POR LA VIOLENCIA

4. Signos de violencia en <i>Los deseos y sus sombras</i>	40
5. Los deseos, las sombras y la invisibilidad de Soledad García.....	42
5.1. Acercamiento al concepto de sombra en la narrativa de Ana Clavel.....	45
5.2. La invisibilidad de Soledad García (la negación y renuncia de su cuerpo).....	57
6. Formas de violencia en <i>Los deseos y su sombra</i>	59
6.1. La violencia de los otros.....	59
6.2. La violencia de Soledad hacia ella misma.....	63
7. El lenguaje de la violencia de Soledad: el erotismo.....	65

<i>Reflexión final del capítulo: el reflejo del individuo posmoderno en Soledad</i>	68
CAPÍTULO 4 AGUA MUERTA EN CUERPO NÁUFRAGO. ANTÓN, AGUA SALOBRE, ANTONIA, AGUA DE MAR	
8. Signos de violencia en <i>Cuerpo náufrago</i>	71
8.1. La relación irónica entre el <i>Orlando</i> de Virginia Woolf y Antonia de <i>Cuerpo náufrago</i>	71
9. Deseos y sombras en <i>Cuerpo náufrago</i>	80
10. Formas de violencia.....	84
10.1. La violencia de Antón, agua salobre hacia Antonia, agua de mar.....	84
10.2. La violencia de los otros en <i>Cuerpo náufrago</i>	85
11. El lenguaje de la violencia de Antonia: el erotismo.....	86
12. Los urinarios como una forma erótica de la violencia sublimada.....	91
<i>Reflexión final del capítulo: Formas de significar la literatura. Cultura posmoderna en Cuerpo náufrago</i>	95
CONCLUSIONES. EL ERIZO SE ENCUENTRA A SÍ MISMO.....	98
BIBLIOHEMEROGRAFÍA.....	101

EL DILEMA DEL ERIZO, UNA TRASMUTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL CUERPO DE DOS PERSONAJES
DE ANA CLAVEL

POR J. ITZEL GONZÁLEZ RIVERA

Se ha elegido estudiar el trabajo de Ana Clavel dada la singularidad de su propuesta literario-artística en el contexto de nuestra actual cultura literaria. Pese a que dicha autora empezó a publicar desde la década de los ochenta, hasta el momento no se cuenta todavía con un estudio exhaustivo de los elementos más interesantes de su obra. Es por esta razón que el presente trabajo intenta sentar un precedente para aquellas personas que busquen enriquecer su lectura de esta autora.

Sin embargo, vale la pena aclararlo, la naturaleza de un trabajo de titulación no da cabida suficiente para ahondar de manera pormenorizada en cada uno de los aspectos de toda la obra de ningún escritor. No obstante, se tratará de profundizar en los elementos que ejemplifiquen mejor la propuesta escritural de Clavel. Por tal causa sólo se han seleccionado dos piezas fundamentales de su literatura:

- *Los deseos y su sombra* (2000) forma parte de su apuesta personal por trabajar la novela en lugar del cuento. En este texto deja sentadas las inquietudes temáticas rumbo a la madurez de sus siguientes novelas. Por tanto debe subrayarse que *Los deseos y su sombra* es una pieza original cuyo estilo aporta claves imprescindibles para hacer una buena lectura y exposición de los aspectos posmodernos que caracterizan a la autora.
- *Cuerpo náufrago* (2005) porque constituye la piedra angular en la integración de lo visual como parte del cuerpo del texto. Aunque la historia de *Cuerpo náufrago* sea distinta, existe una familiaridad de estilo con la

novela anterior. Además, dicho texto marcó un revés muy importante en la forma en que Ana Clavel acercaba su literatura al público.

Y aún dentro de esta selección, se tratará de manera casi exclusiva lo referente a las protagonistas de ambos textos. Si en algún momento se me llegara a preguntar por qué decidí hacer el análisis de personajes en estos dos textos, respondería que me fue posible percibir una violencia que es enunciada por los personajes de *Los deseos y su sombra* y *Cuerpo náufrago* a tal punto que, en más de un sentido, fue inevitable que robaran mi atención por su interesante factura narrativa.

Este trabajo lleva por título "El dilema del erizo, una trasmutación de la violencia en el cuerpo de dos personajes de Ana Clavel", con el afán de buscar un acercamiento a la violencia en la narrativa de Ana Clavel. Se tomó como punto de partida lo que en *Parerga y paralipómena* (1851) definió Arthur Schopenhauer (1788-1860) como *el dilema del erizo*, el cual dice lo siguiente:

Un grupo de puercoespines,¹ en una fría mañana de invierno, se apiñó muy cerca para protegerse con su calor mutuo y así evitar congelarse. Sin embargo, pronto sintieron sus propias espinas, entonces, el dolor los obligó a alejarse el uno del otro. Después, cuando la necesidad de calentarse los obligó a volver a acercarse se repitió el mismo malestar, por lo que iban y venían ajetreadamente entre estos dos males, hasta que mutuamente encontraron, a una cierta distancia, una posición que era la mejor para ellos.

De la misma forma la necesidad de compañía, que nace del vacío y de la monotonía de la propia vida interior, reúne a los hombres uno con el otro, no obstante, sus múltiples defectos e insoportables errores los separan de nuevo. La distancia intermedia que finalmente logran encontrar y gracias a la cual es posible una coexistencia, se encuentra en la cortesía y en los buenos modales. A aquel que no mantiene esa distancia en Inglaterra se le dice: '¡Mantén tu distancia!' Con ésta la necesidad de calor recíproco está completamente satisfecha y a cambio no se sufre por las espinas de los demás. Sin embargo

¹ Tanto como en el escrito original en alemán como en sus respectivas traducciones al italiano e inglés se usa la palabra puercoespín. Sin embargo, aunque se desconoce de dónde toma el texto el nombre erizo, se va elegir este uso porque resulta más conocido y se liga más con las palabras iniciales *de Donde habite el olvido* de Luis Cernuda al cual se referirá más adelante.

aquel que posee una gran cantidad de calor interior prefiere renunciar a la compañía para no dar ni recibir sentimientos desagradables.²

A partir de lo anterior, se pueden categorizar dos situaciones importantes en los textos a tratar: La primera de ellas es que los personajes principales se hieren y salen lastimados cuando se relacionan con los otros, pues esos otros ya eran proclives a una voluntad de violencia. Así, lo que descubren Soledad y Antonia, personajes de los que se hablará más adelante, les deja una honda sensación de vacío y soledad tal como la refirió arriba el escrito de Schopenhauer.

En segundo lugar, hay diversas situaciones "cotidianas"³ dentro de los textos que se han propuesto para el análisis como una sublimación de la violencia inscrita a través de la lengua. Unas veces esta violencia se manifestará a través de fragmentos provistos con un tono un tanto melódico, como se verá en *Los deseos y su sombra*, otras tantas ocasiones en *Cuerpo náufrago* la violencia será atraída hacia la parodia y la ironía en los temas.

Estos elementos pueden ser probados en los siguientes capítulos como el motor más importante en la transmutación de los cuerpos de los personajes. Cabe decir que esto se descubre cuando al inquirir más allá de lo aparente, al preguntarse por la naturaleza misma de las cosas, se dotase a los personajes y a los objetos con una animalidad inherente.

Vale la pena aclarar que *Los deseos y su sombra* y *Cuerpo náufrago* no son novelas que exploren el amor, inquieren en la naturaleza violenta de los deseos. Sin embargo, a pesar de existir un acercamiento al otro, a reserva de mantener y forzar esa distancia básica

² Arthur Schopenhauer, *Parerga y paralipómena II*, p. 765. (Traducido al español por Teresa Franco).

³ Se entenderá como situaciones cotidianas aquellos sucesos en la novela que se refieren a un proceso de sustentación de una identidad individual o de grupo. Tales como establecer un diálogo con otros personajes, escuchar y recibir diversas opiniones de ellos.

con los otros, tal y como lo anunció Schopenhauer, las protagonistas se precipitan a un final, si bien esperado, no por ello menos aciago: la desaparición total.

El cuerpo, inicio y fin del conflicto, no sólo en los textos que se han elegido, sino de una buena parte de las expresiones artísticas posmodernas, participa activamente desde el primer momento cuando el lector descubre que Soledad es invisible y Antonia, antes mujer, despierta un buen día como hombre. Tal como podría pensarse, esta suerte de trasmutación⁴ inexplicable nunca termina de operar un cambio, por el contrario se le suma un recorrido arduo y lleno de violencia que se vuelve el motor principal de esa última mutación cuyo análisis se desarrollará ya en los dos últimos capítulos.

La presente tesis está dividida en cuatro capítulos. En el primer capítulo, *Introducción al proyecto narrativo de Ana Clavel*, se hará una revisión crítica de los puntos más interesantes del trabajo literario de la autora a partir de la lectura de la obra y algunos comentarios de artículos. Gracias a esta revisión se pueden formular una serie de inquietudes sobre la violencia y la posmodernidad que se esbozarán a lo largo de todo el trabajo.

En el segundo capítulo, *Panorámica de la cultura posmoderna para la recuperación de su influencia en la literatura*, se abordará el problema cultural de la posmodernidad y algunas de sus implicaciones en los cambios experimentados en el transcurso del siglo XX, pues no sólo han transformado el paradigma científico, sino también la forma en que se percibía el mundo y la sensibilidad, tanto de las personas receptoras al arte como de los artistas mismos.

Así pues, al adquirir plena conciencia sobre este cambio, escritores como Ana Clavel han entretelado en su literatura formas y códigos inherentes a la posmodernidad. Por ello,

⁴ La palabra trasmutación viene del latín *Transmutatio, -ōnis*, el DRAE define el verbo trasmutar como la acción de mudar o convertir algo en otra cosa.

durante la elaboración del presente trabajo, se planteó la necesidad de entender y explicar a grandes rasgos las características posmodernas inscritas en los textos de esta escritora.

Asimismo, será en el capítulo dos donde se encuentre el planteamiento de lo qué es la violencia. Por supuesto, ésta siempre ha existido; no obstante, el punto cardinal a tratar en el presente trabajo es cómo el cambio posmoderno adelanta una nueva posibilidad de agresión: la violencia del individuo consigo mismo.

En el tercer y cuarto capítulo, *De los deseos a sus sombras: el contorno de un cuerpo velado por la violencia* y *Agua muerta en Cuerpo náufrago. Antón, agua salobre, Antonia, agua de mar*, se analizará en cuatro apartados los asuntos con mayor importancia a partir de los cuales se puede apreciar la ejecución de la violencia en los personajes.

Por último, en las conclusiones, se abrirá paso a una última reflexión de cómo terminan las protagonistas, por lo cual las conclusiones llevan por nombre *el erizo se encuentra a sí mismo*.

CAPÍTULO 1

EL PROYECTO NARRATIVO DE ANA CLAVEL

Catalogados como la “generación del umbral”, no deja de sorprenderme la generosa vaguedad del término para definir la obra de una “generación” signada sobre todo por la diferencia, la variedad de propuestas escriturales, y en donde, si hay coincidencia, es en el hecho de que cada quien asume su propia filiación literaria en los vastos horizontes de la novela según un género de incertidumbre personal.

(Ana Clavel: *A la sombra de los deseos en flor*)

1. EL CICLO NARRATIVO DE ANA CLAVEL

Ana Clavel nació en la Ciudad de México en 1961. Forma parte de *la generación del umbral*⁵ integrada por varios escritores que nacieron en los sesenta,⁶ esta circunstancia deja una impronta muy significativa en su escritura.

Ella estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas y, posteriormente, hizo la maestría en Letras Latinoamericanas.

Gracias a su formación académica y a su vocación como escritora es heredera de una larga lista de escritores como Marcel Proust, Virginia Woolf, Franz Kafka, Italo Calvino y Felisberto Hernández, quienes en distintas etapas han influenciado su literatura, de acuerdo con palabras de la misma Clavel.

⁵ Parece muy atinada la manera en que Sergio Gómez resuelve hablar de la temática común de esta generación (por lo menos en Ana Clavel es una línea de trabajo esencial): "Los escritores más jóvenes hoy se muestran preocupados por incorporar a sus relatos a otros personajes y por hacerlos reflexionar; personajes igualmente urbanos, pero pertenecientes más bien a ciertos sectores sociales marginados, cuya reflexión gira en torno a lo más amargo y duro, cotidiano, de una vida que no ofrece perspectivas, que es gris y oscura como la ciudad en donde se desarrolla; que huele y sabe mal, como los escasos alimentos a los que se tiene acceso; que es triste y desesperanzadora." (En Sergio Gómez, *Fuera de Escena* de Ana Clavel. Reflejo de la Sociedad" en *Sábado* 381, (suplemento cultural del *Unomásuno*), 2 de febrero de 1985).

⁶ Tan sólo cabe mencionar a grandísimos rasgos que en los sesenta se da una etapa de transición fundamental con las manifestaciones en la defensa de los derechos, el movimiento hippie, las luchas sociales latinoamericanas, la búsqueda de la liberación sexual y, de manera muy particular, el movimiento estudiantil de 1968.

Desde los ochenta comenzó a publicar algunos textos. En 1981 ganó el segundo y el tercer lugar en el Concurso de la revista *Punto de Partida*, en 1982 consiguió una mención en el Concurso de Cuento de la revista *Plural*, en 1983 obtuvo el primer lugar del Concurso Nacional de Cuento del CREA.

Su primer libro de cuentos, *Fuera de escena* (SEP; CREA, 1984), surgió en los talleres literarios de Promoción Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes, bajo la coordinación de Orlando Ortiz. *Amorosos de atar* (Difocur, Gobierno del Estado de Sinaloa, 1992), su segundo libro de cuentos, obtuvo el Premio Nacional de Cuento "Gilberto Owen" 1991. Los cuentos de estos libros son historias descriptivas de personajes marginados y, en consecuencia, solitarios que transitan por ambientes turbios, confusos y caóticos, lo cual le da buenos elementos a la escritora para trabajar con la miseria humana que los llevó a esa situación.

Durante el transcurso de estos años fue becaria de narrativa del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como del programa Jóvenes Creadores de Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Se inició en la novela con la publicación de *Los deseos y su sombra* (Alfaguara 2000), gracias a la cual fue finalista del Premio Internacional Alfaguara de Novela en 1999, más tarde esta novela se tradujo al inglés con el título *Desire and Its Shadow* en 2006.

En 2001 ingresó al Sistema Nacional de Creadores del FONCA. Su primer ciclo como cuentista⁷ se cerró con la publicación de un cuarto libro *Paraísos trémulos* (Alfaguara 2002), en el cual se hace un compendio de sus cuentos más representativos. Fue hasta su segunda novela, *Cuerpo náufrago* (Alfaguara, 2005), que expandió las posibilidades del proyecto literario que, hasta ese entonces, había sido parte de su sello

⁷ Se dice que Clavel cerró su primer ciclo como cuentista porque la autora decidió dedicarse de lleno a la novela y no al cuento. No obstante, esto no resultó tan cierto, pues se sabe que ha estado trabajando nuevamente con el cuento.

como escritora, pues el leitmotiv de la novela le sirvió como punto de partida para abordar otras propuestas artísticas como el proyecto "Cuerpo náufrago/ready-made", multimedia para bucear en la identidad y el deseo con la intervención artística de UrbEspectaculArt y la creación de <http://anaclavel.com/>, página web de la novela.

Con *Las Violetas son flores del deseo*, la tercera de sus novelas, se hizo ganadora del Premio Juan Rulfo de novela corta 2005; la obra fue publicada hasta el 2007 por editorial Alfaguara. En esta obra Ana Clavel se aventura a explorar el deseo incestuoso de un personaje masculino. Al texto se sumó la exposición de catorce *Lupitas*, ya desde la elección del nombre se quiso rendir "un homenaje" a la cultura artesanal mexicana. En cuanto al modo en que fueron representados los cuerpos de estas muñecas (una con las entrañas expuestas, otra con una dentadura aterradora y pintada de colores contrastantes, una tercera destazada, etc.) existió la intención de mostrar una violencia marcada en el cuerpo femenino. Cabría mencionar en el *performance* "Quisiera ser mujer... quisiera ser persona",⁸ presentado junto con la exposición inaugural el 2 de abril de 2008, se hace una clara alusión a la parte humana que se busca plastificar en la posmodernidad.

En el 2007 fue compiladora de la antología *La dulce hiel de la seducción* (Cal y arena). Más tarde con el objetivo de darle otro empleo al material de apoyo usado durante la construcción del eje temático de *Cuerpo náufrago*, se agrupó en *A la sombra de los deseos en flor* (Colofón; UACM, 2008) una serie de ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo. El título de este libro es un guiño literario de *A la sombra de las muchachas en flor* de Proust. Durante el transcurso de este mismo año se tradujo al inglés *Cuerpo náufrago* con el título *Shipwrecked Body*.

⁸ El *performance* básicamente estuvo acompañado por una coreografía que muestra el despertar del cuerpo de una muñeca-mujer y la lectura de la novela en voz de la escritora. Se le suma al *performance* una instalación fotográfica metida entre las piernas de un maniquí. La exposición duró un mes en la Casa Refugio Citlaltépetl en la Ciudad de México. Dos de los capítulos de la novela, unos artículos, una grabación del *performance* y algunas fotografías de las muñecas pueden verse en <http://www.violetasfloresdeldeseo.com/>

Fue hasta los últimos meses del año 2009 que se publicó *El dibujante de sombras*, la cuarta de sus novelas en el sello Alfaguara.

Ana Clavel ha colaborado con cuentos para otras antologías, una de ellas fue la que coordinaron Beatriz Espejo y Ethel Krauze en el 2004, bajo el título de *Mujeres engañadas* en la que la escritora participó con el cuento "Inocencias hitlerianas", también ese mismo año apareció "Oficios marinos", un cuento que forma parte de la antología *Los mejores cuentos mexicanos*, bajo la dirección de Eduardo Antonio Parra y en colaboración de Alberto Arriaga.

En el 2010 *Yo es otr@. Cuentos narrados desde otro sexo* se publicó como una antología compilada por la autora a la venta en la editorial Cal y arena.

En agosto de ese mismo año empezó a circular en *Descarga Cultura*, página de la Universidad Nacional Autónoma de México dedicada a la difusión de la cultura a través de materiales multimedia, un podcast que presenta en voz de la misma Clavel, cinco relatos breves que formarán parte de una recopilación cuyo título será *Veintisiete historias y un desnudo*, en la cual se hará una revisión narrativa sobre el erotismo. Se ha anunciado que serán parte de los relatos de este futuro libro: "Inocencias hitlerianas"; "Historia sin lobo"; "Oficios marinos"; "Boceto para después del paraíso" y "Desnudo". En palabras de la misma Ana Clavel estos relatos serán historias breves de seducción subvertida. Resulta interesante hacer hincapié en que "Historia sin lobo" e "Inocencias hitlerianas" se habían publicado con anterioridad. "Historia sin lobo" es un relato corto que forma parte del texto de *Cuerpo náufrago*.

A este tipo de colaboraciones se le suman un buen número de artículos de crítica y reseñas literarias en las revistas *Nexos*, *Letras Libres*, entre algunas otras.

Por otro lado, Clavel cuenta en su trayectoria literaria con un célebre reconocimiento: La Medalla de Plata 2004 de la Société Académique “Arts–Sciences–Lettres” de Francia.

1.1. LOS DESEOS Y SU SOMBRA⁹ (2000)

Los deseos y su sombra es la génesis de toda la novelística de Clavel por la elaboración de su contenido narrativo y el tipo de bagaje en su estructura la cual permite la inclusión de pequeños relatos orquestados por un narrador que alude, a través de un lenguaje impregnado de una musicalidad sugerente, a lo que oculta la protagonista.

Como un dato significativo vale la pena hacer notar que la factura del libro le llevó siete años.

Ahora bien, en cuanto a sus elementos: en un primer aspecto en la novela hay un narrador homodiegético; en un segundo nivel, el cuerpo de la novela se divide en cuatro secciones, las cuales detallan la vida e infortunios emocionales de la protagonista, a la par que se examina el desarrollo de su deseo hasta llegar al cumplimiento del mismo: la desaparición. Así pues, son las circunstancias que se detallarán más abajo las causantes de la urgencia de Soledad por ser sometida. Sin duda alguna, el nombre de la protagonista ya refleja el condicionamiento de su conflicto.

⁹ Aunque la intención de este trabajo es invitar a la lectura de los textos de Ana Clavel, se hace un breve resumen para que el lector pueda entender lo que se abordará de aquí en adelante. *Los deseos y su sombra* cuenta la historia de Soledad, una muchacha que un buen día se vuelve invisible. Soledad inicia un recorrido hacia el centro de la ciudad por la Avenida Reforma, donde se le cae su primer hurto, un libro de fotografías de nubes. No obstante, a pesar de encontrarse en medio de la multitud, aprovecha para jugarle una broma a un policía de tránsito. Sin embargo, pese a haber logrado su deseo más ferviente parece no sentirse complacida con él (Ella siempre pensó tener el don de ver cumplidos de manera satisfactoria sus deseos.) Entonces, decide hacer un viaje por los momentos más íntimos de su memoria con el objeto de encontrarse con aquellas situaciones que la orillaron a desear desaparecer: la orfandad del padre muerto, la mala relación con su madre, una relación fallida con su pareja, la burla de un jefe déspota, entre algunas otras. Durante su viaje a Tlatelolco y al Castillo de Chapultepec halla a un loco muy cuerdo y a unos militares drogándose, justo en este segundo lugar reconoce que la persigue la idea del suicidio. Hacia el final de la novela, en la Plaza de Santo Domingo conoce a un evangelista, a un actor que vive de hacer performance callejero y una pandilla de niños a los cuales adopta como familia.

En la estructura de la novela se intercalan, en tres de las cuatro partes, 17 relatos cortos, lo cual implica nuevas posibilidades de lectura que se abordarán más adelante:

La primera sección lleva por título “Deseos que traen en la cola al azar” en el inicio se sitúa a Soledad dentro de su nueva condición de invisibilidad. Se hace una analepsis hacia la infancia de Soledad, en este apartado se intercalan seis relatos cortos dentro de la estructura principal.

La segunda parte, “Apuntes para una poética de las sombras”, comienza en el Castillo de Chapultepec, mediante otra analepsis se narra lo que fue la relación, el declive y el abandono de la pareja sentimental de Soledad, el fotógrafo Péter Nagy. En el cuerpo de este apartado se interponen cinco relatos cortos.

La tercera sección bajo el título “De sueños subterráneos y otras voluntades” se caracteriza por no contener ningún relato corto, al igual que los capítulos antecesores se usa la analepsis para contar la manera en que Soledad llega a trabajar al Palacio de Bellas Artes. Por una situación circunstancial, Soledad desciende a la zona inferior del Palacio de Bellas Artes y ahí conoce una Ciudad de México subterránea, para volverse invisible poco tiempo después.

La cuarta y última parte que lleva por título “Sombras que danzan solitarias” se ubica ya en la situación presente de la protagonista: se narra el peregrinaje de Soledad por la ciudad, en especial por la rotonda de los hombres ilustres, donde pasa algo muy inusual: se topa con Leandro Valle, el alma de un personaje histórico atrapado en su propia estatua, quien le recomienda que vaya al Centro a buscar a una persona que puede curar su enfermedad (ser invisible). Al percatarse de la futilidad de su búsqueda Soledad se refugia en la Plaza de Santo Domingo, lugar en el que conoce al evangelista Matías y a la pandilla de niños.

A causa de tal recorrido, de haber cumplido su deseo de hacer desaparecer su cuerpo de manera visible frente a los demás, surge una Soledad mucho más espiritual que rompe las relaciones de violencia que habían estado encallando en su cuerpo. Esta última parte contiene seis relatos que cierran de forma cíclica los temas expuestos en la novela.

Respecto a la organización del contenido narrativo, es decir, la forma en que la autora distribuye las voces indefinidas del personaje, la crítica guarda algunas reservas. Federico Patán dice en "Novela de desapariciones e invisibilidades" que: "Clavel acumuló demasiado material anecdótico y que esto va en contra del ritmo narrativo. Los fragmentos intercalados al hilo narrativo central parecen hechos a imitación de otras literaturas o cita de las mismas, todos relacionados con uno de los temas abordados por la novela: los deseos".¹⁰ Patán los considera una carga innecesaria para el buen transcurso de la anécdota central, en el tercer capítulo se abordará una propuesta de lectura mucho más extensa con respecto a estos apartados.

Mientras que para Francesca Gargallo en su artículo, "Sombras, aciertos y otros temores": La novela de Clavel es un gran cuento discontinuo, una narración que cambia de forma y de emoción, que se inicia como un *Bildungsroman* y termina como una perogrullada fantásica acerca de cómo los deseos siempre se cumplen, de ahí su peligro.¹¹ En este mismo tenor, la reseñadora dice que *Los deseos y su sombra* remite a otras disciplinas estéticas a fin de sostenerse, pues es un híbrido que necesita de la fotografía para dibujarse y de la concisión del cuento para retener la atención de los lectores.

¹⁰ Federico Patán, "Novela de desapariciones e invisibilidades" en *Sábado* 1203, (suplemento cultural del *Unomásuno*), 21 de octubre de 2000, p. 14.

¹¹ Francesca Gargallo, "Sombras, aciertos y otros temores " en *Hoja por hoja* 41, (suplemento cultural de libros), 7 de octubre de 2000, p. 2.

Del anterior comentario interesa retomar dos aspectos: el carácter híbrido de la novela y la remisión a esas otras disciplinas para mantener el hilo conductor, pues lo que denota tal estructura es el paradigma posmoderno en que se construye. Si se toma en cuenta lo antepuesto, se pensaría que Clavel escribe un texto de una lectura más compleja, sin embargo, no es así. Incluso, hasta puede decirse que la autora no busca ensayar con la lengua, ni con su sintaxis y, por el contrario, existe una deferencia muy clara en marcar visualmente el texto principal de los fragmentos.

Por otra parte, en el artículo "Alfaguara rompe su tradición y publica a una novelista inédita", Sandra Licona menciona que: "el eje de la novela está en la metáfora de la invisibilidad, la estética de la mirada, de la luz y de las sombras".¹² Si bien desde *Fuera de escena* se perfilaba que Clavel fija su mirada en el tema de lo marginal, fue hasta *Los deseos y su sombra* que ese interés adquiere un carácter específico y le da a la autora el material suficiente para abordarlo en sus libros consecuentes.

Ahora bien, Juan Arciniega, en su texto "Los tesoros culturales del mundo hispanohablante" afirma que una característica peculiar de la narrativa de Clavel en esta novela: "es su construcción de una realidad atemporal, aunque se subraye que los protagonistas han peregrinado por la vida hacia el presente que se describe, y se nos sugiera que evolucionarán hacia un futuro que la autora se rehúsa a predecir, quizás como un artificio para sostener la tensión".¹³

¹² Sandra Licona, "Alfaguara rompe su tradición y publica a una novelista inédita. La sociedad nos vuelve invisibles, sólo quedan los deseos, y su sombra: Ana Clavel" en *La crónica de hoy* 5 (1481), 25 de julio de 2000, p. 138.

¹³ Juan Arciniega, "Los tesoros culturales del mundo hispanohablante" en la revista electrónica de cultura latinoamericana en Canadá *La Guimalda polar*. En <http://lgpolar.com/page/read/347>

Si a un tema se quiere llegar es a la exposición de motivos del texto, pues desde el título se anuncia la impronta hacia la violentización¹⁴ de los personajes principales en las dos novelas de Clavel.

En "Novela de desapariciones e invisibilidades", Federico Patán opina que la psicología de la protagonista no tiene mucha nitidez porque sus motivaciones centrales dejan la impresión de que le fueron impuestas, por las necesidades de la historia contada.

En entrevista con César Güemes la autora hace alusión a que el primer personaje que se gestó fue Lucía, el personaje del jarrón y *alter ego* de Soledad. Clavel lo pensó como una indagación de la parte inconsciente de los sueños y los deseos: "Cuando el personaje de Lucía comenzó a crecer empezó a fabricar otro personaje relacionado con la realización de los deseos negativos: al ir indagando sobre sus 'no deseos', sobre su voluntad de someterse de manera esclavizada al deseo de los otros, Soledad se vuelve invisible, en realidad su deseo se cumple de una manera burlona".¹⁵ De aquí surge un presupuesto en común con *Cuerpo náufrago*: "lo que somos no es sólo producto de lo que tenemos, sino también de lo que carecemos, y por ello deseamos".¹⁶

Uno de los artículos que iluminaron más mi lectura fue "Tekstos de la Kómoda, Ana Clavel" escrito por Guillermo Samperio, porque ahí se hacen muchas insinuaciones interesantes al respecto: "cuando leemos *Los deseos y su sombra* en más de una ocasión, pensamos en una Alicia-Lolita atrapada entre el País de las Maravillas y el mundo

¹⁴ Se entiende por violentización cuando "a través de la articulación de un discurso muy particular, del empleo característico de la ironía, de la doble dirección en que actúa la parodia y del logro del efecto catártico en el receptor, el espacio literario se convierte en el territorio donde la violencia cobra un nuevo significado destacando su carácter de aliento creador; precisamente a esta resignificación es que hemos denominado violentización narrativa". (En Raquel Mosqueda Rivera, *Hacia una caracterización de la violencia: los cuentos de Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa*, p. 4).

¹⁵ César Güemes, "Ana Clavel: La sociedad convierte en invisibles a muchas personas" en *La Jornada de enmedio*, 25 de julio de 2000, p. 2a.

¹⁶ J. Arciniega, "Los tesoros culturales del mundo hispanohablante" en *la revista electrónica de cultura latinoamericana en Canadá la Guirnalda polar*. En <http://lgpolar.com/page/read/347>

cotidiano porque en *Los deseos y su sombra*, lo invisible y lo invisible, lo real y lo imaginado se entrecruzan gracias al lenguaje; los vínculos entre mundos opuestos se estrechan peligrosamente".¹⁷ Según Samperio: "*Los deseos y su sombra* es una singularidad, pues son escasas las novelas de corte fantástico que mantienen una unidad de efecto; la literatura fantástica hispanoamericana no se ha salvado del peligro de la repetición o, en algunos casos graves, el del plagio inconsciente".¹⁸

1.1.1. Soledad en *Los deseos y su sombra*

Soledad que no tienes cuerpo pero que estás en todos los corazones.

(Ana Clavel: *Los deseos y su sombra*)

En un plano descriptivo, el personaje central de la novela, Soledad, es una mujer joven que, le tiene un profundo miedo a la vida. Según sus propias palabras, se caracteriza por desear y por ver esos deseos cumplidos. Sin embargo, desde aquí debe andarse con cuidado: Soledad no desea cualquier cosa, lo que ella constantemente quiere, cuando se ve expuesta a una situación incómoda, es ser invisible, pues no enfrenta una serie de circunstancias y, a causa de ello, se ve orillada a desear. Tales situaciones inician con la muerte prematura de su padre. Este acontecimiento la marca porque, en gran medida de este hecho parece derivarse la mala relación entre ella y su madre, por lo menos así lo insinúa el personaje. Asimismo, el maltrato dado por su madre, aludido sólo por el narrador, constituye una advertencia de la violencia que sufre.

En suma, la primera violencia la promueven los otros, pero Soledad se impregna de esa esencia, la cual sólo sabe ejecutar en sí misma. Entonces, el menoscabo iniciado en su infancia se convierte en una constante de la historia que se le cuenta al lector. Al no alcanzar siquiera a percibir algo más allá de la intensidad de su conflicto interno, Soledad

¹⁷ Guillermo Samperio, "Tekstos de la cómoda. Ana Clavel" en *El Financiero*, 20 (5724), 16 de febrero de 2001, p. 52.

¹⁸ *Ibidem*, p. 52.

no es capaz de apreciar abiertamente su potencial como fotógrafa, lo cual, en realidad, no parece ser algo importante para ella. En el aspecto personal, las relaciones significativas en su vida también le dejan sus respectivas esquilas: cuando Rosa Bianco, su amiga de la infancia, la traiciona al entablar amistad con otras niñas sin ella, Lucía, su *alter ego*, aparece para suplir ese papel de amiga. Además, similar a esa experiencia iniciática, se encuentra la relación que Soledad tiene con Péter, al acabarse ésta, él la abandona y, con ello, la deja en el abismo de la sombra.

En un segundo plano, de acuerdo con el propio análisis de la autora en *A la sombra de los deseos en flor*, "Soledad nace de la invocación a la musa homérica para relatar las aventuras de un 'varón de multiforme ingenio' que después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo peregrinando largo tiempo".¹⁹ De esta forma, Clavel le da vigencia a Homero y recapitula "el recorrido de su personaje por sus pasiones, su historia de deseos fallidos y su viaje por la Ciudad de México en busca de una identidad y un sentido."²⁰ Sin embargo, el artificio literario en el personaje de Soledad no termina ahí. Soledad, tal como su nombre lo dice –no se debe olvidarse que "los nombres de los personajes en la literatura tienen una función atributiva y temática muy importante"–²¹ hace alusión a la propia soledad del hombre, en particular al vacío y al aislamiento de la vida interior. Todos ellos referidos en *el dilema del erizo*, y sin haber cambiado para el hombre posmoderno, pues, no debe pasarse por alto que Soledad no tiene mayor asidero emocional que ella misma y hasta esto que debería representar una cierta seguridad, Soledad lo pone en duda "esa muchacha que otros habían conocido con el nombre de

¹⁹ Ana Clavel, "Poética de las sombras y los deseos en flor" en *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, p. 98.

²⁰ *Ibid.*, p. 98.

²¹ Luz Aurora Pimentel, "La dimensión actorial del relato" en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, p. 63.

Soledad García ¿era en verdad ella? ²² La autora lo expone de la siguiente manera: "a mí se me ocurría que la invisibilidad se presenta en nuestras vidas cotidianas, metáforas aparte. Esta sociedad convierte en invisibles a muchas personas. Cuando se tiene un jefe que no te toma en cuenta, te invisibilizas, retomé esas realidades y las llevé al extremo".²³ Como lo dice Clavel, en esta cita, la historia de Soledad no es extraordinaria, por el contrario, se le da vida a un universo narrativo cotidiano.

Lo significativo de ese recorrido en palabras de la escritora: "de manera semejante, ese peregrinaje por la ciudad no es sólo el escenario de una búsqueda sino que se transforma en uno de los sentidos de la búsqueda misma".²⁴ ¿No es esa la indagación constante del hombre? Por último, se terminaría por añadir que su recorrido está delimitado por la violencia, cuando Soledad echa mano de sus recuerdos dolorosos justifica las causas de su invisibilidad, a la par esto se le comunica al lector como la consecuencia de la trasmutación de la violencia en su cuerpo.

1.1.2. *Sombras iluminadas, la fotografía y su expresión narrativo-visual*

¿Qué es fotografía en la narrativa de Ana Clavel?

Antes se ha comentado que Clavel introduce fotografías en el cuerpo de la novela, al hacerlo se establece una relación interdiscursiva²⁵ entre el texto con todos sus elementos visuales. Vale la pena destacar que, al mismo tiempo, la escritora se ha dado a la tarea de construir un universo paralelo cuando, a través de la fotografía, juega a recrear las historias de los personajes clásicos de la literatura y la historia.

²² A. Clavel, *Los deseos y su sombra*, p. 211. De aquí en adelante se usará la abreviatura *LDS* para referirse a este texto.

²³ César Güemes, "Ana Clavel: La sociedad convierte en invisibles a muchas personas", en *La Jornada de enmedio, La Jornada* 5711, 25 de julio de 2000, p. 2a.

²⁴ A. Clavel, "Cuerpo náufrago ready-made multimedia para bucear en la identidad y el deseo" en *A la sombra de los deseos en Flor. Ensayo sobre la fuerza metamórfica del deseo*, p. 126.

²⁵ Se entiende por interdiscursividad "las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente." (En José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 74).

La siguiente cita es una ensoñación de Soledad que mediante nuestros referentes mismos (el conocimiento de la luz en la fotografía) enfoca desde una perspectiva moderna la última parte del siguiente relato:

En medio de aquella oscuridad apenas iluminada por las luces rojas, recordó la historia del hombre que había bajado al reino de los muertos para recuperar a su amada. Los dioses habían terminado por concederle su deseo: podría llevarse a su amada de regreso a la vida siempre y cuando resistiera la tentación de mirarla caminar tras él. Imaginó aquellas cavernas por las que Orfeo había deambulado seguido de la sombra de la amada. No debía volverse a mirarla por más que sus pasos no se escucharan: claro, se trataba de una sombra. Conforme caminaba, el hombre comenzó a dudar: ¿La sombra de Euridice en verdad lo seguía o los dioses se habían burlado de él? ¿Caminaba solo y nunca más volvería a poseer la felicidad perdida? Solo el silencio contestaba sus preguntas. Hubo un momento en que el hombre no pudo soportar más y su mirada impaciente se dirigió en busca de la amada. *Fue como un chorro de luz directa sobre una imagen que se estaba formando. Tal vez por eso el fantasma de Euridice se había velado como una fotografía expuesta a la luz antes de tiempo.*²⁶ (Las cursivas son mías)

Además, Clavel relaciona la fotografía con otro de los grandes temas en su novelística: las sombras, cuya existencia le sirve de pretexto para crear "una zona de Penumbria", la cual es un lugar ficcional, invención de la autora. Debe acotarse que es hasta *Cuerpo náufrago* que la autora introduce fotografías de mingitorios como elementos paratextuales:

1

El primer mingitorio que Antonia recordaba haber visto no fue el objeto real, sino una fotografía del de Marcel Duchamp en una proyección de su clase de Corrientes Estéticas. Claro, siendo mujer no era fácil topárselos en los baños públicos. Entre el carrusel de imágenes que le sucedieron en la pantalla iluminada aquella mañana de clases, Antonia se sintió tocada por la mirada ciega y deslumbrante de ese rostro de porcelana que no reconocía:²⁷



²⁶ A. Clavel, *LDS*, p. 126. Este párrafo tiene dos elementos importantes para considerar el estilo de Ana Clavel. La literatura posmoderna recurre no sólo al uso de varios códigos, sino a la referencia de la antigüedad. Aunque este asunto no sea un recurso exclusivo de la literatura posmoderna, existe una intención de seguir dándole vigencia a la literatura clásica. Cuando se vuelven a narrar los mitos clásicos a los que se les añade algo, de alguna manera se está haciendo un homenaje y una parodia de la primera narración, pues se le quita una parte de su significado inicial.

²⁷ A. Clavel, *CN*, p. 31.

La introducción de elementos visuales no es gratuita. El acercamiento de Ana Clavel a la fotografía le ha permitido apropiarse de los elementos necesarios en la conformación de una poética de las sombras.

La fotografía y la sombras le abren camino a un tercero: el cuerpo, en la posmodernidad no hay concepto más supeditado al cambio que éste: "la fotografía es resultado del corte de la luz por un objeto. Un cuerpo que se interpone... y la fotografía es huella de ese cuerpo. Registro luminoso de una sombra... siempre".²⁸

Así pues, la obra de Clavel hace una recuperación de elementos que terminan por constituir una unidad y dan pauta a un estilo de significar la literatura, asunto sobre el cual se volverá en el capítulo cuatro.

1.2. CUERPO NÁUFRAGO²⁹ (2005)

"Somos cuerpos encarcelados por nuestras mentes. Sólo cuando el deseo se abre paso, florecemos..."³⁰ es la reflexión central sobre la que se sitúa el eje de la novela. Antonia, el

²⁸ *Ibíd.*, p. 111.

²⁹ *Cuerpo náufrago* cuenta la historia de Antonia que un buen día despierta como hombre. Así pues, para darle rienda suelta a su indagación sobre los hombres, sale a la calle, donde se encuentra con Francisco (un buen amigo suyo de la universidad), quien sin mostrar gran desconcierto por la trasmutación en el cuerpo de su amiga, la inicia en esos pequeños actos cotidianos del sexo masculino (familiarizarla con el uso de los mingitorios, presentarle a un grupo de amigos de juerga, darle consejos sobre virilidad, llevarla a un table dance, etc.) Antonia se anima a reunirse con ellos y pronto descubre con gran capacidad analítica una fascinación por fotografiar los mingitorios al encontrar en ellos unas caderas femeninas, ante la ofuscación de sus nuevos amigos. A la par, Antonia vive el poder de la sexualidad masculina en las exigencias de su miembro. Así mismo, se siente atraída por Malva, la ex novia de Raymundo (uno de sus nuevos compañeros de aventuras); pero, finalmente, Malva la deja. Luego, por diversas circunstancias Antonia se acuesta con Raymundo y como consecuencia de ello entiende la violencia implicada en ese acto. Hacia el final de la historia, Antonia encuentra a Paula, un personaje masculinizado, por quien Antonia se llega a preguntar si siente amor. En una suerte de perdición amorosa Antonia sigue a Paula hasta las Islas Eolias. En el camino entiende que en realidad fue ahí a descubrirse a sí mismo (a). Ya en las Islas Eolias Antonia se sumerge en las aguas de las islas, naufraga su deseo y termina saliendo de allí con un cuerpo traslúcido.

³⁰ La siguiente nota acerca del cuerpo da paso a una reflexión que se expondrá más adelante: "En la superficie y en la hendidura del cuerpo concurren los universos simbólicos de las culturas. Es posible de este modo reconstruir el mapa de una cultura por las huellas y jeroglíficos de su corporeidad".

personaje principal de *Cuerpo náufrago*, despierta un buen día dotada de un innegable atributo viril. Para Eve Gil en su artículo "Sombras del deseo": no hay otra explicación posible para dicha transformación, excepto el deseo".³¹ Una vez transformada, Antonia se inicia en los rituales y las formas de la masculinidad en la compañía y la complicidad de otros hombres. A su nuevo estado se le suma el interés por descubrir lo que está oculto detrás de los mingitorios: caderas y bocas de una voluptuosidad tan insinuante como las del cuerpo femenino. Con el objetivo de darle un mayor énfasis a la indagación de Antonia, Clavel ilustra con 18 fotografías y tres grabados las siete partes de la novela.³² En *Mudar de cuerpo* se pone a Antonia de frente al imaginario de lo que le pudiera implicar su transfiguración masculina en su vida anterior como mujer. Dueña de su voluntad, Antonia decide aventurarse, no sin un poco de miedo, el cual se va transformando en franca curiosidad. En este sentido, Jorge Moch dice:

Antonia ha mudado en Antón y ni Ana al inventarlo ni Antonia al enfrentarlo dan al fenómeno una importancia mayor –científica o social– de lo que ya ha sucedido, mejor se proponen convertirlo en motivo de sesudas introspecciones porque el destino, como la identidad, es una ambigüedad a la que no vale la pena tratar de exprimirle adelantos: lo que suceda habrá de suceder y ya.³³

A mudar de cuerpo, le siguen *El mingitorio más acá de Duchamp; Lecciones de cetrería; Penumbria y la fotografía; Algunos laberintos; Arte de Ovidio y Aguas totales*, al igual que la novela predecesora, la segunda parte de esta obra se caracteriza por lograr un desarrollo más profundo en los temas, puede que a diferencia de los capítulos que

(En Víctor Bravo, *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, p. 125).

³¹ Eve Gil, "Sombras del deseo" en *Arena* 6(338) 2005, p. 14.

³² En un artículo de su propia autoría, Ana Clavel escribe: "*El amor loco* de Breton inspiró la inclusión de fotografías en la novela. Además de confrontar al lector con esos territorios velados de una manera más que literal, en la historia la propia Antonia iba tomando fotos de los lugares que visitaba, así que el proyecto literario se complementa con una propuesta visual." (En A. Clavel, "El mingitorio más acá de Duchamp", en *Confabulario*, 2 (679) 2005, pp. 10-11).

³³ Jorge Moch, "De mutaciones, transgresiones y meadas", en *Hojeadas* (584), *La Jornada semanal*, 14 de mayo de 2006.

constituyen el argumento de *Los deseos y su sombra*, los de *Cuerpo náufrago* tengan una mayor concisión referencial entre el título y el contenido a lo largo de cada capítulo; por otro lado, también debe indicarse que, tanto el personaje protagónico como el narrador de *Cuerpo náufrago*, se mueven con más liviandad y un mejor conocimiento acerca del tema de los deseos. En otras palabras, para *Cuerpo náufrago* Ana Clavel había terminado de desarrollar un lenguaje propio.

Después de haber vivido la experiencia de cambiar de sexo y de asumir esa transformación, Antonia se preguntará si ser hombre o ser mujer no tendrá más que ver con una suerte de actuación, pues la verdadera identidad para ella empieza por el corazón. Por otro lado, de acuerdo con Silvina Espinosa de los Monteros en su artículo "Memorias del Azar, Iluminar las sombras":

El personaje de Antón está respaldado por 70 años de literatura, pues Ana Clavel no sólo trajo la anécdota, tratada por Virginia Woolf en el *Orlando* (1928), hasta nuestros días sino que supo enriquecerla con libertades del siglo XXI, inaceptables en un tiempo donde aún campeaban rezagos de la Inglaterra victoriana.³⁴

No obstante, en *A la sombra de los deseos en flor*, la misma Ana Clavel reconoce que la idea en sí del personaje de Antón–Antonia dista de mucho tiempo antes que la novela de Virginia Woolf incluso esboza las metamorfosis literario–históricas del personaje de Antonia.³⁵ En este mismo sentido, si se habla de metamorfosis, ese primer vistazo de Antonia frente al espejo hace alusión a la obra de Kafka, lo cual lo admite la autora en entrevista.³⁶

³⁴ Silvina Espinosa de los Monteros "Memorias del Azar. Iluminar sombras" en *El Financiero*, 29, 2005, p. 55.

³⁵ Véase "Orlando no tan furioso (o las metamorfosis de un personaje literario)" en *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, pp. 44 -65.

³⁶ Jorge L. Herrera, *Escritora de deseos y sombras. Entrevista con Ana Clavel*, en la revista electrónica *La Colmena* en <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2051/Sumario51.html>

Aún más, el anterior paradigma también puede aplicarse a lo que está implícito desde el título: *Cuerpo náufrago*. El tópico del naufragio, asimismo, tiene una de las filiaciones literarias más antiguas en la literatura universal. Como bien habrá de recordarse, Odiseo fue el primer gran náufrago de renombre literario. Entonces, es así que se hace mención de la presencia de los clásicos, los cuales adquieren otra significación dentro de la sensibilidad posmoderna, pues, bien o mal, la percepción del lector posmoderno se caracteriza por ser más flexible. Esto quiere decir que tiene una idea de sí mismo menos inhibida en el momento de travestir su identidad y a la hora de transformar su espacio.

En suma, la identidad naufragada es una conciencia que canta, esa disolución, en muchos sentidos, gustosa.

1.2.1. Antonia en *Cuerpo náufrago*

Freud habría hecho notar que las inquietudes de Antonia están conminadas a la clásica envidia femenina del pene. No sólo eso, ella, al optar ser hombre e internarse en las formas culturales de la masculinidad, hace una clara renuncia a su cuerpo e identidad femeninos, quizá porque como el mismo personaje lo nota en algún momento, le cuesta trabajo vivir la dinámica del cortejo y del deseo varonil.

Así pues, se entiende que la protagonista asume casi por completo el rol de la seducción masculina, pero, al final no parece ser más que una cuestión coyuntural, pues como se lo señalan los otros personajes masculinos: su manera de interesarse y su forma tan particular de ver el contenido sexual sublimado en los mingitorios no encaja con la sensibilidad, ni dentro de la esfera de los intereses masculinos.³⁷

³⁷ Las obsesiones de Antonia la llevan a ser descubierta por sus amigos más cercanos: La protagonista rinde culto casi fetichista a los mingitorios, uno de los espacios de mayor intimidad masculina: "Antonia establece una relación hasta erótica con ellos; si no se tratara de una mujer transformada en hombre, no hubiera podido descubrir, indagar, suponer, imaginar esa especie de fetichización o de antropología de un imaginario sexual que está ahí, presente". Por lo que, al final, se deslizan descubrimientos más que juicios. (En Arturo García Hernández "Aurora Clavel explora los

Entonces Antonia se convierte en una extraña criatura, en un "mingitauro"³⁸ atrapado, pues como mujer es sensible, posee un sentido común amplio, el cual le permite encontrar la violencia directa y la sublimada en ese mundo masculino; pero por otro lado, Antonia en el cuerpo de Antón responde a los códigos masculinos porque se encuentra expuesta a las nuevas emociones de un cuerpo trasmutado y que, por tal motivo, tiene otra natura y otras necesidades.

Al saberse en la total indefinición, sin posibilidad de entrar al mundo masculino, sin poder regresar al femenino, Antonia naufraga, su cuerpo se vuelve traslúcido. Sin embargo, supera y asume su identidad como minotauro superviviente.

Antonia igual que Soledad rompe con su estado anterior, no obstante, tampoco aseguran una continuidad, ni un final necesariamente feliz.

¿Qué sentido literario tuvo escribir una novela como *Cuerpo náufrago* que inquiere, básicamente, en la misma experiencia del *Orlando* de Virginia Woolf? Una parte de la respuesta a esta pregunta se encuentra en las atinadas reflexiones que Joseph Campbell hace al respecto: en *El héroe de las mil caras* cuando dice "siempre encontraremos la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante".³⁹

Cabe añadir la postura de la misma Ana Clavel al respecto "las metamorfosis de un personaje literario son etapas de una aventura de conocimiento (emparentada con la de

rituales y los espacios más íntimos de la masculinidad", en *La Jornada de Enmedio*, 21(7530), 11 de Agosto de 2005, p. 8a).

³⁸ Es un término de Clavel para referirse a la forma en que Antonia queda atrapada en los mingitorios como el minotauro en el laberinto de Creta.

³⁹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, p. 17.

los héroes míticos) en la que el personaje pareciera cobrar vida como un ser autónomo que buscara su propia ruta de crecimiento".⁴⁰

Por último, en este mismo sentido, la pregunta que el presente trabajo intentará responder será ¿cuál es la etapa de conocimiento humano planteada en *Los deseos y su sombra* y en *Cuerpo náufrago*?

1.2.2. Entidades de deseo. Las sombras en la fotografía como forma de descubrirse

Como ya se ha hecho mención, las novelas de Ana Clavel se caracterizan por contener elementos visuales. Vale la pena aclarar que la visualidad no sólo está presente como tema sino como una forma de acercamiento a la parte más profunda de los personajes, por ejemplo, a través de la imagen o mejor dicho de su sombra, plasmada en la fotografía, se revela la huella indeleble de la naturaleza de los personajes. De tal manera se encuentra Prenumbria descrita en *Cuerpo náufrago*: "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 entidades deseantes. Nosotros, cuando deseamos, nos convertimos en sombras del deseo".⁴¹

Lo anterior es significativo debido a que los personajes se enfrentan al mismo dilema: Soledad ha perdido su cuerpo; Antonia no lo ha perdido, pero sufre una metamorfosis corporal. Como de una u otra forma lo desearon así, ninguna de las dos se encuentra consigo misma; ambas carecen de una identidad de tal manera que en el texto se explora esa búsqueda.

⁴⁰ A. Clavel, "Orlando no tan furioso (O de las metamorfosis de un personaje literario)" en *A la sombra de los deseos en Flor. Ensayo sobre la fuerza metamórfica del deseo*, p. 45.

⁴¹ A. Clavel, *Cuerpo náufrago*, p. 79. De aquí en adelante se usará la abreviatura *CN* para referirse a este texto.

1.2.2.1. Un lugar llamado Penumbria

Al recrear como tema esencial la fotografía, desde su novela anterior, Ana Clavel desarrolló para *Cuerpo náufrago* un personaje y un lugar que jugaran el papel de ayudantes circunstanciales (bajo la misma línea de trabajo de su texto predecesor), a la par de que estos elementos fueran la inspiración de Antonia en el avance fotográfico de sus pesquisas sobre la sensualidad vertida en los mingitorios: “un personaje que desarrolla una teoría sobre las sombras y un lugar ficticio llamado Penumbria donde ellas habitan, Antonia descubre una filiación entre los deseos y la sombras, éstas son entidades deseantes, no seres acechantes con una sed irrevocable de encarnar”.⁴² Así, Penumbria termina por ser “una zona de penumbra 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”.⁴³

Hasta aquí se ha presentado a grandes rasgos la obra tanto literaria como artística de Ana Clavel. Por supuesto, se ha hecho un mayor énfasis en dos de las novelas por ser las más permeables, en general a la teoría posmoderna en el ámbito de la cultura de lo cual se hablará en las subsecuentes páginas.

⁴² A. Clavel, “Cuerpo como nave (De deseos, sombras y otros naufragios)” en *A la sombra de los deseos en Flor. Ensayo sobre la fuerza metamórfica del deseo*, p. 102.

⁴³ A. Clavel, *CN*, p. 75.

CAPÍTULO 2

UN DECÁLOGO POSMODERNO EN *LOS DESEOS Y SU SOMBRA Y CUERPO NÁUFRAGO*

Fatalmente posmodernos, hijos de la desilusión que borra todo idealismo, ejercitan una libertad imaginativa en territorios liminales que, hoy por hoy, dan cuenta de nuestras complejidades y nuestra crisis: una visión particular, intensa, alterna, a la sombra.

(Ana Clavel: *A la sombra de los deseos en flor*)

Ana Clavel es una escritora posmoderna. Así pues, como se dice desde el título de este capítulo, la idea de hacer un decálogo obedece a probar el bagaje posmoderno en las dos novelas que se han propuesto para el análisis. Por ello, el primer punto a considerar es cuáles son los elementos importantes para la propia autora en su narrativa:

La narrativa que para mí vale la pena incluye la dualidad, los matices, la marginalidad y los deseos ocultos, que permite ver más del original, mediante una mirada. (...) Toda buena narrativa permite vislumbrar la presencia de la sombra: *un mundo de matices, de susurros, de presencias sugeridas más que vistas, que están sin estar y que nos revelan fragmentos inciertos de nosotros mismos o de la realidad.*⁴⁴ (Las cursivas son mías)

Aunque Clavel no le ponga nombre hay en su discurso una referencia a la experiencia humana, conocida en los estudios literarios como la percepción sensible del escritor que, a la par, está estrechamente relacionada con otros dos sistemas: el primero de ellos es la lengua y el segundo la cultura, entendida del siguiente modo:

Es un proceso continuo de sustentación de una identidad mediante la coherencia lograda por un consistente punto de vista estético, una concepción moral del yo y un estilo de vida que exhibe esas concepciones en los objetos que adornan nuestro hogar y a nosotros mismos. La cultura es, por ende, el ámbito de la sensibilidad, la emoción, la índole moral y el de la inteligencia, que trata de poner orden en estos sentimientos.⁴⁵

⁴⁴ A. Clavel, "Poética de las sombras y los deseos en flor" en *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, p. 84.

⁴⁵ Sergio Iván Vera Ortiz, *La sensibilidad posmoderna y el pensamiento de la crisis, un análisis de la posmodernidad, su cultura, sus teorías y sus fuentes ideológicas*, p. 405.

La conexión entre lengua y cultura se caracteriza por ser la de una continuidad, pues uno parte del otro; es decir, *la lengua organiza y le da una estructura simbólica a la experiencia humana, que gracias al medio; o sea los significantes de una lengua, se conduce hacia la racionalidad colectiva o individual. ¿Qué pasa cuando este proceso socializado por el escritor en el texto se reconoce traspasado por la violencia?, ¿de qué punto parte la violencia en el texto?*

Para empezar a abordar el problema, primero conviene precisar su definición: "La violencia es la cualidad propia de una acción que se ejerce sobre otro para inducir en él por la fuerza un comportamiento contrario a su voluntad, a su autonomía, que implica su negación como sujeto humano libre".⁴⁶ Se terminaría añadiendo que esta actuación no siempre se da a través de la fuerza, también puede presentarse mediante la persuasión, como será visto más adelante directamente en los textos de Clavel.

Así, lo segundo a tratar sería categorizar que, por un lado, existe una forma elemental de *violencia directa, la cual se refiere a un acto agresivo ejercido de manera física e inmediata.*

Por otro lado, hay una *violencia cultural, entendida como la suma de aquellos aspectos que aportan una legitimidad a la utilización de los instrumentos de la violencia.* Por ejemplo, cuando se lee *Los deseos y su sombra* y *Cuerpo náufrago*, el lector presencia actos directos de agresión contados durante el transcurso de ambas novelas.

No obstante, también se halla implicada una violencia matizada (en un sentido persuasivo) en metáforas, figuras retóricas como la ironía y la parodia, que conllevan a través de la lengua hacia rituales culturales violentos,⁴⁷ pues la literatura, como una forma

⁴⁶ Bolívar Echeverría, "Violencia y sociedad" en *El mundo de la violencia*, p. 373.

⁴⁷ Cuando se habla de rituales culturales violentos se piensa en aquellas situaciones donde la persuasión juega un papel importante en los actos iniciáticos de los personajes. Por ejemplo, un amigo le dice a Antonia que llorar es de maricas, el acto elocutivo lleva hacia una agresión.

de comunicación en movimiento no queda al margen de poder inventar y mirar dentro de las entrañas de este fenómeno, dado que a partir de los recursos de estilo se reconfiguran los terrenos de la violencia. Y no sólo con la intención de exhibirla, sino como forma contestataria para apropiarse de la agresión misma.

Retomando el penúltimo tema expuesto, se concluye que la cultura respalda y provee de sentido y unidad a un conjunto social. Al presentarse así imbricado, no sería difícil hacer la deducción de que a través de las manifestaciones discursivas de la lengua, como la literatura, se puede atestiguar muy bien las condiciones entre cultura, sociedad y viceversa.

En otras palabras todo autor, en este caso Ana Clavel, sabe que gracias a la necesidad de desenvolverse como un ser social, dentro de su propio contexto histórico, su lector (potencialmente cualquier persona) se vuelve susceptible de ser persuadido a partir de su propio sistema cultural porque ha hecho un pacto de interacción comunicativa. No obstante, ese sistema mediante el cual el escritor se comunica con quien lo lee, no puede ser tomado en un sentido unilateral, por el contrario, implica llevar a buen término una codificación que considere:

El uso de recursos estilísticos (autodeclaraciones, alusiones a la apariencia y vestimenta, marcas de género gramatical) y del imaginario simbólico y cultural (concepciones estereotipadas sobre los sexos, desplantes de legitimidad, actos performativos) a la hora de confeccionar esas entelequias en principio neutras que son sus personajes–narradores para irlos dotando de alma, cuerpo y por supuesto, género.⁴⁸

Así pues, ahora cabe desglosar de manera implícita lo que concierne a esas concepciones estereotipadas, cifradas en la ironía, la parodia y los recursos estilísticos inscritos en la cultura posmoderna que se van a encontrar en *Los deseos y su sombra* y en *Cuerpo náufrago*.

⁴⁸ A. Clavel, *Yo es otr@*, p. 18.

Por último, debe tomarse en cuenta y recordar, cuando más abajo se hable de la segunda condición posmoderna, lo siguiente:

La literatura moderna, partiendo de esas dos grandes imantaciones (la identidad y la diferencia) ha desarrollado diversos procesos textuales de la ironía: procesos de diferencia, como la paradoja y el absurdo que, en su capacidad de refutación de lo real, abren la posibilidad de mundos imposibles; y procesos de la identidad, como la parodia y lo grotesco, la alegoría y el humor, que, en una afirmación paradójica de lo real crean posibilidades expresivas.⁴⁹

Los escritores posmodernos han heredado los procesos textuales e intenciones artísticas de esta literatura moderna.

2. PREÁMBULO AL DECÁLOGO, LA SENSIBILIDAD POSMODERNA DE LA GENERACIÓN ARROB@.COM

Antes de seguir, será importante hablar, como se dijo en la introducción, del asunto de la sensibilidad posmoderna con el fin de entender a qué público dirige la autora su propuesta literario-artística.⁵⁰

El acuerdo inicial al cual se debe llegar es que la crisis posmoderna no ha sido distinta a otras crisis. Sin embargo, se erigen dos condiciones que trastocan el significado de esta palabra.

La primera de ellas se refiere a la situación posmoderna como parte de una modernidad irresoluta, asunto que se tocará, de manera muy esquemática en el siguiente apartado, sobre todo en lo confluyente a lo artístico.

La segunda de ellas son una serie de circunstancias complejas que han cambiado la idea de existencia del hombre, tales como un promedio de vida más largo; una mayor demanda de trabajo y bienes materiales; un repartimiento desigual de los recursos que

⁴⁹ V. Bravo, "Lo real, el lenguaje y la conciencia irónica" en *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, p. 12.

⁵⁰ Para Clavel "no es de extrañar que ante la falta de categorías estables, con la crisis de ideologías y epistemes unitarias, los artistas y creadores de las últimas décadas se hayan enfrentado a la tarea de buscar formatos *que revelen de un modo más pleno la inestabilidad de una realidad mental y material cada vez más compleja y cambiante.*" (En A. Clavel, *Yo es otr@*, p. 17. Las cursivas son mías).

han inducido al individuo a una constante insatisfacción; el estrés generado por el exigente ritmo de vida económica; la integración de bienes y servicios virtuales a la venta, además, la severa transformación en el tejido de la fuerza laboral, con la cual el sector femenino adquirió mayor poder adquisitivo, lo que ha ocasionado una brusca aparición de nuevas formas de sexualidad y de violencia. Finalmente, la investigación realizada en las ciencias complejas ha abierto el conocimiento del cuerpo del hombre y sus enfermedades a una industria para la cual el cuerpo es fetiche y fuente de materia prima, gracias a que ofrece la posibilidad de trasmutar su género con el fin de cambiar su estandarte a "yo es [otr@.com](#)", en una suerte de travestismo sexual para señalar el dominio del hombre sobre "su identidad".

Así pues, Ana Clavel dirige su literatura a un hombre posmoderno que vive sus contradicciones de género y con el ferviente deseo de desaparecer frente a la vorágine del mundo.

Tampoco debe olvidarse que las condiciones descritas han ayudado a forjar otra sensibilidad inherente a los matices de la modernidad misma, caracterizada por no responder tan sólo a ese modelo moderno, ni a su categorización, pues al habersele prefijado un *post*, se asumió como la reevaluación de un modelo cultural que representa la complejidad de una época inmersa en sus propios cambios, sobre todo, determinados por suceder con una tremenda rapidez.

En conclusión, frente a una estela de estilos, manifestaciones en el transcurso de la modernidad a la posmodernidad, Ana Clavel ha logrado aprovechar los generosos recursos impelidos por esta cultura y la sociedad para jugar en lo estético con sus novelas, cuyo contenido visual, además, responde a una filiación posmoderna que a los lectores no les cuesta mucho trabajo reconocer.

3. UN DECÁLOGO POSMODERNO EN ANA CLAVEL

Se entiende muy bien el riesgo de aproximar el análisis literario a la teoría de la cultura moderna–posmoderna, sin embargo, no se soslaya que tal peligro puede conllevar a esclarecer los pilares de una cultura simbólicamente violenta. Su aplicación en los textos de Ana Clavel enriquece la lectura y explica en gran parte el tipo de literatura que ella hace. Así pues, se podrá exponer un argumento más sólido de la situación en la cual se enmarcan las dos protagonistas y, por supuesto, del proyecto visual que se desprende a partir de *Cuerpo náufrago*.

Por tal motivo, se ha elegido separar en diez apartados los elementos culturales posmodernos que se imbrican con los procesos textuales, narrativos y actoriales porque hacer este ejercicio permite manifestar la profunda relación que los actantes guardan con su propio contexto.

Los segmentos intercalados en el cuerpo del texto, la elección del tiempo presente a la hora de contar la historia y los temas cotidianos como motivos artísticos (p. ej. ir al baño) son elementos posmodernos muy importantes, pues tienen una significación en la lectura de la autora. Por ello, en esta primera parte se irán abordando cada uno de manera particular.

I

*La fragmentación de las disquisiciones poéticas en Los deseos y su sombra*⁵¹

De acuerdo con Eugene Lunn en la obra posmoderna hay una suerte de simultaneidad, yuxtaposición o montaje.⁵² En general, esto también se puede encontrar en la literatura

⁵¹ Por supuesto en el siguiente capítulo se hará un análisis mucho más amplio de estas miniaturas.

⁵² Cf. Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo*, pp. 34-37.

cuando escritores como Ana Clavel usan fragmentos,⁵³ tomados a menudo de discursos o medios culturales diferentes.

En este sentido conviene recordar una inquietud que viene del capítulo anterior, donde se cita el artículo *Novela de desapariciones e invisibilidades* de Federico Patán, quien dice que los fragmentos intercalados al centro de la novela le parecen un exceso.

Sin embargo, desde mi perspectiva sería importante empezar a posicionar estos relatos en *Los deseos y su sombra* como una evocación a técnicas cubistas y surrealistas. Por ello no resulta gratuito que en los textos posteriores se siga usando la fragmentación y se aluda ya directamente a la obra de Marcel Duchamp, Hans Bellmer, Philippe Dubois y Alfred Stieglitz, tampoco parece poco significativa la inclusión de dibujos y fotografías dentro del texto.

Además, cabe recordar el propio comentario de la autora, citado arriba, el cual se puede complementar con lo que Peter Bürger dice al respecto de la novela "los temas centrales en ella, tales como 'la relación entre individuo y sociedad' han sido eclipsados por *la concentración cada vez mayor que los creadores de arte introducen en el propio medio* (tal como la fragmentación). Esta tendencia culmina en el esteticismo de fines de siglo, donde el arte se convierte en el contenido de la vida".⁵⁴ (Las cursivas son mías)

Se debe terminar por señalar que bajo estas condiciones las disquisiciones poéticas en Ana Clavel se convierten en algo múltiple e indeterminado susceptible de ser ambiguo, pero a la vez un medio propio de los autores. Por esta razón, usualmente provocan gran desconcierto en el lector, pues su intención es insinuar claves que puedan convertirse en un reto de lectura.

⁵³ Eugene Lunn da una serie de elementos del arte posmoderno. Entre los que aparece la fragmentación, un recurso muy usado en la literatura. (En Eugene Lunn, *op. cit.*, pp. 34-37).

⁵⁴ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, pp. 27 - 49.

En otras palabras, esto implica hacer un tipo de literatura, en la cual los autores posmodernos violentan el pacto comunicativo con el lector.

Aunque la crítica de Clavel no ha resaltado el uso del tiempo como un elemento importante en la narrativa de la escritora, al igual que los fragmentos, la idea del tiempo en la literatura adquiere otra significación dentro del paradigma posmoderno.

II

La elección del tiempo en ambas novelas

Ambas novelas inician en el presente narrativo de los personajes, la sola elección de la analepsis como recurso en la narración marca una tendencia por contar "el pasado como si fuera un tiempo presente." ¿De qué manera en la elección de este presente se recupera el elemento posmoderno? La modernidad para Habermas y Jameson dejó una reorganización de la conciencia con respecto del tiempo, la cual por supuesto se manifiesta en la literatura de Ana Clavel cuando se puede identificar:

La distinción entre el presente y el pasado, así como la continuidad, entre estos, al intentar recuperar lo clásico de la antigüedad. Así mismo, representa la apertura del presente hacia el futuro (...) Por último, involucra la permanente renovación y la ubicación de un perpetuo presente el cual tiene la característica de ser transitorio, en tanto que la producción estética ya no mira hacia el pasado, sino que identifica lo moderno con lo de hoy que, a su vez, será desplazado por lo nuevo, lo más reciente.⁵⁵

Entonces, se hallará de manera constante en ambos textos esta forma de focalización del tiempo en secuencias retrospectivas incluso las justificadas como descripciones fotográficas.

La idea de hacer un apartado que hiciera referencia a los temas cotidianos obedece a una necesidad de revalorar la influencia decisiva del arte objetual en los ready made de

⁵⁵ Anthony Giddens, *et al*, *Habermas y la modernidad*, p. 20.

Marcel Duchamp, al cual, en definitiva, Ana Clavel quiere emular en su propuesta artística, descrita en el capítulo uno.

III

Temas cotidianos como motivos artísticos

Los deseos y su sombra y Cuerpo náufrago se desarrollan a partir de situaciones cotidianas, lo cual no sería posmodernamente significativo si no fuera porque a pesar de que la posmodernidad es otra cara de lo moderno ha producido "un reencantamiento del mundo",⁵⁶ si esto se traspone al ámbito de la cotidianidad quiere decir que los hechos simples, incluso, los habituales (como hacer toda una indagación sobre los mingitorios) se han transformado en auténticos motivos artísticos.

En palabras de Marvin Harris, frente a este reencantamiento, "la posmodernidad asume connotaciones estéticas al mismo tiempo que ha constituido una crítica de las estéticas previas. Sin embargo, no establece una crítica seria de sí mismo".⁵⁷ En otras palabras, se puede decir que el término "crítica" perdió su relevancia y, en consecuencia, todo es susceptible de pasar a ser parte de una cultura de las masas.

Al pensar en esta impronta, cabría advertir la revaloración de los grupos sociales marginados. Así pues, una parte de los escritores posmodernos han buscado crear a través de sus ficciones la mirada de quienes no son parte de los grupos privilegiados.

⁵⁶ S. Vera Ortiz dice "en Zigmunt Bauman el posmodernismo brinda la posibilidad de escapar a las estructuras del modernismo y con ello propicia la coyuntura precisa para producir un posible reencantamiento del mundo: así 'se puede calificar a la versión posmoderna laica de experiencia' [...] El posmodernismo se presenta en sociedad como un estilo que sobrepasa casi absolutamente el modo de vida de la modernidad" (En S. Vera Ortiz, *op. cit.*, p. 513). Mientras tanto M. Calinescu usa el término "reencantamiento del mundo" cuando se refiere a la visión exaltada de Ilya Prigogine e Isabelle Strengers en *Order out Chaos*, acerca del azar y el enfoque determinista del universo. (Véase M. Calinescu, *op. cit.*, p. 265). De estos teóricos se ha retomado la idea.

⁵⁷ Marvin Harris, *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, pp. 153-159.

Por ello, de aquí en adelante, se presentarán las características de la construcción de los personajes con el objetivo de comprobar esto en los siguientes apartados.

Construcción en los personajes

IV

Se presenta como cuarta proposición posmoderna en la literatura de Clavel que los problemas de identidad y crisis de los personajes se originan en una reflexividad del yo, puesto que su conocimiento de sí mismos cambia permanentemente.

Cabría preguntarse ¿cuál es esa reflexividad del yo? Al haberse distinguido la modernidad por una serie de elementos tales como el advenimiento de un sistema capitalista, el culto a la razón y el uso de un conocimiento más técnico para la solución de problemas surge:

Uno de los rasgos característicos de la modernidad es la reflexión acerca del yo, que se asocia a una condición: la razón crítica presente en lo social. En la sociedad moderna se institucionalizó esta racionalización, en forma de duda porque la enorme reflexividad institucional; la instauración de un orden postradicional y la institucionalización del principio de la duda radical lograron que el conocimiento esté permanentemente emplazado tan sólo como una hipótesis constante, de allí se origina a manera de símil la reflexividad del yo.⁵⁸

Asimismo, hay una auto-consciencia estética o auto-reflexividad. El proceso de producir la obra de arte se convierte en el centro de la obra misma, esto adquiere vigencia sobre todo en *Cuerpo náufrago* cuando Antonia se aventura al encuentro constante de sí misma a través de los mingitorios.

V

El acercamiento de los personajes con su imagen o la aparente carencia de la misma se establece como una remisión a las circunstancias suscritas en lo posmoderno. Las estrategias narrativas de la autora subyacen desde esta cultura, donde se inscriben los referentes del texto, al ser así, se entiende que a partir de la situación heredada de la

⁵⁸ Antony Giddens y otros, "La modernidad desembrada y ambivalencia" en las *Consecuencias de la modernidad*, pp. 15-17.

modernidad como dice Frederic Jameson, en su ensayo *Posmodernismo y sociedad de consumo*, "hay una transformación de la realidad en imágenes y una fragmentación del tiempo en toda una serie de presentes perpetuos".⁵⁹ Lo cual termina por reforzar su significación.

VI

Identidad y referente en los personajes

Cuando los personajes buscan recrear una identidad destruida por sus deseos hallan, en un objeto o en un lugar que les signifique mucho, una forma de plasmar su propia imagen, pues conceptualizan su identidad y pensamiento por medio de aquel objeto al cual le procuran un valor significativo; por ejemplo, Soledad se siente tan castigada como una campana del mismo nombre en la Catedral metropolitana e impedida del modo que lo son las muñecas, mientras tanto, Antonia se ve reflejada en los mingitorios, por ello el texto viene acompañado de las imágenes fotográficas tomadas por ella misma.

Así, este procedimiento es posmoderno porque hay "régimen de significación figurativo",⁶⁰ el cual conlleva implícita la idea de representar a través de figuras en lugar de palabras, por oposición al procedimiento discursivo. Tal proposición se observa en los textos a analizar. "El arte postmoderno implica que, por una parte, lo significado tiende a "desaparecer y el significante a operar como referente" y, por la otra, "el referente opera como significante".⁶¹

Frente a tal implicación, "el artista en la actualidad cuenta con un gran arsenal de imágenes de tal manera que puede ser considerado un fabricante que sólo se encarga de

⁵⁹ Frederic Jameson, "Posmodernismo y sociedad de consumo" en *La posmodernidad. Selección y prologo* de Hal Foster, pp. 175-186.

⁶⁰ El régimen figurativo se refiere a las imágenes significan de manera icónica lo hacen por medio de su semejanza con el referente. (En Scott Lash, *Sociología del posmodernismo*, pp. 30-33).

⁶¹ Alex Callinicos, *Contra el postmodernismo*, p. 18.

sobreponer las mismas".⁶² Por lo cual se presta a un intercambio en una suerte de vuelta frenética a las imágenes y un abandono del reduccionismo formal se dan vida a expresiones de diversa naturaleza como el ready-made y el performance.

VII

*Imprecación contra la identidad del personaje*⁶³

A nivel actorial los personajes secundarios defienden sus propios estereotipos y, por ello, violentan la anormalidad de Soledad y Antonia por encontrar en ellas representadas sus peligrosos y punzantes parecidos. Como conviene a este acercamiento, se retoma de René Girard el concepto de víctima sacrificable: "la sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima sacrificable, una violencia que pretende proteger a cualquier precio",⁶⁴ pues al ser Soledad esa víctima elegida por los demás personajes, ella les ayuda cuando se inmola a sí misma en el sacrificio de su identidad y la pérdida de su cuerpo, asunto sobre el cual se volverá en el siguiente capítulo.

La posmodernidad se caracteriza por hacer un uso muy concreto del espacio social, este espacio que solía construir identidades, pues cada una tenía asignado un lugar específico en la trama social. Sin embargo, se diluye, de manera vertiginosa, en la sociedad posmoderna. De tal manera que mediante esta condición posmoderna se imprecaba en contra de la identidad de los personajes:

Aquellos acontecimientos que hacen difícil pensar en la historia, encarnados en imágenes y referentes espaciales cuyo efecto paradójico consiste en volcar sobre nosotros el espacio del mundo y un exceso de referencias individuales con los que hemos de entender la obligación que tiene cada individuo de concebir por sí mismo su relación con la historia y con el mundo.⁶⁵

⁶² Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto, epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, p. 313.

⁶³ De acuerdo con el DRAE, imprecar sería proferir palabras con que se expresa el vivo deseo de que alguien sufra mal o daño, es en este sentido que se va a usar en el análisis.

⁶⁴ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 10.

⁶⁵ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, p. 2.

Parte de ese ejercicio lo realizan Soledad y Antonia a través de medios visuales muy bien configurados dentro de la plasticidad posmoderna.

IIX

Argumentación apocalíptica

En *Los deseos y su sombra* se puede distinguir una argumentación caracterizada por ser apocalíptica y fragmentada ¿Por qué? "La condición posmoderna restablece lazos con una tradición de un sujeto lacerado por una negatividad que promueve otras constelaciones plásticas, a través del conflicto neutralizado a base de contener las diferencias y los fragmentos".⁶⁶

Al igual que la modernidad, la posmodernidad quiso ser una respuesta a los cambios producidos en el mundo actual, empero, a diferencia de la primera "problematizó los sistemas de interpretación a través del conjunto de experiencias de vida (descritos en el preámbulo al decálogo), identificó que el cambio del tiempo y el espacio eran contradictorios y difusos⁶⁷ pues prometieron ser satisfactorios y no lo han logrado del todo",⁶⁸ situación marcada en ambos textos cuando se habla del tedio en la vida previa de las protagonistas.

IX

Rasgos idealizantes

Dentro de la literatura de Ana Clavel se da un tenue carácter sentimental, trasminado a partir de la disolución de valores que imprime un sello posmoderno, descrito abajo en la cita, manifiesto en el idealismo de Antonia: "Hizo acopio de valor para abandonar la sala frente a la mirada de la mujer –Joven... se le olvida la espada –dijo la

⁶⁶ S. Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 342.

⁶⁷ Esto reafirma lo que observa J. Arciniega en *Los tesoros culturales del mundo hispanohablante* cuyo artículo fue citado en el capítulo anterior.

⁶⁸ M. Berman, *op. cit.*, p. 15.

vigilante súbitamente sería mientras apuntaba con el dedo [...] Antonia recordó entonces su paraguas y regreso por él".⁶⁹

X

Retorno a un simbolismo mítico

Por último, constantemente hay una recurrencia tanto en *Los deseos y su sombra* como en *Cuerpo náufrago* a la mitología clásica. Así pues, de acuerdo con Simón Marchán Fiz en *Del arte objetual al arte del concepto, epílogo sobre la sensibilidad posmoderna* el arte posmoderno recupera lo clásico de la antigüedad, de esta manera se regresa a los personajes de los mitos clásicos que siguen siendo vigentes: "dan pie a una amplia gama de vitalismos, los indicios de un retorno del simbolismo con apariciones de Argonautas, minotauros, Orión, Pegasos, Prometeos, Hiperión, sirenas, Venus y otros héroes délficos en un mundo en el cual se han eclipsado los estados heroicos".⁷⁰

Este artificio de estilo se introduce como parte de la dualidad entre "la cultura del bienestar" con otras expresiones propias de la cultura a la manera del object art, que a resumidas cuentas rescata elementos literarios como la parodia e ironía.

Para finalizar, a partir de los aspectos de la posmodernidad que se han revisado, se tiene conciencia de que el relato posmoderno resulta un producto paradójico, ambiguo y ambivalente. No en pocas ocasiones se gesta como de un homenaje a ciertos libros de gustos muy específicos.

De aquí en adelante se continuará con el análisis pormenorizado de la ironía y la parodia, figuras que delatan la violencia en *Los deseos y su sombra* y *Cuerpo náufrago*...

⁶⁹ A. Clavel, *CN*, p. 29.

⁷⁰ S. Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 331.

CAPÍTULO 3

DE LOS DESEOS A SUS SOMBRAS: EL CONTORNO DE UN CUERPO VELADO POR LA VIOLENCIA

Palabras iniciales de *Donde habite el olvido*

Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor.

El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos.

¿Qué queda de las alegrías y penas de amor cuando éste desaparece? Nada, o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido. Y menos mal cuando no lo punza su sombra de aquellas espinas; de aquellas espinas, ya sabéis.

Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido...

(Luis Cernuda: *Invitación a la poesía*)

4. SIGNOS DE VIOLENCIA EN *LOS DESEOS Y SU SOMBRA*⁷¹

Por supuesto, no se intenta ahondar en cada una de las funciones ni de la parodia ni de la ironía, sólo se busca enumerar sus características más importantes para llegar a un mutuo acuerdo con el lector acerca de lo que se entiende por estos conceptos.

La ironía y la parodia se presentan al lector como una duda fundamental de aquello que sucede en la historia que se le está contando. Así, "la ironía es el primer indicio de que la conciencia se ha tornado consciente"⁷² porque refleja una contradicción implícita. Se produce mediante una burla fina y disimulada que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Radica en el empleo de una frase en un sentido opuesto al cual posee ordinariamente y da alguna señal de advertencia cuyo contexto permite revelar su existencia e interpretar su verdadero sentido. Además, cabría decir que "la ironía se desborda los cauces de la retórica para convertirse en una visión filosófica sobre las incongruencias y las incertidumbres que corren como el río secreto de lo real. La ironía se convierte en la concreción filosófica y estética de la conciencia crítica de Occidente".⁷³

⁷¹ En la página 10 se puede consultar un breve resumen de esta novela.

⁷² Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*, p. 244.

⁷³ V. Bravo, "Lo real, el lenguaje y la conciencia irónica" en *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, p. 11.

Por otro lado, la parodia es un modo lingüístico de obtener una oposición directa. La oposición da origen a la parodia que se caracteriza por contener la forma o el carácter estilístico de la primera obra, a la que sustituye por un contenido o contexto ajeno. "La repetición caracteriza el nivel común de comunicación, pero alcanza una importancia cuantitativa a nivel informativo".⁷⁴

Esbozados estos elementos de aquí en adelante, corresponde llevar al lector hacia el encuentro con la violencia impuesta por estos signos, por lo menos los presentes en *Los deseos y su sombra*:

–Vaya qué bien –respondió Péter al plantarle un beso y levantarla por los aires. Luego le dio un par de vueltas y la depositó en el suelo. Le tomó la mano para que iniciaran el descenso del cerro. Entonces Soledad conoció la alegría que deben sentir los ciegos cuando alguien les asegura: ‘...la segunda a la derecha y todo recto hasta el abismo’.⁷⁵

En este punto de la historia que se le cuenta al lector, se sabe que Soledad es invisible. La historia va a avanzar por el desvelamiento de las causas de esa invisibilidad a través de los recuerdos de Soledad. Nada parece fuera de lo ordinario hasta que la autora imprime con un destino fatuo⁷⁶ el enamoramiento de Soledad: ella no puede escapar de la violencia del otro porque está enamorada e ignora su futuro, de alguna manera se encuentra cegada, lo cual la hace incapaz de no caer en el discurso de un amor violentado.

En el siguiente párrafo se alude al laberinto que Soledad se encarga de construir durante su niñez, en este mismo sentido el laberinto puede sugerirse a partir de la revisión hecha en el capítulo anterior, como una característica de la literatura posmoderna puesto que el asunto deviene de la mitología clásica.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 73.

⁷⁵ A. Clavel, *LDS*, p. 112.

⁷⁶ Esto me recuerda lo que Ana Clavel escribe cuando se refiere a pasiones que motivaron a Zeus a metamorfosearse: "Se trata, en esta vertiente, de un amar entendido como fatalidad del instinto". (En A. Clavel, "Las metamorfosis: un arte de amar" en *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, p. 13).

Salir corriendo de los lugares se le hizo una costumbre tan asidua como antes, de niña, correr a refugiarse en el jarrón. La diferencia era que entonces buscaba escapar y ahora sólo deseaba que aquel hombre barbado la siguiera y, de alguna forma que no alcanzaba a comprender, la rescatara. Al principio Péter se esforzaba en persecuciones aparatosas donde tenían que intervenir los amigos, gente de la calle y, en una ocasión, hasta la policía. Pero conforme se repetía la situación Péter se desesperaba y cada vez se retrasaba más en darle alcance. Así, llegó el día en que no sólo se tardó sino que fue Soledad quien tuvo que regresar sobre sus pasos, desandar el laberinto de calles, para, finalmente, regresar a su lado.⁷⁷

Si resulta cierto que siempre hay una tendencia de la autora en dotar a las protagonistas de un erotismo cuyo último fin sería exacerbar el deseo generado por el rito amoroso, tampoco puede ignorarse que el texto anterior tiene un carácter irónico porque:

Según O. Ducrot la consecuencia más importante de la ironía es la de considerarla como un modo de discurso en el que hay que tomar en consideración la no-unicidad del locutor. La aportación de Ducrot en este campo radica precisamente en este detalle: la sustitución de *mencionar un discurso* por *hacer oír una voz*. El ironista utiliza la voz de otro para ridiculizarla, o por lo menos mostrarla como absurda o incoherente, pero escondiéndose detrás de ella y produciendo una refracción de su propia forma de pensar.⁷⁸

Entonces, al subvertir el tópico clásico del laberinto, al desposeerlo de su carácter iniciático, se le desacraliza.

Asimismo, toda esta idea estereotipada de los cuentos de hadas y princesas se vuelve un tanto sin sentido y adquiere un matiz algo ridículo: Soledad como protagonista de la novela no logra hacer cumplir a Péter su fantasía, quien se fastidia y no está dispuesto a seguirle el juego.

5.- LOS DESEOS, LAS SOMBRAS Y LA INVISIBILIDAD DE SOLEDAD GARCÍA

Todo escritor se apasiona con ciertos temas. En el caso de Ana Clavel, las sombras y los deseos son los temas obsesivos de su narrativa. Si se va con mayor tiento se puede observar que existen profundas relaciones entre el deseo, la sombra y el contexto de

⁷⁷ A. Clavel, *op.cit.*, p. 119.

⁷⁸ Emma Sopeña Balordi, *El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa*, p. 557.

enunciación de la obra: la posmodernidad. Por tratarse de temas tan necesarios para el entendimiento del objetivo al cual se busca llegar, se profundizará en ellos.

Los deseos, desde su definición misma, son un apetito, una pulsión. Por lo tanto, al nacer de un impulso, se puede decir que su naturaleza subyace por debajo de la parte racional y crítica de lo humano, sin embargo ¿qué implicaciones tiene el deseo en la posmodernidad? Scott Lash en *Sociología del posmodernismo* dice: "el deseo, si bien ha nacido en el inconsciente con el advenimiento de lo imaginario, se reconstituye en lo simbólico".⁷⁹

Si se reformula este pensamiento, quizá se pueda pensar en el deseo como un elaborado artificio que la cultura posmoderna ha logrado instaurar como su piedra más preciada, especialmente cuando se le liga al mercado y la rentabilidad sexual. Así, será muy interesante advertir cómo se impregna la literatura del tema del deseo, sobre todo conocer si el autor posmoderno prefiere altercar en contra de ellos o si se identifica con ellos.

De manera concreta en *Los deseos y su sombra* una experiencia afectiva es el punto de inicio de la historia de Soledad, en la misma historia lo admite: construye la efigie con respecto a ellos atada al recuerdo de su padre, una figura muy atesorada para ella:

Esos sentimientos no eran nuevos como tampoco eran recientes los deseos que inspiraba: en realidad, los había atesorado desde la muerte de su padre— o incluso antes.

Así empezó a construir un mito propio: su padre capaz de detener el mundo para realizar sus deseos. Y cuando se tuvo que morir —porque podía parar el mundo, pero no detener la muerte— le dejó las historias y aquel don de los deseos que entonces ella no conocía del todo.

—Quiero que sepas —le dijo Javier antes de que se lo llevaran al hospital— que los deseos siempre se cumplen. Alientan la vida o la destruyen. Son como una llama que llevamos dentro. No dejes que esa llama se apague nunca.⁸⁰

Desde el principio está ahí la idea de que los deseos son inherentes al alma, la cual reside en el cuerpo. El anhelo de Soledad, después de morir su padre, sigue siendo el

⁷⁹ S. Lash, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁰ A. Clavel, *LDS*, p. 21.

mismo. Tanto este párrafo, que aparece muy al principio en la novela, como el consecuente, se conectan entre sí, como una suerte de ciclo que logra avanzar hacia un deseo final. Mientras tanto, el miedo a tomar decisiones por sí misma hace vulnerable a Soledad durante la mayor parte del recorrido hacia su desaparición.

Se vuelve un personaje, aparentemente, sujeto a los vaivenes y los deseos de los otros. A lo cual la autora responde: "de súbito me enfrentaba con la materia extraña del deseo, su naturaleza en la sombra, al acecho, suerte de anti materia ansiosa de encarnar. Entonces, ahondé en la alquimia del sometimiento y el deseo de otros, hurgué en el extraño claroscuro de la fotografía y de los deseos ocultos..."⁸¹ A pesar de que ella puede ser complaciente con los deseos ajenos de los demás personajes, Soledad entiende muy poco el compromiso con los otros personajes, el cual no asume por miedo, ni siquiera lo hace cuando su jefe, un tipo autoritario y abusivo, agrede a su secretaria de cuya agresión fue testigo Soledad:

Martín Rueda salió intempestivamente de su oficina sin que Soledad pudiera guarecerse en la cocineta como el primer día. En un instante, el terror se agolpó en ella. Entonces, sin pensarlo dos veces. Deseó que aquel hombre no pudiera verla. Cerró los ojos. Al abrirlos, descubrió que Martín Rueda estaba frente a ella. El hombre la miraba con furia. Como otras veces, sintió que la mirada de Rueda la traspasaba y que no habría pared del laberinto ni dragón que pudieran esconderla. El hombre la miró largamente hasta que tuvo la certeza de que en verdad nadie había estado en aquel lugar, ni nadie había escuchado nada, ni nadie habría de acusarlo de nada.⁸²

Hacia el final hay un crecimiento personal de la protagonista: cuando se da cuenta que ser invisible la ha dejado inerme al contacto con los otros, entonces, lo único que desea es no estar sola. Se puede decir que la lección fue aprendida: "Tenue pero luminoso surgió el recuerdo: 'Rápido –volvió a urgirla Javier García–. Escoge un deseo.' Soledad hundió el rostro entre sus manos. Desde una fuente ignorada surgían ahora unas lágrimas

⁸¹ A. Clavel, "Poética de las sombras y los deseos en flor" en *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, p. 92.

⁸² A. Clavel, *LDS*, p. 175.

sedantes. Entonces dijo: ‘No quiero sentirme perdida y sola’”.⁸³ Ahora, se proseguirá con la exploración del concepto de sombra.

5.1. ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE LA SOMBRA EN LA NARRATIVA DE ANA CLAVEL

Si bien la partición de la psique tiene un trasfondo religioso antiquísimo, es hasta que el psicoanálisis la aborda que se le proporciona una explicación distinta de la religiosa. Por lo tanto, va a tratar de acercarse a lo que resulte viable de las exploraciones acerca del inconsciente, pues podría ser lo más inmediato a un concepto de la sombra menos impresionista: “La sombra es la parte inferior de la personalidad, la suma de todas las disposiciones psíquicas personales y colectivas, que no son vividas a causa de su incompatibilidad con la forma de vida elegida conscientemente y se constituye en una personalidad parcial relativamente autónoma en el inconsciente con tendencias antagónicas”.⁸⁴ La sombra actúa como una conciencia compensadora y se erige como parte de un arquetipo antagónico por lo que su influencia puede tornarse negativa o positiva, según sea el caso:

Por tratarse de una figura creada a través de la psique la sombra tiene el mismo sexo que el que sueña puesto que la sombra está próxima al mundo de los instintos, es indispensable tenerla en cuenta constantemente. La figura de la sombra personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que, sin embargo, una y otra vez le fuerza, directa o indirectamente, así por ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior y demás tendencias irreconciliables. La sombra no sólo consiste en tendencias moralmente desechables, sino que muestra también una serie de cualidades buenas, a saber, instintos normales, reacciones adecuadas, percepciones fieles a la realidad, impulsos creadores, etc.⁸⁵

Si se tiene en consideración estas ideas, no será difícil señalar que, por lo menos, en *Los deseos y su sombra*, las sombras no son nada inmatriciales, Lucía, el *alter ego* de Soledad asume muchos de estos rasgos: aparece cuando Soledad se siente muy extraviada. Por otro lado, demuestra ser un personaje más libre, se maneja con mayor madurez, a

⁸³ *Ibidem*, p. 238.

⁸⁴ Gustav Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, p. 482.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 483.

pesar de que fue Soledad de niña la que le da vida. En un segundo aspecto, la noción de sombra se encuentra más cercana con el tema de la fotografía que se ha expuesto en los dos capítulos previos.

El concepto de sombra no sólo ha sido abordado por Jung, sino también por Platón. Ana Clavel lo sabe, de tal manera que usa constantemente la intertextualidad para dar actualidad a estos referentes (en el capítulo uno se dio un breve ejemplo de ello). En este caso, se hace con el mito de la caverna platónica, como parte con la enunciación narrativa de sus textos:

Fue un brevísimo instante, la dimensión eterna de un parpadeo, en el que Soledad creyó haber regresado a las profundidades del laberinto. Repentinamente ciega, sintió al dragón dar pasos violentos y dirigirse hacia ella. Tuvo miedo y buscó a Lucía, pero Lucía parecía no estar en el jarrón. Al terror inicial de no encontrarla, se sobrepuso un nuevo desconcierto: fue como si vaciaran un chorro de luz, *una cascada horizontal que golpeó una pared blanca, transformada repentinamente en pantalla.*⁸⁶(Las cursivas son mías)

Para la Ana Clavel de *Los deseos y su sombra* y *Cuerpo náufrago* el hombre revela su existencia frente a las sombras, las cuales contienen la forma verdadera de todo, incluida la del hombre cuya naturaleza real es deformada por la luz. En este sentido, se puede decir que los personajes de Ana Clavel llegan al punto más álgido de las sombras cuando se convierten a sí mismos, a sus cuerpos, en una forma muy alta de conocimiento: la sombra iluminada, pues al hacerlo alcanzan la comprensión pleno de su sentido de vida. "No es la luz la que define los objetos, sino su ausencia. La luz ciega, las sombras crean matiz".⁸⁷ Así mismo, dentro de la novela las sombras se convierten en una especie de conexión capaz de develarle al personaje sus experiencias íntimas y sensibles. Sería un ejercicio interesante brindar sustento a la relación que existe entre los elementos presentados directamente con algunos de los personajes que en determinado momento de la trama narrativa fungen a nivel de conciencia narrativa como sombras de Soledad

⁸⁶ A. Clavel, *LSD*, p. 91.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 92.

porque la disquisición que estos personajes hacen acerca de su sentido de existencia está perturbado por una profunda violencia íntima y emocional.

Se ha mencionado que Soledad tiene un *alter ego*: Lucía, quien cumple con varias funciones de la sombra. Empero, no se puede decir que ella sea la única sombra en la vida de Soledad; por el contrario, hay ciertos rasgos indelebles los cuales suministran los indicios acerca de otras sombras, sin embargo, antes de desarrollar un perfil de esas voces narrativas ajenas al personaje, no sería infructuoso hacer la siguiente pregunta, ¿a qué responde la necesidad de este personaje por escuchar a la sombra?

No obstante, el ego está en conflicto con la sombra, en lo se llama 'la batalla de la liberación'. En la lucha del hombre primitivo por alcanzar la conciencia, este conflicto se expresa por la contienda entre el héroe arquetípico y las fuerzas cósmicas potencial del mal, personificadas en dragones y otros monstruos. En el desarrollo de la conciencia individual, la figura del héroe representa los medios simbólicos con los que el ego surgiente sobrepasa la inercia de la mente inconsciente y libera al hombre maduro, de un deseo regresivo de volver al bienaventurado estado de infancia, en un mundo dominado por su madre.⁸⁸

No queda la menor duda de que Soledad se enfrenta a sí misma, el mejor ejemplo de ello es toda la gama de símbolos y situaciones arquetípicas que se gestan alrededor de su recorrido hacia la desaparición: Lucía no se presenta sola, por el contrario, la mayor parte del tiempo viene acompañada por un dragón, el cual asusta a Soledad de niña, no obstante, con el transcurso de los años el animal adquiere más bien una apariencia un tanto perezosa, en otras palabras, el texto, de nueva cuenta, desacredita otro referente mítico.

La batalla entre el héroe y el dragón es la forma más activa de este mito y muestra más claramente el tema arquetípico del triunfo del ego sobre las tendencias regresivas. Para la mayoría de la gente, el lado oscuro o negativo de la personalidad permanece inconsciente. Por el contrario, el héroe tiene que percibir que existe la sombra y que puede extraer fuerza de ella. Tiene que llegar a un acuerdo con sus fuerzas destructivas si quiere convertirse en

⁸⁸ G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 117.

suficientemente terrible para vencer al dragón. Es decir, antes que el ego pueda triunfar, tiene que dominar y asimilar a su sombra.⁸⁹

La lucha entre Soledad y su ego sublimado en el dragón queda siempre latente: Soledad no vence al dragón, aprende a vivir con él. Por otro lado, en su rencuentro con ella misma hacia el final de la novela, Soledad no regresa a un estado visible en su cuerpo, su triunfo consiste en encontrar su espacio en el mundo como una desaparecida.

Otra clara señal de que la protagonista se confronta con su conciencia está representado en su descenso al subsuelo de Bellas Artes: "Así es que, cualquier forma que tome, la función de la sombra es representar el lado opuesto del ego e incorporar precisamente esas cualidades que nos desagradan en otras personas".⁹⁰ Lucía hace justo eso, ¿cómo se desarrolla la identidad de Lucía? En la primera parte de la novela cuando el padre de Soledad le dice que escoja un regalo, ella elige una muñeca vestida de oriental, más tarde la descripción de esa muñeca resulta concordar con la de Lucía, lo cual, en otras palabras, indica un recurso posmoderno en la identidad metaficcional de la protagonista. Un poco después, la historia de Lucía crece aunque las diferencias entre Lucía y Soledad no son nada claras durante la infancia de la segunda:

La historia de Lucía, una niña a la que castigaban encerrándola en el fondo oscuro de un jarrón; como no le echaban comida, ella raspaba las paredes de la olla y se comía el barro en polvo. "Pide perdón o no te sacaré de ahí", le gritaban, La voz retumbaba entre las paredes curvas y el eco hacía correr a la niña y perderse en los laberintos del jarrón.⁹¹

Jamás se hace alusión a que la familia de Soledad tenga un trato despiadado con ella como el descrito anteriormente. Sin embargo, tanto la madre como la tía y el hermano buscan doblegar su carácter mediante la sumisión violenta. Entonces, la estrategia de Soledad encubre la violencia de los otros cuando la redirige hacia su *alter ego*: "mientras llegaban esos otros limbos, sentada en la oscuridad de su cuarto, Soledad corrió al último

⁸⁹ *Ibid.* p. 118.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 176.

⁹¹ A. Clavel, *LSD*, p. 25.

rincón de sí misma para encontrarse con Lucía: saltó al jarrón, cruzó el laberinto y llegó a su centro".⁹²

No obstante, lo más perturbador es la incógnita alrededor de Lucía, pues se deja entrever que Soledad ocultó al lector información o que simplemente, Soledad le miente a su compañera de trabajo con respecto al origen de Lucía:

Maru debió de recordar algo que la muchacha le había contado porque de pronto le preguntó:

–¿Y de verdad tu mamá te encargó con una tía desde que murió tu hermana gemela? ¿Pues qué culpa tuviste tú de que se ahogara si estaban tan escuinclas?

–Ha de haber sido un accidente... –contestó Soledad de mal humor. Pero ganas no debieron faltarme: Lucía inventaba cada historia y me armaba cada lío...

–Yo no tuve hermanas sólo varones, y siempre quise tener una. ¿A poco no la querías?

–Sí, mucho... pero prefiero no hablar de ella.⁹³

Empero, el tono denotativo de incomodidad de Soledad al hablar de otra posible Lucía que pudiera no ser su *alter ego* y su reconocimiento a lo dicho por su amiga no parecen obedecer a una mentira.

Por otro lado, la descripción más colorida de Lucía, donde se aprecia claramente la enorme distancia entre Lucía y Soledad ya adultas, se puede tomar como el punto de divergencia de su liberación, pues hace todo lo contrario a la protagonista:

Una inmovilidad repentina se apoderó de Soledad como si la hubieran encantado y su cuerpo formara parte de ese mismo mármol que se extendía por pisos y paredes del Palacio. Afuera, una muchacha con piernas de bailarina trepaba por una de las columnas del pórtico y conseguía amarrar una manta de lo alto. La gente aplaudió aquel gesto de rebeldía con la fascinación siempre niña de quien descubre que alguien ha lanzado la pelota un instante antes. Soledad cerró los ojos: temía confrontar que aquella muchacha de piernas intrépidas fuera Lucía.⁹⁴

⁹² A. Clavel, *op. cit.*, p. 37.

⁹³ *Ibid.*, p. 170.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 183

Ahora bien, a partir de una experiencia propia de lectura y con base en los comentarios de las críticas en los periódicos,⁹⁵ se ha observado un desdoblamiento peculiar en los relatos intercalados en la estructura principal del libro. Si se toma en cuenta la forma en que el narrador orquesta el resto del texto, la voz narrativa de estos fragmentos se manifiesta enrarecida, tal pareciera que esta segunda expresión del narrador se sitúa al margen de un delirio, en una suerte de resquebrajamiento de un cuerpo sumergido en el torbellino de la violencia.

En cuanto a su aspecto formal, en el primer capítulo, se dijo que son 17 relatos cortos los intercalados en las tres secciones del libro. Sin un título definido hay nueve relatos cortos. Se le suman *Lección de nubes*, *Rapsodia húngara*, *Lección de tinieblas* y *Dones y contradones*, un total de ocho relatos, puesto que cada uno de ellos da nombre a dos textos. Así pues, se ha pensado conveniente presentar sólo cinco en este análisis. Sería bueno añadir que cada uno de estos textos se caracteriza por tener musicalidad, pero sobre todo por contener un lenguaje sobrecogedor.

Si en la estructura principal del texto la violencia emocional tiene un peso en la desaparición del cuerpo de Soledad, en los siguientes textos hay una violencia física, en unos casos la del coito, en otros, la de una caricia. Vale la pena señalar que no se deja claro, pero se sobreentiende que los relatos son producto del imaginario de Soledad en los cuales no siempre se le puede identificar como la protagonista.

Lección de nubes 1, el primero de los cinco relatos que se van a comentar, aparece casi en el inicio de la novela, Soledad quiere comprarle un par de zapatillas de baile a su amiga Rosa Bianco, sin embargo, carece del dinero suficiente:

Lección de nubes 1

Ignoro cómo se fabrica la piel de los deseos. Ante mí un nombre mayor se vuelve para comprobar mi sometimiento. Lo sigo hasta el cubo de oscuridad de un edificio abandonado. Antes de entrar en la penumbra me detengo: alguien grita mi

⁹⁵ Véase las fuentes hemerográficas citadas en la bibliografía.

nombre con la angustia de un presentimiento. Los ojos del hombre brillan entonces en la oscuridad en que se ha internado. Una moneda llamea en una de sus manos invitándome. Doy un paso y mi nombre vuelve a escucharse. El hombre me muestra una moneda más grande y luminosa que lo convierte a él en un espectro planteado. Descubro lo que ya sabía desde la primera mirada cómplice: la misma sonrisa que lo vence todo. No es el original pero se le parece con la imprecisión de una vieja fotografía en sepia. *Hilos de araña, inexorables, me atraen hacia él.* Atrás, en la luz, queda mi sombra escuchando el último grito de un nombre que me es lejano ya.

Ambas monedas me son conferidas. En mis manos irradia la luz oscura de un secreto. El hombre me mira pero no me ve: sólo ve su propio deseo. Los pelillos de su bigote me hacen cosquillas pero las monedas en mis manos son parte de un trato. Me toca por primera vez. *En la piel arrasada va quedando la huella de un temblor sollozante.* Quieta, quietecita mientras el hombre retira la ropa –el vestidito rojo, los calzoncitos de holanes hasta dejarlos en los tobillos– para jugar un deseo. No soy pato pero nado en humedad, no tengo ojos de vidrio pero estoy junto a una ventana donde todo se ha vuelto recuerdo. La lluvia que cae afuera no logra refrescarme. Otra vez me buscan los labios del hombre, su boca pilosa que busca mi aliento cortado para hacerlo más cachitos. *Ignoro por qué sus manos tienen tantos dedos en forma de alfiler, y por qué sus manos tienen tantos dedos en forma de alfiler, y por qué el dolor de sentirme traspasada es algo que tiene poco que ver con el dolor. Toda mueca soy. Inmóvil, esperando en una estación oscura a que el hombre termine de fabricar en mí un túnel.* Se aproxima con su sonrisa resplandeciente que rompe la oscuridad como antes las monedas en mis manos. *Pero el tren ya no avanza: una parada forzosa lo ha hecho convertirse en imagen de postal.* Otra vez han dicho mi nombre. No es que lo hayan gritado. Sencillamente alguien se asoma desde el pasillo de luz y amenaza con hacerse presente. Entonces corro. Subo escaleras que conducen a cuartos cerrados. Uno de ellos es mi propia habitación. Antes de entrar, algo se me enreda entre los pies. Entonces me visto. Pero aún el cuerpo es todo un corazón palpitante. Me arrojo a la cama *antes de que el dragón huela mi sangre caliente.* Las monedas continúan en mis manos. Han perdido su esplendor. *Ahora sólo irradian la oscuridad llameante de una culpa.*⁹⁶ (Las cursivas son mías)

El texto inicia con el desconocimiento acerca del deseo de los otros. Se trata de un recuerdo recreado a través de la conciencia de un personaje adulto, pues aunque el texto sea situado en la infancia de la protagonista no deja de haber en su voz un dejo adulto: la conceptualización del placer como algo alejado al dolor sólo la puede hacer una Soledad madura. El relato en general muestra a una Soledad poseída por el deseo de ese hombre

⁹⁶ A. Clavel, *op. cit.*, p. 34.

mayor. De la misma manera, se puede decir que la violencia está determinada por la conciencia de la mujer adulta. A pesar de que ese desconocido la alecciona en el placer de su cuerpo, no deja de reconocer en él la posibilidad de ser objeto de dolor: las manos, los dedos de sus manos son alfileres. El cuerpo de Soledad queda hecho el de una muñeca; es decir, se encuentra en un estado inerme frente al deseo de un hombre. A partir de esta experiencia, por consecuencia, ella aprende a vivir complaciendo el deseo de los otros, sin embargo, su culpa permanece y se acrecienta durante el transcurso de la historia:

XII

La culpa trae manos vendadas.⁹⁷ Escucho historias, recuerdo prohibiciones. Hay un jardín inmenso y un árbol en el centro. Después de probada la fruta, no es la desobediencia lo que más importa. (De los tres amigos, la inocencia es la que no se recupera jamás.) Hojas de parra ocultan el mayor de los pecados. La serpiente es un dragón sin alas, un ángel caído que no podrá elevarse. Mientras tanto ellos pagan: la expulsión a una vida que es también muerte: todo en la espada flamígera monodáctil y en la hoja de parra con sus cinco dedos vergonzantes.

El hombre lleva una venda blanca en la mano y un ramo de flores para su mujer recién parida (Los niños nacen del pecado, por eso hay que bautizarlos.) (¿Cómo toca un hombre a una mujer? ¿Qué le hace cuando están a solas? ¿La sienta sobre sus piernas para columpiarla? Aserrín, aserrán, los maderos de Don Juan piden pan, piden besos, se les atorán en el ¿sexo?) Camino tras el hombre. Su espalda no me impide verlo anoche columpiándose en la cama. Claro que lo miro con los ojos del dragón, desde su vientre cálido que penetra la noche. En el piso de arriba crujen los maderos de nogal. Una ardilla sale de un hueco y se me trepa encima. Tócala y te clavará sus colmillos de alfiler. No la toco, no la toco pero ya clava sus garritas violentas, sus dientes punzones y me distrae con un dolor nuevo y fulgurante. Como el que me provocaron los colmillos del dragón que han bebido mis primeras sangres. Como el que padece el hombre que gime y casi llora. Se ha herido la mano y ahora habrá de llevarla vendada. Ha tocado el fruto prohibido. Filos rodeaban la fortaleza y al entrar lo han desgarrado. Con todo, hizo suya la fortaleza tal y como el rey Grillo después de cruzar el puente tendido por el colmillo del dragón. Ahora la mano vendada del hombre es la señal del castigo.⁹⁸

Este relato puede causar varias impresiones: en primer lugar tiene un corte inminentemente poético, pues el texto guarda una sonoridad que se ve reforzada por el

⁹⁷ Al respecto Jung dice: "Las resistencias correspondientes a la histeria son principalmente la vergüenza y el asco". (En G. Jung, *Freud y el psicoanálisis*, p. 21).

⁹⁸ A. Clavel, *LSD*, p. 50.

uso de un tema musical infantil "el aserrín, aserrán", al que de inmediato se le añade un innegable tono sexual, incluso hasta un poquito burlón. La ardilla está ligada, de nueva cuenta, por el lenguaje al dolor: se hace referencia a través de la imagen en el texto a la violencia inherente del animal, el cual puede clavar sus colmillos y dientes. Sin embargo, puede haber una segunda valoración si se detiene en el discurso, uno se da cuenta que detrás de las imágenes innegablemente religiosas, también, el narrador puede referirse a una maternidad distorsionada y caótica.

XVIII

En mi pecho están despuntando dos temores. Camino encorvada para disimularlos y ocultar a todos que estoy enferma y que voy a morirme. Lo sé porque me duelen con el simple toque de una mirada que palpa en ellos el vencimiento de un plazo. Por eso huyo y me oculto entre la hierba. Quisiera ser la ciencia de la cochinilla y empelotonarme cada vez que alguien se acerca para mirarme desde la esquina de una suspicacia. Bajo la cabeza, doblego la espalda pero la desaprobación termina por dejar de caer su espada. Entonces huyo hasta la recámara de soledad reconocida. Ahí, ejercité mi labor de miriápodo asustadizo que apenas si deja ver sus antenas y flexiona sus patitas. Persevero en el tiempo de resistencia hasta que los calambres se empeñan en estirarme las piernas y cambiar de postura. Levanto la vista y descubro el silencio acechándome desde la superficie asombrada de un espejo. Encarcelado desde ese asombro, la imagen de Alguien arroja sobre mí su aliento mercurial. Ahora sólo espero, quietecita a que sus manos se extiendan para desabotonarme la blusa y destaparame los tumores. Cada dedo que los rosa va probando mi condición de estatua de marfil. Uno...dos...tres... un grano acaba de salir... o mejor aún, una bolita de cochinilla tiembla asustada en la punta de cada tumor. Inesperadamente expertos, sus dedos amasan, voluntad de migajón que termina por arrancarme un gemido. Ante el hilo de mi voz tijeretada el espejo tiembla y se estremece en ondas inusitadas. Alguien ya está por salir. Entonces sólo doblo el cuello. Sólo termino de dejar caer la ropa. Los menudos hombros al aire, la vergüenza también. Entonces imploro: Olaya bendita, no permitas el dolor ni el miedo. Ya Alguien se aproxima. Deposita el beso de su mirada en la punta de mis temores. Ahora soy yo la imagen del espejo que se remueve en ondas de placer acuoso. Su lengua de listón rojo los enreda en círculos febriles. Más... más... En bandeja de plata, cercenados, tiritan los celos. Pero no puede besarme, lamerme, chuparme, No ha salido. Encarcelado, Alguien continúa detrás del cristal. Me apresuro a tocarlo. Sus palmas extendidas y mis manos, su boca y mis labios, su lengua y mi saliva, sus senos en mi pecho. Juro que su aliento de metal ardía.⁹⁹
(Las cursivas son mías)

⁹⁹ A. Clavel, *op. cit.*, p. 82.

Tal parece que las imágenes de este texto se revelan en su mayoría como incoherentes. Así pues, hay una clara intención de jugar con la semántica, sin embargo, el sentido de ese uso se manifiesta con claridad: una cierta reticencia hacia el exterior queda un tanto desdibujada por un delirio religioso. Siente las miradas sobre sus senos como un plazo irremediable de muerte y violencia, así pues, las manos del hombre que la toca le arrancan gemidos, de nueva cuenta no existe en ella una voluntad propia: la cercanía del amante la hace desatender el dominio de su cuerpo, por otro lado, la proximidad de ese hombre la provoca a pensar en el dolor, pues su aliento le arde. La facilidad con la que entra en esas zonas ambiguas entre el dolor y el placer se relaciona con la teoría de Bataille con respecto al erotismo en el sentido de que la sensación del placer es lo más cercano a la muerte y no hay nada más violento que vivir la muerte propia.¹⁰⁰

Esta ambigüedad para el psicoanálisis significa que las sombras del personaje de Soledad tienen una naturaleza histérica. De acuerdo con una serie de características enunciadas por Jung,¹⁰¹ son tres de las características de un histérico:

1. Llevan a cabo actuaciones sexuales prematuras de naturaleza más o menos perversa.
Como se acaba de presentar, Soledad inicia su sexualidad con un hombre mayor.
2. La fantasía acrecentada por causas afectivas conduce a la formación de complejos de representaciones incompatibles con los restantes contenidos de la consciencia y, por ello, se someten a represión mediante la vergüenza y la náusea.
El narrador hace mención a la culpa durante la visión de una pareja y en el encuentro con el extraño del hedor a mercurio.
3. A esa represión se incorpora también la transferencia de la libido a una persona amada, mediadora de su deseo, de donde surge el gran conflicto afectivo.
La persecución de Soledad a Péter indica muy bien esa necesidad de transferencia.

Al cumplir el personaje con estas características del psicoanálisis, uno puede percatarse de que la autora hace uso de estos códigos con el objetivo de revestir,

¹⁰⁰ Cf. George Bataille, *el erotismo*, p. 115.

¹⁰¹ G. Jung, *op. cit.*, p. 23.

ficcionalmente a su personaje, con un interdiscurso muy cercano a la cotidianidad de sus lectores. No obstante, se ignora si hay una intención autoral de hacerlo así o no.

Cuando Soledad supera su culpa atraviesa por otro umbral: va hacia la perversidad aunque le salga mal la jugada. Se puede decir que la ejercitada violencia "sobre el cuerpo hace desarrollar una capacidad artística de refinamiento, perversión y particular sadismo".¹⁰² Ya no se deja vencer tan fácilmente por el miedo, entonces, se atreve a experimentar a rienda suelta sus deseos.

XXX

*Asomarse al fondo del agua con el corazón fuera de sitio. Las manos atadas a la espalda para jugar una culpa. No tengo miedo. He aprendido que el horror es tan deleitable como la belleza. Recuerdo otros recuerdos: filos reptantes de piel áspera me rozan los sueños; una podadora me atraviesa sin ruido y sin dolor; manecitas transparente me hurgan la boca hasta convertirla en espuma. Ignoro por qué pero siempre me mantengo firme: la piel estirada en un solo atrevimiento. Solamente ojos me inclino sobre el borde para tocar la punta de un deseo.*¹⁰³ (Las cursivas son mías)

Si los textos anteriores se presentaron bajo un ambiente mucho más liviano, la atmósfera de estos relatos, enmudece frente a *Lección de tinieblas*, del cual se hablará más tarde, porque ya en ellos se entiende por completo que tanto la violencia de la misma Soledad, como la violencia que recibe de los otros personajes, imprimen en ella esa transformación. Quizá se pueda percibir en el uso de la sintaxis una inflexión, pues tal pareciera que se le está dando al lector una receta, la cual tiene como ingrediente una violencia implícita, ya que el objetivo es conseguir la sumisión y la obediencia de esa sombra. En otras palabras, se debe despersonalizar el cuerpo cuando se le transforma en sombra.

¹⁰² Sigifredo E. Marín, *Pensar desde el cuerpo: tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche y Pessoa*, p. 65.

¹⁰³ A. Clavel, *LDS*, p. 116.

LECCIÓN DE TINIEBLAS 2

Notas para el diseño de una sombra

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. (...) ¹⁰⁴

Escrita con la luz y sombras, el origen de la fotografía es el de la memoria: perpetuar la imagen amada, invocar la anulación del tiempo y el olvido. Camino al mundo de *la visible descubrió Orfeo que Eurídice no era más que una encarnación de su deseo*. Por eso la miró antes de tiempo: para recuperarla en el recuerdo y su invención permanente.

El aprendiz de sombras debe, por tanto, perseverar en los procesos de ensombrecimiento de los objetos deseados. Someter la voluntad más secreta. Determinar los recorridos de la visión y conseguir así, en la superficie argentada del papel, cercenada pero aún palpitante, el alba oscura de las cosas.

Existen técnicas para la manipulación física del modelo: deformaciones por gran angular, solarizaciones, película infrarroja, descomposición del movimiento continuo... Pero es a partir de la sumisión del objeto como se logra la subversión perfecta: la cristalización de la conciencia y la voluntad de convertirse en imagen y no cuerpo real, de ser sombra, aura, nube, huella, sueño... ¹⁰⁵ (Las cursivas son mías)

Por otro lado, gran parte de la historia que se le cuenta al lector es vista a través de los ojos de Soledad, Lucía y el narrador homodiegético. Son realmente pocos los comentarios que otros personajes aportan a la historia.

En primera instancia, cabe señalarse que a la protagonista no se le da mucho la posibilidad de externar su conciencia a través de otro referente que no sean los deseos y las sombras, pues esta limitación se encuentra inscrita dentro de la esfera cultural definida por el pensamiento posmoderno, así también como por la determinación literaria de Ana Clavel. Soledad como se ha dicho arriba, anhela a Péter, sin embargo, queda atrapada por la fatalidad de su discurso amoroso:

Las siete horas que separan a la Ciudad de México de Budapest permitieron que Soledad transitara por un túnel de espacio y tiempo donde el sueño y la vigilia se confundían: despertaba para vagar sonámbula sin más realidad que creerse el

¹⁰⁴ "Sin cuerpo propio, se vuelve apariencia pura, construcción artificial donde se adhiere el deseo de otro. Toda seducción consiste en dejar creer al otro que es y sigue siendo el sujeto del deseo". (En Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 84).

¹⁰⁵ A. Clavel, *op.cit.*, p. 131.

fantasma que recorría a la deriva los sueños de Péter; dormía y entonces era Péter la sombra huidiza que se escapaba por calles desconocidas para de pronto aparecer ante sus ojos con la magia de un deseo cumplido. Y en la orilla de uno y otro mundo, su alegría volátil hasta el momento en que bajaba de la cama y ponía pie en tierra en aquella soledad arisca y alfombrada del cuarto de hotel.¹⁰⁶

Si en algún momento se llega a pensar que Soledad es la única víctima de su destino, la historia parece demostrar que no lo es. Péter también resulta afectado por la violencia de Soledad. Así pues, en esta forma se cumple con la máxima de Schopenhauer en el segundo volumen de *Parerga y Paralipómena*¹⁰⁷ cuando se refiere a que los humanos se asemejan a los erizos cuando un erizo se acerca a otro "*ambos terminan lastimándose por sus espinas*" de allí su dilema. Aunque no se aclare muy bien y no sea ya importante para Soledad, Péter vuelve a violentarla con su silencio.

Querida Soledad:

Esto no es una carta. Soy un fantasma y tú también. No, es demasiado. Pero hay algo real: los recuerdos y las fotografías. Alto. Espero que estés bien. Te envío estas líneas. No son importantes. Tal vez en octubre tenga una exposición en Madrid... (Título: Poética de las sombras [??]). Ésta es sólo una forma de silencio. Perdóname.

Tuyo: Péter¹⁰⁸

5.2. LA INVISIBILIDAD DE SOLEDAD GARCÍA (LA NEGACIÓN Y RENUNCIA DE SU CUERPO)

A mí se me ocurría que la invisibilidad se presenta en nuestras vidas cotidianas, metáforas aparte. Esta sociedad convierte en invisibles a muchas personas. (...) El recurso de la invisibilidad de Soledad García, el personaje central de *Los deseos y su sombra*, es una ironía al cumplimiento de los deseos tan común en cuentos de hadas y mitologías

(Ana Clavel: *A la sombra de los deseos en flor*)

La mayor violencia que ejerce Soledad contra ella misma es la negación progresiva de todo lo que encarna. La idea de desaparecer no le surge de manera espontánea, resulta ser más bien el producto de todo un proceso de la negación de sí misma, materializado en valores como la culpa y, por supuesto, en la conciencia que tiene de las emociones violentas de los

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰⁷ Arthur Schopenhauer, *Parerga y paralipómena*, pp. 1395-1396.

¹⁰⁸ A. Clavel, *LDS*, p. 213.

otros personajes hacia ella. De modo indefectible, esta "experiencia del mundo es percibida a través del cuerpo"¹⁰⁹ de cualquier personaje (humanizado) porque "cuerpo y mente están implicados en la tarea infinita del hombre de hacerse consciente de la vida a través de potenciar al máximo sus experiencias afirmativas".¹¹⁰ No obstante, al suceder todo lo contrario, se quebranta la relación que tiene con su cuerpo.¹¹¹

Como sólo puede pasar en literatura, Soledad preludia su propia desaparición. Cabe señalar, la analepsis que se hace en un sueño, en el tiempo en que Soledad vivía con Péter, le anunciaría su destino futuro. Este acontecimiento sucede después de su tercera desaparición temporal:

Pero el sueño se repetía: Péter, repentinamente ciego, tanteaba el aire sin conseguir tocarla. Soledad rompía en sollozos: Estoy aquí, aquí, voltea a verme. Péter hacía un par de esfuerzos más y al final seguía su camino. Ella se miraba las manos, pero en vez de manos, encontraba un hueco, una lepra blanca que se iba comiendo sus brazos y seguía y seguía por su cuerpo.¹¹²

La primera tentativa de Soledad al dimensionar bien las consecuencias de sus deseos, es el suicidio, pues se ve atrapada en la encrucijada que le representa no enfrentarse al escarnio de los otros; no obstante, esa invisibilidad también la incapacita para ser amada.

Entonces, tal y como describe, desde el epígrafe la autora lleva al personaje a vivir la ironía de los deseos y, sólo, así el personaje logra aceptar sus contradicciones y límites:

¿Qué la detenía? Si de verdad nadie podía verla, entonces tampoco sabrían nada de su muerte. Y si algo tenía de obscuro el suicidio más decoroso era encontrar el cuerpo como huella lastimosa, como vestigio sangriento, como una fotografía de nota roja. Dependiendo de la muerte elegida, el grado de horror podía aumentar o disminuir pero a final de cuentas sucedería como con esas fotos que muestran los estragos de la guerra, del hambre, de la injusticia: al poco tiempo la gente se acostumbra y las olvida. Las vuelve invisibles. Soledad reflexionó que, bien visto,

¹⁰⁹ S. E. Marín, *Pensar desde el cuerpo: tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche y Pessoa*, p. 59

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹¹¹ Cabe pensar en que entre "cuerpo y alma no hay continuidad sino una relación de lucha, dominación y subordinación". (En S. E. Marín, *op. cit.*, p. 66).

¹¹² A. Clavel, *LDS*, p. 123.

aquel deseo de desaparecer sin dejar huellas había sido un buen deseo: sin manchas ni rastros aun en el caso de que terminara arrojándose al vacío. Saberlo la reconfortó: no se sentía dueña de su vida pero por fin sería dueña de su muerte.¹¹³

El siguiente paso para Soledad en su recorrido son las preguntas acerca de su existencia, en un desafío cara a cara con sus deseos, ella se enfrenta con el dilema de reconocer que su reflejo frente al espejo sigue siendo el de ella misma, sin embargo, pierde su visibilidad frente a los otros. "Me veo en los espejos. Miro ahí y soy yo misma y son manos y mis piernas y mis labios. Me toco y soy real y verdadera para mí, pero ¿y los otros? ¿Dejo de ser porque ellos no pueden verme? ¿Y si es así, entonces lo que yo veo no es real? ¿Cuál es la verdad? ¿La de ellos? ¿La mía?"¹¹⁴ A causa de sus duras experiencias, poco a poco Soledad se extravía a ella misma. En otras palabras, la violencia del deseo la hace darse cuenta de cómo nunca controló su vida.

6-. FORMAS DE VIOLENCIA

6.1. LA VIOLENCIA DE LOS OTROS EN LOS DESEOS Y SU SOMBRA

Como se ha mencionado antes, el presente trabajo busca esbozar el papel de la violencia en la desaparición de Soledad, sin embargo, hasta este momento no se había analizado detenidamente en el texto cómo se ejerce la agresión exterior, es decir, la de los otros personajes. En primer lugar, la violencia de la madre se manifiesta cuando le dice: "Ahora él es el hombre de la casa, las niñas no hablan cuando están entre mayores, quietecita como una muñeca de porcelana: si se mueve se rompe".¹¹⁵ Se puede considerar que el tono de este personaje es tendencioso, pues, a pesar de no serlo, la madre le da al hijo la autoridad de un hombre mayor mientras que cosifica, a través del símil, el cuerpo infantil de Soledad con el de una muñeca de material frágil. Además, no puede dejar de obviarse que el efecto de la puntuación, en la última parte de la cita, le da a sus palabras un claro sentido de

¹¹³ *Ibidem*, p. 69.

¹¹⁴ *Ídem*. p. 197.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

amenaza. En otro contexto distinto al de su entorno familiar también se desata la violencia sobre la protagonista, cuando Rosa Bianco, amiga de la infancia, quien estaba de luto por el crimen de su hermano mayor en la matanza del 2 de octubre de 1968, se irrita al punto de perder los estribos con Soledad, pues al intentar animarla con un cuento reinventado acerca de lo sucedido, sólo la provoca a una mayor violencia. La consecuencia es contundente, en el posterior desarrollo del personaje, cuando Rosa le niega la palabra, incluso verla:

No vuelvas a componer la historia. Tus cuentos no sirven de nada. Aquí la gente no hizo nada después del 2 de octubre, ni se levantó en armas, ni clamó por la verdad, ni mi hermano es ningún Combatiente de la Libertad... Es más: aquí no hubo muertos ni heridos. No hubo cuerpos ni sangre... yo nunca he tenido un hermano llamado Miguel. Yo no estoy aquí y tampoco te conozco. Es más: no te veo.¹¹⁶

Años más tarde en la trama, son varios los momentos en que Carmen, madre de Soledad, hace "alusiones" al pensamiento, según su percepción conservadora, más libre de su hija. Sin embargo, en todos esos comentarios hay una intención de negar a Soledad:

–A callar. Ya lo ves. No puede uno hablar decentemente contigo. Siempre con tus cochinadas. Yo lo decía pues porque es como una, a final de cuentas, es mujer. Qué va a saber la pobre. Mira, Soledad, ya viene tu hermano. Mejor, vámonos.¹¹⁷

Así, esa violencia originada en boca de su madre se reproduce de manera autómatas durante la adultez de Soledad en su relación con Péter.

–Ha egy ló egyszer megbotlik, meggyógyítjuk, ha kétszer megbotlik, megöljük.¹¹⁸

Acompañó sus palabras con el gesto de su mano apuntando la sien de ella. Entonces tradujo:

–En mi país, si los caballos tropiezan una vez los curamos, y si lo vuelven a hacer...

Su índice seguía apuntando la sien izquierda de Soledad para terminar la frase. Rieron. Pero antes de que Sol pudiera formular deseo alguno, la mano-pistola de

¹¹⁶ A. Clavel, *LDS*, p. 64.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹¹⁸ Si un caballo tropieza una vez lo curamos, si tropieza dos veces lo matamos.

Péter le tocó la mejilla, bordeó sus labios y se deslizó por el cuello, senos, vientre y, encima de la ropa, su mano-pinza apretó el sexo de Soledad. Ella sintió que un camino de fuego arrasaba los lugares así marcados y extendió la mano para rozar la barba de Péter y convencerse de que no le haría ningún mal. Lucía y el dragón permanecieron en silencio. Soledad supo que de alguna manera la estaban dejando sola- Tembló ante la idea de que pudieran abandonarla a su suerte y habría caído al suelo de no ser porque los brazos de Péter la acogieron y porque él buscó su boca para devolverle el aliento perdido.¹¹⁹

A pesar de tener un efecto más satisfactorio la segunda parte del párrafo anterior, no puede omitirse que desde el inicio se exterioriza una violencia directa cuando empiezan a salir juntos. Tal y como se presentó páginas arriba, desde la perspectiva del lector, Soledad ya ha caído, no obstante, la analepsis en el procedimiento narrativo le brinda al receptor de la lectura el itinerario por todos esos momentos en que ella es objeto de la violencia de los otros personajes. En este momento particular, dada su propensión a trastabillar y desmoronarse, Soledad es amenazada, indirectamente, al sugerir que debía dársele el mismo trato que a un caballo ineficiente, por otro lado, también resulta parodiada porque "el amor" sigue presentándose como algo doloroso "la mano pistola y la mano pinza" de Péter se deslizan sin casi ninguna sutileza sobre el cuerpo de Soledad, a fin de cuentas Péter la cata a través de su tacto, justo como se hace con los animales. Por eso siempre está latente la advertencia en la narración acerca de las relaciones.

Más tarde la violencia de Péter no cesa, por el contrario le obstaculiza a Soledad acercarse a un estadio más maduro, pues sigue otorgándole el mismo trato materno "el de una muñeca". Péter y Soledad estaban realizando una sesión fotográfica cuando Soledad le pregunta a Péter si su casa en Hungría tiene mucha luz, Péter le responde lo siguiente:

–Las niñas inteligentes sólo hablan si tienen cosas importantes que decir –le dijo, mientras la luz de la claraboya le cruzaba la cara a Soledad. Midió la luz y se alejó para disparar la cámara. Era evidente el enojo de Péter y la muchacha no pudo evitar sentirse culpable. Bajó la vista y los hombros y entonces el haz de luz le cayó en la nuca.

¹¹⁹ A. Clavel, *LDS*, p. 99.

–Así, así... sin moverse –le indicó Péter con una voz que era también una súplica.¹²⁰

Y con cada paso la violencia se vuelve más irracional y progresiva. A tal grado que se rompe el diálogo entre los personajes y no logran comunicarse:

Entonces, como le sucedía últimamente al verlo exasperarse, Soledad quiso tocar a Péter, tender una mano hacia él. Pero Péter creyó que la muchacha quería tocar la foto con sus dedos y agregó furioso:

–¡Coño...! Es una piel para los ojos. Aprende a tocarla con los ojos, o mejor olvídate de la fotografía.

Y le dio la espalda para dirigirse a la ampliadora. En las manos de Soledad quedaban aún tiras de papel fotográfico en las que la solución de revelador seguía trabajando. Sintió la necesidad de congraciarse con Péter.¹²¹

El lector puede intuir que ha llegado el momento en que los deseos de Soledad se vuelven en su contra. A partir de pequeñas ironías en el lenguaje ha de percibirse en los deseos el objeto de una violencia a punto de explotar:

No lo dice Péter, pues los actos son lo que lo demuestran.

Lo que también veo es que brincas del cielo a los infiernos como quien dice... de la claridad a las tinieblas.

La sonrisa se le atoró a Soledad en los labios. Había pasado todo el tiempo del mundo desde aquellos días en que estuvo en cuarentena con Montero (...) Ahora en cambio... Sintió escalofríos y apenas si alcanzó a darle un beso de despedida a Lola. Necesitaba escapar, correr, aturdirse. No enfrentar que el fin había llegado. Por suerte Péter estaba en el estudio. Bastaron unas caricias de él para sanarle el alma, una cucharadita de miel en la boca antes de hacerle el desamor.¹²²

Tal y como se ha demostrado, a causa de la violencia de los otros el cuerpo de Soledad trasmuta. Entonces, habría que tener en cuenta que "entre más sean los cuerpos que lo afectan mayor será la capacidad de regeneración y plasticidad de un hombre singular. Sin embargo, permanece extraño y ajeno al alma, puesto que el alma humana sólo percibe el cuerpo en tanto las ideas corporales, afecciones".¹²³ Así pues, no su cuerpo

¹²⁰ A. Clavel, *op. cit.*, p. 75.

¹²¹ *Ibid.*, p. 125.

¹²² *Ibidem*, p. 118.

¹²³ S. E. Marín, *op. cit.*, p. 33.

invisible, sino lo que queda tras la violencia, la esencia del personaje sufre la afección sin la posibilidad de sanarse.

6.2. LA VIOLENCIA DE SOLEDAD HACIA ELLA MISMA

En *Los deseos y su sombra* toda acción violenta desata, como consecuencia, una reacción. Durante todo el desarrollo previo se ha tratado de mostrar el camino de la violencia de los otros personajes hacia Soledad. Ahora, corresponde exponer la violencia de la protagonista con ella misma. La primera vez que lo hace es cuando su tía la ofende a ella y a su padre muerto:

–¿De dónde te salió el orgullo si tu padre era un don Nadie? Tú no tienes der... Soledad se negó a escucharla, *cerró las puertas de su cuerpo y buscó refugio con Lucía. Pero incluso allá la voz repetía una y otra vez: 'no tienes derecho a nada, no tienes derecho...'* Su amiga le suplicó que no la escuchara y la apremió: ‘Pide un deseo, que tu tía se caiga de las escaleras o que le sangre la nariz hasta que se vacíe y se muera...’, Pero a Soledad sus deseos comenzaban a darle miedo, así que tragó la rabia. 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 vencidas: era la propia voz de Soledad.*¹²⁴ (Las cursivas son mías)

Esta descripción es muy significativa en dos niveles: Si se intuye que Soledad es capaz de agredir a otros, no se había podido dimensionar bien el alcance de su enojo, para con los otros. Por otra parte, cabe señalar algo más importante, Soledad canaliza su violencia en lastimarse a ella misma.

–Y bueno, es obvio que tú no lo llenas –dijo Genet en un susurro. Soledad miró a Péter. Era un extranjero pero se concedía el derecho de plantarse donde fuera y eso le daba una presencia irreductible. Ahora, en aquel cabaretucho, podía platicar lo mismo con un taxista, un obrero o una prostituta, y al día siguiente desayunar con la hija del presidente de Brasil... ¿Cómo se le ocurría a Genet que Sol podría llenarlo? Pero las palabras de Genet habían caído en un pozo fértil y enraizaron y germinaron como frijoles mágicos porque de alguna forma las aguas de ese pozo se habían acumulado con sentimientos oscuros, predicciones que de antemano cancelaban cualquier posibilidad y a los que sólo les faltaba un nombre para florecer en un perfecto nenúfar del mal. Era cierto, Soledad

¹²⁴ A. Clavel, *LDS*, p. 57.

reconoció que no se sentía capaz de llenar a Péter. Apenas pudo admitirlo, el pozo subió de nivel y la rebasó.¹²⁵

Durante el periodo más álgido con Péter, Soledad se atreve a reconocer mediante un diálogo consigo misma, su profundo rencor por él, el ciclo de la agresión entre ambos está completo: él la agrede emocionalmente y ella lo lastima físicamente. Al fin y al cabo se da una dinámica de violencia directa y simbólica. Sin dejar de lado que el acercamiento "amoroso" sigue siendo dual, como el del dilema del erizo de Schopenhauer, Soledad está atrapada en tal disyuntiva:

Descubrió entonces que aquel hombre –sin el cual ella no concebía ninguna clase de sobrevivencia– no necesitaba de nadie para ser en el mundo. Más aún, su presencia plena que llenaba el espejo se le volvió insoportable. No supo en qué momento se abalanzó sobre él. Lo derribó sin que Péter pudiera evitar la caída. Se entramparon en una lucha de mordidas y rasguños (de rasguños y mordidas de Soledad y de manotazos en defensa propia de Péter).¹²⁶

Más adelante en la narración, Soledad arrepentida por lo sucedido entre ellos le lleva a Lola las fotografías de él. Poco tiempo después Montero y Péter llegan, sin embargo, ambos ignoran a Soledad, igual que lo había hecho Rosa Bianco años antes en la trama. A lo cual Lola les dice lo siguiente:

–Pero qué par de demonios –rió Lola mientras se sentaba al lado de la muchacha–. Tendrían que ser actores. Qué manera de desvanecer a la gente. Largo, fuera de mi casa. Y no vuelvan hasta que no quieran hacer las paces. Jacinta, el húngaro y el pintor se van.

Toda aquella escena resultaba divertida. Soledad también la habría disfrutado de no ser porque Péter se había marchado sin preguntar nada más de ella. Hasta el último momento esperó a que Péter le gritara que el juego había terminado. Pero sólo escuchó que la puerta de salida se cerraba y luego a Jacinta que arrastraba los pies por el corredor. Bajó la vista y se topó con sus propias manos deteniéndole las piernas: sólo pudo entender que no hubiera salido corriendo tras Péter.

–Él se lleva el cuerpo y tú te quedas en sombra ¿no es cierto? –Lola le acariciaba el cabello–. Sé muy bien lo que es eso.¹²⁷

¹²⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 127.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 129.

7. EL LENGUAJE DE LA VIOLENCIA DE SOLEDAD: EL EROTISMO

“Perverso” es aquello que lastimándonos no nos permite apartar la mirada.
(Ana Clavel, *Las violetas son flores del deseo*)

Es una característica muy significativa el que lector no encuentre ninguna descripción física certera de Soledad, a lo largo de toda la novela lo único de lo que someramente se habla es de su piel, a través de los ojos de Peter, y de la silueta de su cuerpo.¹²⁸ Quizá el hecho se relaciona más con la intención de darle a la desaparición del cuerpo de Soledad un efecto menos perceptible porque su imagen no representa solamente lo que hay en ella, también despierta temores, prejuicios, lugares comunes. Tal y como se ha visto, la violencia arrastra al personaje a desear desaparecer su propio cuerpo. Ahora bien, ¿por qué se ejerce la violencia de los otros personajes contra Soledad? En palabras de George Bataille "la violencia de uno se propone ante la violencia del *otro*; se trata, en ambos lados, de un movimiento interno que obliga a estar *fuera de sí*, es decir, fuera de la discontinuidad individual".¹²⁹ Soledad es una víctima propiciatoria que a causa de la infausta natura en el origen de su nombre, queda bajo "la vía de esos nombres inenabrazables que pertenecen al mundo degradado al horror general, pues expresan violentamente ese horror (el de la discontinuidad)".¹³⁰ Y entontes son rechazados. Para tener más clara la intención de violentar a Soledad, se debe definir la relación violencia–erotismo:

La violencia, que es el alma del erotismo, nos enfrenta en verdad al problema más grave. Nos hemos vuelto conscientes siguiendo un curso regular de actividad; cada cosa en nosotros se ha situado en un encadenamiento en que es distinta, en que su sentido es inteligible. Pero perturbado —por la violencia— este

¹²⁸ De aquí se toma la idea de este capítulo: "Cuando el sujeto descubre el espacio y el tiempo vacíos y uniformes, construye una realidad que es una metáfora, una imagen del yo que no es sino imagen del cuerpo" (En S. E. Marín, *op. cit.*, p. 120).

¹²⁹ *Ibidem*, p. 108.

¹³⁰ Sin importar como sea abordada la idea del cuerpo de Soledad, el hecho no cambia: "después de ser desnudado el cuerpo de todos sus atributos, nos encontramos ante algo sin máscara, algo que carece de rostro, de órganos. Ese abismo ilimitado y violento es el 'cuerpo sin órganos' lleno, paradójicamente, de muerte, de un vacío subsecuente al consumo irrefrenado, pletórico de aniquilación; es cuerpo improductivo e inconsumible, consumo absoluto, cuerpo que está más allá de todo cuerpo y, por tanto, de toda imagen". (En S. E. Marín, *op. cit.*, p. 197).

encadenamiento, regresamos, en dirección opuesta, a la excesiva e ininteligible efusión del erotismo.¹³¹

Como parte ineludible de la violencia misma, Soledad se apropia de un lenguaje erótico, el cual le sirve para resistir el embate exterior de los otros personajes: "Un cuerpo es siempre, y por lo menos, dos cuerpos. Solo en el cuerpo del otro el cuerpo (de Soledad) adquiere la consistencia erótica... De ahí que la expresión 'el cuerpo del deseo no sea una metáfora sino el principio elemental'".¹³² En otras palabras, la violencia percibida a través de su mundo exterior define su erotismo interior, pues le da sentido a esa subversión. En el siguiente párrafo se propaga al descubierto el reflejo oscuro del ego de Soledad sublimado en el dragón lujurioso:

En el descanso de las escaleras un jarrón chino tiene atrapado a un dragón. Su boca es oscura como mi cuarto a solas por la noche cuando los cocodrilos reptan bajo las camas. O a lo mejor son dragones diminutos, lagartijas o salamanquesas con su doble maldición: si tocas su transparencia te perseguirán durante el día y también durante el sueño. Yo no he tocado ninguna con la mano, Pero los ojos del dragón que nada en el mar de sangre donde se halla aprisionado. Dicen que no es necesario darle de comer, pero yo sé que está vivo. Por eso arrojé pedazos de carne de la comida en su vientre oscuro. Por eso también estoy aquí, sin poder moverme, en esta oscuridad de la que mis ojos se alimentan y desde donde puedo ver al jardinero llegar al piso de arriba. No se lo ha propuesto, pero me ha abandonado a los ojos acechantes del dragón. Quiero escapar, bajar las escaleras a saltos antes de que sea demasiado tarde. Inútil. En vano. Las pupilas del dragón se abren como ojos de cerradura y husmean la habitación adonde ha dirigido sus pasos el hombre. Noche luminosa de los cuerpos que se palpan y conocen y crepitan y se maceran implacables. Ahora sí sé donde estoy. Puedo ver con mis manos restos de carne reseca y digerida, y salamanquesas de oscura transparencia. Aquí, aprisionada en el vientre lujurioso del dragón.¹³³

Desde la primera vez que Soledad ve a Péter se alude a dos situaciones: al inevitable destino de la protagonista en el sentido de que no es capaz de resistir a la atracción por la fatalidad y a su libido sublimada en el dragón:

¹³¹ *Ibid.*, p. 163.

¹³² *Ibidem*, p. 77.

¹³³ A. Clavel, *op. cit.*, p. 29.

Por la ventanita de la puerta, atisbó a un hombre de barba sentado sobre el escritorio que antes ocupara Bonfil. No había escuchado aún su voz, pero bastó verlo para que el dragón que dormía en el fondo del laberinto se removiera en su sueño. Soledad sintió su despertar como si un temblor surgiera de una parte profunda y desconocida de ella y se le extendiera por todo el cuerpo y se derramara hasta su mano sin que pudiera oponer resistencia.¹³⁴

Sin embargo, su erotismo no se desborda tanto como lo hacen sus deseos. Así, como consecuencia, Soledad devela su cuerpo en las sombras de la violencia exterior. La sustancia del personaje queda en un estado de trasmutación en busca de un cambio mayor. La escritura de Clavel gesta en el cuerpo de los personajes el escenario de sus luchas.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 91.

REFLEXIÓN FINAL DEL CAPÍTULO. LA FUNCIONAL SOCIAL DE LA LITERATURA EN ANA CLAVEL. EL
REFLEJO DEL INDIVIDUO POSMODERNO EN SOLEDAD

Nuestra sociedad está acostumbrada a detentar el mayor número de bienes económicos. No obstante, la acumulación por la acumulación misma se remonta a la ruptura que hubo entre la antigua ética protestante y la burguesía, pues cuando la primera fue apartada del mercado tan sólo quedó el hedonismo y la falta de sentido. Ya "Daniel Bell pronosticaba en *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1977) que el sistema, a esas alturas del siglo XXI padecería la incompatibilidad entre su origen calvinista, austero y puritano y el hedonismo del consumo".¹³⁵

Por ello, el individuo posmoderno sólo busca la realización de sus deseos materiales y sus placeres; por el contrario, no tiene la intención de realizar sacrificios de ninguna naturaleza, mucho menos presenta la más mínima disposición a la espera y exige la realización de sus deseos de forma instantánea, esta exploración para Clavel implicaba "*indagar hasta dónde la gente puede condenarse al fracaso o a lograr lo que se propone, cuando se hace cargo de sus deseos y de sus miedos*".¹³⁶ A través de los deseos de los personajes la autora reta al lector a ver el reflejo de sus propios deseos que se niega a reconocer.

Por lo tanto, al igual que el personaje de Soledad: "aparentemente profesa lo que Lipovetsky llama una 'ética sin dolor', un quehacer que reclama satisfacciones sin entregar nada importante a cambio y menos todavía por adelantado."¹³⁷

La situación queda clara cuando se piensa que el *yo* ya no es el centro de nuestra identidad nuclear sino la figura de la única identidad y, de ello, parten un gran número de novelas escritas en primera persona.

¹³⁵ Vicente Verdú, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, p. 50.

¹³⁶ J.L. Herrera, *Escritora de deseos y sombras. Entrevista con Ana Clavel*, en la revista electrónica *La Colmena* en <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2051/Sumario51.html>

¹³⁷ Vicente Verdú, *op.cit.*, p. 56.

Frente a tal panorama la sociedad posmoderna tiene dos tipos de culturas: una promueve la independencia y la autonomía personal, la competencia, la autoafirmación, el triunfo, la intercomunicación, el bienestar y el éxito grupales. Otra, promueve el ego, centrado en el individuo; la agresividad, en constante actividad, el individuo en continua competencia, con relaciones nacidas del contrato y no de la solidaridad:

Dos tendencias estéticas se contraponen y se conciertan: una celebra una mejor apariencia (la cual es fortalecida continuamente por los mass media, promueve con ello la estatización de lo real) y la otra busca la peor experiencia de lo real (prefigura y vende la pornografía, del dolor), a través del object art, el arte posthumano, el arte traumático o el arte psicótico. La pasión estereotípica es la transparencia y su correlato necesario: la liviandad impúdica pasión de omnisciencia y omnivisión voyeurista; se vigila toda la existencia.¹³⁸

Por ello, en la actualidad, los personajes al igual que los individuos encuentran difícil relacionarse consigo mismos, con su ambiente y su sociedad misma. Cabe insistir que la reflexividad expuesta por Giddens se ve reflejada en el problema de la identidad individual, pues arraiga complejas relaciones del *yo* con el ambiente, lo cual está plenamente latente en los personajes de las novelas y en *el dilema del erizo*. Ana Clavel ha trabajado de tal manera en ello que desde *Paraísos trémulos* ha logrado codificar en su narrativa el estrés como parte inseparable de la vida contemporánea, con la tesis de que el individuo experimenta todas estas crisis de identidad porque está expuesto a un ininterrumpido flujo de impresiones visuales tanto internas como externas. El bombardeo de todos sus sentidos produce una forma de personalidad: la personalidad neurasténica,¹³⁹ actual estereotipo del hombre moderno cuyo discurso psicológico está presente en el personaje de Soledad. El flujo de impresiones genera actitudes de hastío y de disociación que se traducen en la negación a aceptar más estímulos y cambios.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 149.

¹³⁹ Al respecto para Deleuze lo posmoderno significa: una cultura de la sensación, no sólo para el pintor y la pintura, sino para el consumidor de arte y para la ciencia de la crítica, de esta manera, aquello que él llama la estética clínica se extiende al consumidor de arte que también es concebido sobre el modelo de la histeria (En S. Lash, *op. cit.*, p. 134).

En ese mismo aspecto, Soledad, el personaje como alegoría, se ha convertido en una experiencia afectiva común, la soledad se ha transformado en una de las principales tribulaciones de nuestra época, ésta sigue relacionándose con el problema de la identidad al cual se le puede llamar de otra forma: la separación del individuo y su mundo. En consecuencia, la conducta pueril de los adultos se ha extendido vertiginosamente como un atajo perfecto frente a la incapacidad de adaptarse a las tensiones y complejidades de la vida posmoderna.

En suma, Clavel deja en sus personajes una huella narrativa de un cuerpo lastimado por la violencia. Se cierra este capítulo con la siguiente cita:

Amenaza al orden simbólico y a todo orden porque, en último término, el cuerpo, al que se ha vestido con varios ropajes de ideas, sombríos o multicolores, en la destrucción de sí, en la corrupción de su carne, es signo de la ausencia de significado. Ese desmoronamiento muestra que el cuerpo utilizado para construir un cerrado universo de sentidos es, en el *postrer* momento, un cuerpo sin sentido o el sinsentido que toma cuerpo en su propia disolución.¹⁴⁰

En el siguiente capítulo se continuará con el análisis en *Cuerpo náufrago*, un segundo caso de violencia en la narrativa de Ana Clavel.

¹⁴⁰ Gines Navarro, *El cuerpo y la mirada: desvelando a Bataille*, p. 10.

CAPÍTULO 4

AGUA MUERTA EN *CUERPO NÁUFRAGO*. ANTÓN, AGUA SALOBRE, ANTONIA, AGUA DE MAR

En agosto de 1893 el noruego Fridtjof Nansen tuvo a bien narrar, en su viaje al archipiélago de Nordenskiöld, lo que es el agua muerta. Este término náutico describe un extraño fenómeno ocurrido cuando una capa de agua salobre queda encima de agua de mar más densa, sin que las dos capas se mezclen, lo cual provoca que el barco en principio se ralentice e incluso se detenga entre estas dos capas de agua.

Si se adaptara esta descripción a *Cuerpo náutico*,¹⁴¹ la siguiente formulación explicaría lo que se va analizar: Antón, agua salobre, se superpone al cuerpo femenino de Antonia, agua de mar.

Así, el descubrimiento de Antonia en la carne de Antón es tan violento que provoca que ambos lentifiquen su rumbo y, luego, naufraguen en un intento por encontrar la identidad de su cuerpo y conciencias trasmutadas.

Se seguirán tomando en cuenta tanto la estructura por temas del capítulo anterior como la exposición previa acerca de las características de la posmodernidad.

8. SIGNOS DE VIOLENCIA EN *CUERPO NÁUFRAGO*8.1. LA RELACIÓN IRÓNICA ENTRE *EL ORLANDO* DE VIRGINIA WOOLF Y ANTONIA EN *CUERPO NÁUFRAGO*

Tal y como se vio, en el capítulo dos, la parodia y la ironía pueden ser claros indicadores de un proceso que connota violencia. Sin embargo, estos recursos también han sido rasgos indelebles al contexto de la cultura posmoderna¹⁴² porque se vinculan mediante una

¹⁴¹ En la página 19 se ofrece un breve resumen del texto.

¹⁴² Hutcheon no sólo menciona la parodia, también en otro texto lo hace con la ironía y la melancolía: Parody is the perfect posmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies. It also forces a reconsideration of the idea of origin or originality that is compatible with other posmodern interrogations of liberal humanism assumptions [La parodia es la forma posmoderna perfecta, en algunos sentidos, paradójicamente tanto incorpora como cuestiona lo que parodia. También, fuerza a reconsiderar la idea de

relación de intertextualidad con las tradiciones y las convenciones de los géneros involucrados en el texto. No obstante, en *Cuerpo náufrago* ni la parodia, ni la ironía se presentan como lo hacen en otros textos. Por lo tanto, convendría señalar la manera en que se va anunciando la contradicción irónica en un texto para luego analizarla específicamente en *Cuerpo náufrago* de Ana Clavel.

En un texto irónico las proposiciones están marcadas por el contenido literal, cuya propia naturaleza suele estar poco matizada (a decir verdad se pone en duda la relación de verosimilitud), dado que explícitamente se busca desmentir una información situacional implícita conocida por los interlocutores, entonces el narrador apela a una supuesta ingenuidad, esto sucede cuando a partir de una oración el lector puede deducir dos situaciones contradictorias. Por medio de esa suerte de inferencia, el lector confirma que, ya sea el narrador o los personajes mismos, están perdiendo su credibilidad”.¹⁴³ Por consiguiente, la contradicción impuesta a través del texto se descodifica recurriendo a mecanismos diferentes:

En el primero de ellos parece que estamos en presencia de la transcripción de un discurso anterior, en el segundo, hay que saber el conocimiento que el locutor tiene de la realidad referencial y en el tercero se trata de la comparación de dos intenciones argumentativas rivales. La especificidad de la contradicción irónica radica en su valor argumentativo, siendo los predicados axiológicos los más adecuados para la formulación de un enunciado irónico en tanto que son los instrumentos lingüísticos fundamentales de la argumentación. *En el caso de proposiciones no axiológicas, las circunstancias que rodean el discurso – informaciones extralingüísticas– pueden transformarlas en argumentos.* La ironía se presenta como una paradoja argumentativa, como la infracción a la ley de coherencia discursiva, según la cual una misma proposición no puede servir al mismo tiempo para argumentar. Sin embargo, no se trata de contradicción respecto a la verdad referencial sino al valor argumentativo: al avanzar un argumento, se avanza al mismo tiempo el argumento inverso. La ironía como superposición de dos valores argumentativos contradictorios permite comprender la dualidad de funcionamiento irónico de ciertos términos, según la

originalidad u origen, lo cual es compatible con otras interrogantes posmodernas de los supuestos del humanismo liberal.] (En L. Hutcheon, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, p. 45).

¹⁴³ Quizá en palabras de la misma autora quede mejor explicada esta situación “Mientras el escritor no violente la imagen posible del personaje, tendrá nuestro voto de confianza en terrenos de verosimilitud.” (En A. Clavel, *Yo es otr@*, p. 15).

cual un mismo término puede tener simultáneamente dos valores argumentativos totalmente compatibles.¹⁴⁴

Ahora bien, en nuestro caso particular, desde el inicio *Cuerpo náufrago* introduce al lector avezado en los guiños de la literatura en el perentorio mundo del *Orlando* de Virginia Woolf, pues se establece entre ellos una relación de intertextualidad porque la apertura de la novela se revela idéntica en el estilo y la redacción al *Orlando*. Sin embargo, la autora no da vida a un hombre convertido en mujer, más bien juega a crear lo contrario: sin mayor explicación el personaje femenino aparece trasmutado a un cuerpo masculino y al hacerlo, logra actualizar las condiciones del personaje de acuerdo a un tiempo más actual: "Ella –porque no había duda sobre su sexo, aunque las presiones de la época contribuyeran a que asumiera otros roles– estaba dormida en la cama y se resistía a abandonar el último sueño, donde tres niños se alejaban del salón de clases y a una señal desenfundaban sus sexos nacientes para medir su poderío".¹⁴⁵

Tal era el deseo de Antonia por la masculinidad que al concedérsele, su necesidad por un referente la obliga a acercarse a la literatura: "alguna vez en la universidad había leído *novelas de caballería*, de seguro aún conservaba un ejemplar del *Amadis de Gaula*. Tal vez ahí podría encontrar un modelo a seguir, claro sin espada ni armaduras tan evidentes".¹⁴⁶ Se piensa que lo anterior la autora lo hace escondiendo otra intención: la de caracterizar al personaje con la ironía de una cultura atemporal "la de la literatura caballeresca".

Esta idea se torna tanto en un motivo de burla paródica, como en un rasgo de idealismo sentimental para los demás personajes: ¿Para qué diablos traes un paraguas en

¹⁴⁴ E. Sopena Balordi, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁵ A. Clavel, *CN*, p. 11.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

un día tan soleado? ¿O es una lanza para arremeter dragones ahora que te has armado... caballero?¹⁴⁷

La intención de exponer, retomar y significar el proceso de Antonia con sus nexos literarios con *el Orlando* representa una forma de homenaje pero, también, a la vez es una parodia del mismo. Tal y como se acaba de decir, la posmodernidad hace mucho más permeable el sentido de autoría, originalidad y autenticidad literarias. Algunos teóricos posmodernistas sostienen que la creación en base de intertextualidades constituye una liberación en la definición de creatividad que se obtiene al integrar en el texto expresiones visuales como lo ha hecho Ana Clavel.

Anteriormente se dijo que una característica de la literatura posmoderna, encarnada en autores como Ana Clavel, es el uso de la narrativa aparición de algunos mitos clásicos. Por ello, tampoco resulta tan extraño que Antonia se transforme en Antón. Se podría rastrear este mito desde que relaciona su transfiguración con su herencia cultural y mítica, por ejemplo: el andrógino que fue separado por Zeus, lo sucedido a Tiresias. Inclusive sería posible tomar en cuenta el papel que juegan las historias populares hasta las verdaderas historias como la de Herculine Barbin, recuperada por Foucault, cuyo asunto no deja de ser mencionado en la novela. A decir verdad, esta recuperación posmoderna desemboca en otros discursos como el visual, el racional y el emocional, asunto sobre el que se volverá.

La autora expone la vigencia de Orlando,¹⁴⁸ en su poética, al referirse a las metamorfosis de un personaje literario como aquellas etapas de exploración relacionadas

¹⁴⁷ A. Clavel, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁸ Se ha planteado la necesidad de exponer la trama del *Orlando* de Woolf para enriquecer la lectura de este capítulo. La ventaja que se nos presenta al querer hacerlo es la exposición de la misma Clavel con respecto al antecesor de *Cuerpo náufrago*. Aunque sea demasiado larga la cita, revela cada uno de los puntos en los que Clavel fija su atención en la lectura del *Orlando* y, en medida de ello, a estos les da una continuidad actual en Antonia. "Orlando, de indudable género

con las de los héroes míticos, en las que cualquier personaje puede cobrar vida, pues busca su propia ruta de crecimiento. En medida de ello, a partir de aquí, se aportarán las distinciones literarias y culturales de esta nueva etapa del personaje que distan de ser las del *Orlando* de Virginia Woolf o las del *Orlando el Furioso* de Ludovico Ariosto.

El destino de Antonia da una indiscutible voltereta cuando al despertar de un sueño, se encuentra frente a la realización de una transmutación al estilo de la literatura kafkiana y al nivel de las obsesiones psicoanalíticas de Freud:

Antes de salir de la habitación alcanzó a percibir una figura desconcertante en el espejo de cuerpo entero que acababa de pasar. Tuvo que volver sobre sus pasos. Frente al espejo, se frotó una y otra vez los ojos. De seguro había caminado dormida y seguía soñando. El niño que había sido en el sueño ahora era un hombre. Ella misma, pero indudablemente un hombre; ahí entre sus piernas, plantado como una señal irreductible, su nuevo sexo.¹⁴⁹

masculino ‘porque no cabía duda sobre su sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo’ empieza sus aventuras arremetiendo la cabeza de un moro que pendía de las vigas de su casa, adonde su padre o su abuelo la habían colgado después de cercenarla de los hombros de un infiel que se les había cruzado por el camino durante sus andanzas por África. Por lo visto aún perdura en él, así sea paródicamente, el impulso de lidiar contra los sarracenos. Pero el episodio termina muy pronto pues la Woolf arremete con la tentativa de escribir la biografía de un joven aristócrata inglés, colmado de posesiones que, a través del amor, su vida en la corte, los viajes, la escritura (*Orlando quiere ser poeta cuando sea grande*), *la tertulia con Pope, Swift, Johnson, entre otros, se verá sometido a una auténtica educación sentimental, a un tiempo seria y burlesca*. Sasha y el amor traicionado brindan a la Woolf el recurso que anticipará dos momentos importantes de cambio en la vida del héroe: un largo sueño de siete días que preludia la metamorfosis del Orlando hombre en Orlando mujer. El *Orlando no tan furioso* de Virginia cruza el mapa de Europa de un plumazo pero es más portentoso su viaje temporal (de la época isabelina, fines del siglo XVI, a las primeras décadas del siglo XX) y todavía más inusitado su viaje transexual. En su regreso en barco a Gran Bretaña, encontrará seres como ella, metamorfoseados. *El Orlando de Virginia Woolf sorprende por incorporar a la metamorfosis de género el mito del andrógino a partir de la lúcida reflexión sobre las zonas limítrofes y horizontales de los sexos*. En un momento cumbre de sabiduría, Orlando se reconocerá como ‘novia de la naturaleza’. Estas palabras preludian la llegada del ‘verdadero’ amor a la vida de Orlando la figura de Shelmerdine. *Aunque él partirá y regresará como el viento del Oeste pues se trata de un amor donde ninguno de los dos tiene que hacer concesiones, se trata, sin duda, de una recompensa semejante a la que estila el término de la jornada del héroe mítico, que no es más que el conocimiento y la conquista del yo interior, o mejor dicho a la manera junguiana, las bodas del yo consigo mismo*. (Las cursivas son mías) (En A. Clavel, “Orlando no tan furioso (o las metamorfosis de un personaje literario)” en *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, pp. 55-64).

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

Cabe señalar, son casi tres veces las que en el texto se alude al inicio del *Orlando* de Virginia Woolf, no obstante, el tono suele cambiar sutilmente en las tres ocasiones pues en cada una de ellas los matices están desarrollados de manera distinta. Esta suerte de repetición es por completo intencional porque, justo, en ellos se establece cómo va dirigiéndose la evolución del personaje en la historia. La última de las partes, bajo la influencia de este recurso estilístico, aparece a unas cuantas páginas hacia el final del libro:

Él o ella –porque cabía la duda sobre su género, aunque poco importara para aquellos que podían percibir su belleza indiferente– arribó al aeropuerto de Lipari, la mayor de las islas Eolias, un mediodía de junio. (...) Se desvió para ir al baño. Los rostros de los mingitorios eran semejantes a muchos otros que conocía y eso la tranquilizó un poco. En todos lados la vida se plegaba como el mar a sus orillas. Antonia también se había plegado, aunque los designios ocultos, una mano en la sombra que delinea el camino. Había viajado hasta las Eolias para buscar a una mujer, pero muy pronto descubrió que en realidad había ido a encontrarse consigo.¹⁵⁰

Habrà de insistirse en que, para profundizar la honda influencia sociocultural posmoderna en la mutación de Antonia, se reafirma y se enfrenta al personaje en el proceso narrativo a través de los siguientes procedimientos: la repetición deliberada de sus intertextualidades; la mención premeditada al metarelato de las anguilas –cuya filiación remite al famoso experimento fallido de Freud¹⁵¹– y, en el nivel diégetico, la proyección grotesca de su trasmutación en el cuerpo de un personaje travestí. Ahora bien, más allá de que se pueda justificar la inclusión del anterior relato porque Antonia establece una relación afectiva con Paula, un personaje cuya profesión es la biología, finalmente de ninguna manera parece casual que este texto esté allí. Menos cuando, inmediatamente después, Antonia va en busca de aquel hombre travestí.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 182.

¹⁵¹ Entre las referencias disponibles de este experimento la siguiente es la más extensa: "Cuando Freud llega al Adriático, se acerca por primera vez a este mundo latino y mediterráneo que va a desempeñar un papel muy importante en su vida. Allí se entrega a investigaciones zoológicas y continúa con trabajos de biología y de fisiología. Estudia la estructura gonádica de las anguilas, disecciona cerca de cuatrocientas, aunque no llega a encontrar los testículos. Amarga decepción para el futuro inventor del complejo de castración". (En *La vida trágica de Sigmund Freud*, p. 47).

(Desde el Mar de los Sargazos hasta las costas europeas, singladuras de un alfabeto móvil de cinco mil kilómetros, las anguilas jóvenes discurren ciegas según rutas de deseo estelar: gravitación que marca instinto que sella sumisión /su-misión/: de adultas retornan a desovar a los Sargazos, a desandar los cinco mil siglos de ecuación frenética de las especies. Así, dóciles, dejándose ser, escurridizos signos de interrogación que no buscan respuesta, obsesionaron al joven Freud: cuatrocientas anguilas disectadas en una estación zoológica experimental de Trieste, una beca y una tesis de medicina para fascinarse con el misterio: 'Nadie ha encontrado jamás los testículos de una anguila macho adulta...' –acaso, señalan sus críticos en un comentario no exento de humor, de ese fracaso seminal surgieron las bases del complejo de castración–. Ahora conocemos un poco más las fases del misterio –pero igual el prodigio se mantiene intocado como las largas tramas de una telaraña hormonal que va de los Sargazos a las costas europeas en un recorrido de ida y vuelta demencial–. De niñas las anguilas viven el limbo de una neutralidad sexual, al que sucede un paraíso de hermafroditismo juvenil antes de convertirse en anguilas plateadas y comportarse diferenciadamente como machos y hembras, pero aun esta definición obedece a dictados del mundo ambiente: condiciones de salinidad, *índices de tabla periódica de la pasión*. En ese discurrir ciego de un punto a otro del océano, en ese acontecer sonámbulo en el que *las anguilas son sombra del instinto*, ¿hasta dónde no nos señalan un azar que también nos es propio? Y *Antonia*, perpleja por su cambiante ondular en corrientes submarinas, sin sospechar la historia de Freud, ni conocer absolutamente nada sobre la vida sexual de las anguilas, acallaba 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 algunos llaman azar y otros destino.¹⁵² (Las cursivas son mías)

Antes de continuar, resultaría interesante preguntarse ¿está fuera de lugar el planteamiento del hermafroditismo en las anguilas? y ¿qué se trata de decir Ana Clavel con ello? Para intentar responder cabría identificar quién lleva la batuta en este texto. Se sabe que en un texto el narrador lo hace. Por tanto, se puede ver que él va arando durante la diégesis con esta parodia hilarante. Tales como "*Nadie ha encontrado jamás los testículos de una anguila macho adulta...*" señalan sus críticos en un comentario no exento de humor, de ese fracaso seminal surgieron las bases del complejo de castración" o "*El prodigio se mantiene intocado como las largas tramas de una telaraña hormonal que [...] en un recorrido de ida y vuelta demencial*",¹⁵³ esto con el fin de comparar a Antonia con el ciclo y la animalidad de las anguilas, pues en el fondo quiere restarle sus características

¹⁵² A. Clavel, *CN*, p. 114.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 114.

humanas al personaje porque al igual que ellas, Antonia no posee una identidad definida y, además, adolece de la claridad para no dejarse llevar por su instinto y sus deseos.

Como si lo anterior hubiera significado poco, el narrador sigue ironizando cuando dice *índices de tabla periódica de la pasión* ya que Antonia va a enfrentarse con una sombra falsa: la fabricada por una industria dedicada a reconstruir el cuerpo bajo deseos muy específicos.

Por otro lado, la sola alusión al destino o al azar, según se quiera ver, tampoco es gratuita, en este punto convendría recordar que de acuerdo con una amplia tradición literaria el hacer mención al azar o al destino no da pie más que a un cliché pues el narrador, la voz cantante detrás de este relato, bien sabe por qué está diciendo lo que dice y lo que ocurrirá a lo largo de toda la historia. Rara vez se le veta el acceso a algo, por lo tanto se reconoce, con mediana certeza, que el narrador quiere jugar con las impresiones sensibles del lector.

¿Con qué objetivo se busca esto? Michael Foucault en *Historia de la Sexualidad* dice "la confesión es un ritual del discurso en el cual el sujeto –en este caso el narrador– que habla coincide con el sujeto del enunciado; también es un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro –el lector–, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión –una cultura posmoderna también inscrita en el ámbito de la literatura–".¹⁵⁴ (Los guiones son míos)

A continuación el encuentro de Antonia con el travestí:

Renuente al efecto que causaba en los otros, esta mujer se contoneaba y se exhibía con un disfraz por cuerpo. Tras bromear unos momentos con los tipos de la mesa que le habían gritado, se acercó sonriente a Antonia.

–¿Me invitas una copa? –preguntó coqueta. Antonia se quedó mudo unos instantes.

–Entonces qué, papacito, ¿te comieron la lengua estos ratones? –dijo la mujer acariciándose los senos y ofreciéndolos a la mirada de Antonia. Eran tersos y

¹⁵⁴ Michael Foucault, *Historia de la sexualidad 1*, p. 381.

remataban en dos botones apretados y apenas podían contenerse: desbordándose en un idioma de rumores apremiaban tacto y urgían hombre. Pero Antonia dudada. *Creyó que por más corpóreos y fehacientes que parecerían esos senos, de tocarlos palparía en realidad una sombra. Y puesto que su propia transformación había sido producto de deseos que habían trabajado en penumbra y secreto, ¿cómo enfrentar de sombra a sombra este otro cuerpo transformado?*¹⁵⁵ (Las cursivas son mías)

La descripción previa se ofrece muy avanzada la narración. Se ha de decir que antes de este encuentro, Antonia ya ha logrado reconocer su nuevo cuerpo, superar y vivir su sexualidad como lo hacen los demás personajes masculinos. No obstante, el planteamiento, el colmo de la ironía, no debía terminar en los límites del *Orlando* de Woolf.

Por el contrario, Ana Clavel necesitaba acercarse a un horizonte más actual. Así pues, era el momento de hacer que Antonia se encontrase con esta sombra tan grotesca, atrapada en un cuerpo provocativo, proclive a la obscenidad y la turgencia del deseo erótico. Frente a la posibilidad de caer bajo el esquema de una seducción, Antonia percibe el estado vacío en el cuerpo de ambos "en el fondo de la seducción está la atracción por el vacío, nunca la acumulación de signos, ni los mensajes del deseo, sino la complicidad esotérica en la absorción de los signos. Entonces, se da ante la irrupción del término no marcado. [...] una violencia de disuasión, la violencia de lo neutro, la violencia del grado cero".¹⁵⁶ Y es que al desmenuzar detenidamente el asunto, el lector se da cuenta que "respecto a la confesión, su poder no consiste sólo en que antes haya sido hecha, o en decidir, después de que ha sido proferido; consiste en constituir, a través de la confesión y descifrándola, un discurso verdadero".¹⁵⁷ Así, lo único que realmente separa al travestí de Antonia es el artificio literario de su autora.¹⁵⁸

¹⁵⁵ A. Clavel, *op. cit.*, p. 117.

¹⁵⁶ Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 32.

¹⁵⁷ Michael Foucault, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵⁸ No se considera que el personaje de Antonia sea un caso de travestismo literario completo. A pesar de que el cambio de sexo en Antonia está motivado por el afán de la aventura y exploración, no hay detrás de esto un giro completo de la conciencia femenina. Cuando Clavel da voz al personaje la asignación del género gramatical tampoco cambia al masculino más de dos o tres

9. DESEOS Y SOMBRAS EN *CUERPO NÁUFRAGO*

Al igual que su novela antecesora, las obsesiones de Ana Clavel siguen aflorando en *Cuerpo náufrago*. Sin embargo hay una evolución mucho más compleja y, por lo tanto, interesante. Se comenzará por decir que mientras Soledad está atrapada en los deseos de su infancia y su auténtico deseo por no querer permanecer sola, Antonia, que desde niña quiso ser hombre, asume sus deseos acompañados de una enorme curiosidad por las formas de masculinidad y una envidia por lo que ella define como "la aptitud masculina para el olvido". Gracias a lo cual se vuelve capaz de develar cómo los mingitorios encierran en sus insinuantes formas una violencia erótica. Por lo tanto, concierne a este trabajo tocar estos puntos.

En el capítulo anterior en *Los deseos y su sombra* ya fueron expuestos algunos de los ejemplos más significativos acerca de la influencia de los deseos en la desaparición de Soledad. Ahora, se vuelve imprescindible darle validez a la importancia contextual que posee el tema, con el propósito de establecer cuál es la relación entre la obsesión literaria de la autora con la cultura en la retórica de los deseos. Ya Foucault plantea que "se intenta convertir el deseo, todo el deseo, en discurso. Si es posible, nada debe escapar a esa formulación, aunque las palabras que emplee deban ser cuidadosamente neutralizadas".¹⁵⁹

veces durante toda la novela. En este mismo sentido como se ha planteado, en el inicio de este capítulo, se reconoce la filiación, casi, sanguínea entre Antonia y Orlando. Lo anterior en palabras de Clavel significa lo siguiente: "los casos *de Ifis y Orlando trascienden la esfera del travestismo pues son ejemplos en los que se presenta una transformación radical de sexo*. En el orden de la apariencia y la imagen externa, el transexualismo que presentan estos personajes es, en un primer momento, una suerte de travestismo extremo en que asumir su nueva identidad es un proceso que lleva tiempo". (En A. Clavel, "Travestismos literarios: Disfraces de género" en *Travestismos literarios: el disfraz de hombre en la primera voz narrativa de cuatro escritoras latinoamericanas*, p. 20). No obstante, no se deja a un lado la idea de que la conciencia y sentimientos de Antonia están contenidos dentro del cuerpo de Antón. Por esta razón, resulto conveniente darles un peso igual, pero propiedades diferenciadas en el análisis al usar la analogía del agua muerta de Fridtjof Nansen.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 15.

Lo anterior se puede apreciar desde las más simples formulaciones en la literatura de nuestra autora. En seguida, el primer ejemplo:

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. Secreta, persistente, irrevocablemente. Lo que en realidad nos desea a nosotros.*¹⁶⁰ (Las cursivas son mías)

Por supuesto, el lenguaje se compenetra de esta permeabilidad temática del deseo para hacer metáforas. Así, se llega a una creación de imágenes visuales absolutamente sugerentes:

Claudia hizo a un lado su pose de pantera y, sorprendentemente, le dejó el peso de la acción a Antonia. Quieta, a la espera, Claudia se convirtió en la imagen misma del Deseo que ha de ser colmado. Antonia la imaginó como una enorme boca abierta, una gruta insondable, que jamás podría saciar... Y se sintió aterrorizado.¹⁶¹

Como ha de recordarse "si hay deseo –es la hipótesis de la modernidad– entonces nada debe romper la armonía natural, y el maquillaje es una hipocresía".¹⁶² En tal axioma se ven envueltos los personajes "me ha tocado verlo en otras mujeres: más que el deseo propio, las hipnotiza descubrir el deseo que provocan en los otros".¹⁶³ No obstante, en la dinámica de este mismo juego el que está inmerso, o sea, el seductor también comete "una especie de crueldad hacia sí mismo porque la seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio. Cualquier psicología afectiva es signo de debilidad frente a esta exigencia ritual..."¹⁶⁴

Antonia podía recordar los rostros de satisfacción de varias de aquellas mujeres al saberse amas y señoras de ese mundo masculino, pendiente del más mínimo de sus movimientos para responder con una animalidad colectiva que subvertía

¹⁶⁰ A. Clavel, *CN*, p. 13.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶² J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶³ A. Clavel, *CN*, p. 60.

¹⁶⁴ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 9.

la entrega: ellas, inaccesibles desde la pasarela, vulnerables en su desnudez, ejercían el poder absoluto, tiránico, del deseo.¹⁶⁵

En particular este texto se caracteriza por hacer del deseo una realidad con cuerpo visible para todos los personajes. Justo en este punto debe tenerse más cuidado porque al devaluar el sentido ritual con las introspecciones racionalizadas que hacen de su instinto, convierten a los otros, a los cuerpos de los otros, en meras refacciones, en órganos sin historia ni rostro.

Un apéndice poderoso en vigor y vulnerable en reposo que no obedece a tu voluntad. No depende de ti. Al contrario, tú eres su siervo y su fuerza es tal que te pone a gravitar según el objeto de su deseo. Algo que Carlos definía como la ‘gravitación de la mirada’: esa inercia de imán que te lleva los ojos tras unas piernas, un trasero, un caminar, sin que medie tu voluntad o conciencia.¹⁶⁶

En otras palabras, violentan simbólicamente sus rasgos y cualidades humanas. Asimismo, se ve que la sublimación de su violencia conlleva a otro dilema: el de una absoluta nulidad dialógica, pues no hay nada más, sólo el deseo.

Antonia al percatarse de la nueva dimensión que el juego de la vida le ponía frente a los ojos: no una ficción descabellada, sino una realidad de apariencias encarnadas. La mujer que antes había estado en la pista, llegada al vestidor, de pie de frente a su propia intimidad, ¿se preguntaría alguna vez como le preguntaban los mingitorios a Antonia con la voz del enigma: “tú quién eres y por qué deseas lo que deseas?”¹⁶⁷

A diferencia de Soledad a Antonia los deseos no la llaman, ni la obedecen. Más bien se fascina frente a su poder porque les tiene miedo soterrado. Se puede decir que resuelve tomar una posición más madura con respecto a su predecesora; es decir, Antonia al enfrentarse a los secretos de la transmutación de Antón logra aprender en los deseos más, tanto de sí misma como de los otros:

Y ahora, al evocarlo entre las brumas de la traspasada, en el oleaje que aumentaba conforme las imágenes se intensificaban, también fluía esa otra mirada suya, tangencial, *que descubría el deseo de los otros*, que le permitía tomar distancia y contemplar el tren, brillante y veloz, que se movía en carrera desahogada e irreversible por más que un cierto momento se detuviera

¹⁶⁵ A. Clavel, *op. cit.*, p. 107.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶⁷ A. Clavel, *op. cit.*, p. 118.

expectante, cuando las luces se entornaban (...) Percibió entonces el deseo como una sombra poderosa que la invitaba a conocerse de otro modo: sí, ahí estaba esa posibilidad ardiente, abierta como el horizonte cóncavo... prefirió mantener los ojos cerrados y abrirse hacia los rieles, las olas que en esa caricia la conducían por pasadizos inexplorados cuerpo adentro y, por unos instantes, desanudaban el laberinto. Entonces lo supo: los cuerpos se ensombrecían porque más allá de ellos brillaba, a contracorriente, oculta, enceguedora, la luz espesa del deseo.¹⁶⁸

–¿No es el deseo lo que nos hace verdaderamente sexuales? ¿Qué o quién te atrae? Dime qué deseas y te diré quién eres... El deseo... –balbuceó.¹⁶⁹

El enfrentamiento entre el personaje y su reflexividad proyectada en el deseo tiene una conclusión funesta para Antonia. Ella no puede responder a la pregunta "dime qué deseas y te diré quién eres..." menos si la pregunta se la hace a ella misma.

En el capítulo anterior se vio cómo esa suerte de conciencia, proyectada en un personaje inventado por otro personaje, interactuaba como la sombra de la protagonista. Por el contrario, en *Cuerpo náufrago* las sombras se perciben radicalmente distintas a las de *Los deseos y sus sombras*, inclusive podría decirse que algo desdibujadas en el sentido que Jung lo plantea. Cabría acotar que Antonia no las descubre por sí misma, Raymundo es quien la inicia en tal suerte. Éste último se las ingenia para hablarle, a partir de sus propios delirios, de una "poética de las sombras en la fotografía".

Entonces, en un primer nivel, las sombras forman parte de esas licencias artísticas que le permitieron a la autora darle una plasticidad y un carácter animado a la fotografía dentro de la diégesis. Con ello logro restarle cualquier posible sensación de lejanía al lector, pues, al fin y al cabo, la fotografía se vuelve el medio más importante para un acercamiento a la violencia vertida en los mingitorios.

En su segundo aspecto, las sombras son las fuerzas del erotismo que levantan su voz en aras de la pulsión de muerte sobre todo, cuando la protagonista tiene estos impulsos menos evidentes y más sofisticados que los de Soledad.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 111.

¹⁶⁹ A. Clavel, *CN*, p. 150.

Finalmente, no hay una circunstancia o un actante que le oponga resistencia a sus dudas ni a su naufragar en su sometimiento a las sombras:

Vencida, sin fuerzas para continuar, hundió el rostro en la almohada. La penumbra que se abría ante sus ojos la obligó a reparar en sí misma la oscuridad un poco más densa que las tinieblas que la circundaban. Se sabía viva pero se descubrió vaciada de todo deseo. No supo ni cómo se le vinieron las palabras a la boca, tal vez se tratara de un rumor ininteligible que se repetía como un eco en su interior desde tiempo atrás y que sólo ahora asomaba a sus labios para hacerla murmurar: ‘Déjame ser una sombra entre tus manos’, rogó porque de pronto supo –por esa luz oscura de los abismos llevamos dentro– que el sometimiento era su verdadera fuerza.¹⁷⁰

10. FORMAS DE VIOLENCIA

10.1. LA VIOLENCIA DE ANTÓN, AGUA SALOBRE HACIA ANTONIA, AGUA DE MAR

Vale la pena hacer la siguiente puntualización acerca de lo que es Antón realmente: si este personaje masculino existe para la mayoría de los personajes como el único. Para Antonia, Antón, agua salobre, es ese cuerpo trasmutado cuya voz parca, de forma constante, la castiga por su impericia al seducir y sus débiles pensamientos femeninos.

A Antonia se le cruzaron dos pensamientos: primero, desenvainar su espada para protegerla y segundo, imaginarla desnuda. Antonia sintió un cosquilleo en la entrepierna. ‘Al ataque...’ escuchó decir a su pene como si ahí estuviera la verdadera espada. ‘Pero si yo antes era una mujer’, se oyó replicar a sí misma. Su miembro siguió inflándose y, orgulloso de su poderío, ni siquiera se dignó a contestarle. De todos modos, Antonia creyó que pensaba: ‘Sí, eras mujer, pero eso ¿de verdad crees que importa?’¹⁷¹

Entre más se acerca Antonia a Antón en busca de sí, su parte masculina asume más connotaciones burlonas consigo: "Salió del departamento dando un portazo pero muy interior sabía que ese alarde desproporcionado intentaba acallar una vocecita chillona que le machacaba: Es que tú no puedes, no puedes..."¹⁷² de acuerdo con la revisión que se ha hecho en el capítulo dos se ve la impronta en el discurso posmoderno por cambiar el papel de las instancias que antes asumía el castigo, para ahora procurarle esa facultad al

¹⁷⁰ A. Clavel, *CN*, p. 94.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷² *Ibidem*, p. 68.

individuo mismo.¹⁷³ Este actuar suele parecer muy distinto al del personaje del *Orlando* de Virginia Woolf, el cual no llega a tener tanta nitidez psicológica como la del personaje principal de *Cuerpo náufrago*, cuya evolución implica un plus de esta obra en busca de una nueva etapa de conocimiento humano.

10.2. LA VIOLENCIA DE LOS OTROS EN *CUERPO NÁUFRAGO*

Se puede adelantar que la violencia de los otros en *Cuerpo náufrago* no es tan reiterada como en *Los deseos y su sombra*. No obstante, cuando se presenta suele hacerlo bajo la siguiente circunstancia: la del erizo en busca de otro erizo para protegerse de su soledad.

Dicho de otra manera, significa que al tratar los personajes masculinos de llevar a cabalidad la reproducción del estereotipo varonil, frente a sus congéneres, violentan el cuerpo del otro, generalmente “el femenino”, que queda fragmentado ante la violencia del deseo del otro: “Como si la mirada consumase en la desnudez progresiva de los cuerpos (femeninos) exhibidos la fantasía de una violación multitudinaria”.¹⁷⁴

Por otro lado, las situaciones violentas que los personajes detentan contra Antonia se relacionan con una especie de misoginia, tanto a su propia sensibilidad, como a la de la protagonista:

Sentía deseos de llorar pero no se imaginaba desarmándose frente a su amigo. [...] Francisco se adelantó a sus pensamientos. Un favor, Antón –era la primera vez que la llamaba con ese nombre–. No vayas a llorar. Se supone que el mundo ha cambiado y que nos permitimos algunas emociones. Pero llorar... eso es de maricas”.¹⁷⁵

Luego, en una suerte de búsqueda a sus preguntas, comparte el interés que le suscitan y las respuestas no se dejan esperar:

–¿Urinarios? ¿Pero qué quieres saber? Los mingitorios son como las mujeres, los usas y ya –respondió Carlos antes de soltar una carcajada pero, entonces,

¹⁷³ Cf. M. Foucault, *op. cit.*, pp. 9-21.

¹⁷⁴ A. Clavel, *CN*, p. 107.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 43.

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.¹⁷⁶

Las valoraciones de este personaje también son proclives a la violencia en el diálogo entre ellos mismos. En primer lugar hay una manera sutil de disfrazar el tono imperativo cuando dice "los mingitorios son como las mujeres los usas y ya", posteriormente trasfiere sus opiniones a una entidad creada por él mismo, con el objeto de "desligarlo" de él como referente inmediato. Sin embargo, concluye con una afirmación que le provee sentido de autoridad a esa otra entidad: "todo hombre que se precie lleva dentro".

Tal suerte de rechazo a la sensibilidad también viene, por lo menos, de un personaje femenino, quien incita a Antonia a la agresión que le gustaría se diese en las relaciones amorosas. Finalmente, la agresión, el dolor provocado por la primera, puede conducir al placer durante el cortejo y la posesión erótica:

A veces desearía que ustedes fueran... diferentes. Un poco de violencia, celos, vehemencia, no vendrían mal. [...] Antonia se apartó de la chica. Perpleja, ni siquiera se le ocurría pensar si alguna vez le había pasado antes cuando era mujer: desear ser cometida por el dominio y el poderío de otro.¹⁷⁷

11. EL LENGUAJE DE LA VIOLENCIA DE ANTONIA: EL EROTISMO

Cabría discutir un poco más lo que dice Jorge Mosh,¹⁷⁸ en el primer capítulo, que no existe ninguna introspección al travestirse Antonia en Antón. Quizá uno deba leer con mayor detenimiento el por qué le resulta tan fácil renunciar a su anterior cuerpo. "cuando era mujer, *le costaba trabajo manejar su sensualidad y el deseo que despertaba en los hombres...*"

Ahora bien, al considerar la idea que tiene de lo femenino Antonia, casi en una suerte de antonimia axiológica le da el peso contrario a los hombres, "todas sus relaciones amorosas habían fracasado porque, de alguna forma, siempre había esperado ser salvada,

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 96-97.

¹⁷⁸ La referencia completa aparece en la página 15.

elegida, rescatada, vista, apreciada, descubierta en un uso irracional y desmesurado de la voz pasiva".¹⁷⁹ No sólo considera a los hombres como lo opuesto, se identifica y reconoce que gracias a la trasmutación, "con curiosidad la silueta alargada que le devolvía el escaparate entre frascos de medicinas y perfumes. *Se descubrió atractivo*".¹⁸⁰ (Las cursivas son mías). A partir de lo cual, cree con cierta ingenuidad que el rito de la seducción se torna más sencillo.

Al final no deja de ser un juego. Como ya se ha mencionado a Ana Clavel le gusta poner a sus personajes en este tipo de situaciones en las cuales, por su deseo o por una incapacidad para asumir el erotismo como pulsión de muerte, terminan perdiéndolo todo.

Cuando Antonia y Raimundo van a la cama, este asunto entre hombres se trata como si del sexo entre hombres derivara la máxima de que al volverse furia el erotismo conlleva hacia la violencia más intensa que hay porque de por medio está el deseo de someter al otro y, con ello, de manera implícita el vehemente anhelo de ganarle su espacio vital. A partir de lo cual se establece una lucha de poder por tal espacio. Aunque en la siguiente cita Ana Clavel se refiera a un cuento de Cristina Peri Rossi,¹⁸¹ la valoración que hace del tema es muy cercana al asunto que se quiere abordar aquí: "La construcción de ese 'yo' masculino a través de marcas gramaticales de género, atributos y actos performativos 'viriles' como la violencia, permiten a la autora parodiar el germen de la lucha de los sexos y la parte de la animalidad brutal que lleva implícita".¹⁸² Por supuesto, en el fragmento que se presenta no hay una parodia como tal, pero sí existe esa animalidad.

¹⁷⁹ A. Clavel, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸¹ Ana Clavel seleccionó "El testigo", el cuento narra la historia de un niño que es testigo de las relaciones lésbicas entre su madre y varias mujeres. A consecuencia de lo cual, al crecer deja un papel masculino pasivo y, con gran violencia, somete a la madre y a su última pareja durante la cópula.

¹⁸² A. Clavel, *Yo es otr@*, p. 19.

Ahora bien, a partir de los términos recién tratados, ha de necesitarse plantear el asunto entre poder y cuerpo porque la animalidad inicia en este problema y "está inmediatamente relacionado con la estructura interna del cuerpo... La estructura de un cuerpo es la composición de su relación. Lo que un cuerpo puede hacer constituye la naturaleza y los límites de su poder de ser afectado",¹⁸³ por ello se considera que la imagen del siguiente fragmento es una de las imágenes violentas más sugestivas y, en consecuencia, una de las mejor logradas en todo *Cuerpo náufrago*:

La mano de Raimundo palpó por encima de la ropa su sexo naciente. Fue el único gesto de suavidad que tuvo con Antonia porque después todo se precipitó con una urgencia imperiosa y tiránica. *Someter, avasallar el cuerpo del otro hombre puede ser una cuestión de estrategia pero sobre todo de fuerza. Antonia pensó en dos carneros machos embistiendo por una sola hembra; imaginó sus cornamentas entrelazadas con furia, el choque de los cuerpos electrizados por un instinto mortal. Sólo que el oponente y la hembra (el rival y el premio) se fundían ahora en un mismo cuerpo al que había que doblegar. Entonces lo supo. Supo que el sexo entre hombres es, sobre todas las cosas, violento.*¹⁸⁴ (Las cursivas son mías)

Aquí se usa la metáfora y el símil como estrategias para circunscribir la sexualidad, justo, en términos de control y dominio. La protagonista no es capaz de detener el curso de su violencia interna, entonces se entrega con mayor ardor a su encuentro:

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. Conforme avanzaba –el cuerpo de Raimundo doblegado, dispuesto–, Antonia reconoció que nunca antes había sentido poder semejante: plenitud victoriosa, el resplandor de una espada para someter y degollar al otro. Volverlo una sombra entre las propias manos.¹⁸⁵

Antonia entiende bien que aparte de librar una batalla simbólica, esa violencia erótica entre hombres la hace sentir la dueña absoluta del cuerpo del otro. Así pues, sume a Raimundo como otro objeto del conflicto que se le presenta: "Raimundo era una balsa en la cual montarse para cruzar nuevos mares" bastaría para probarlo inquirir a partir de lo siguiente ¿por qué no elige otra cosa o alguna personificación...? Quizá sea conveniente

¹⁸³ S. E. Marín, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸⁴ A. Clavel, *CN*, p. 122.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 124.

reformular la pregunta ¿a qué obedece esa necesidad de dejar a Raimundo en la sombra? como escribe Joseph Campbell "el héroe es el hombre de la sumisión alcanzada por sí mismo".¹⁸⁶ Entonces, al ser Antonia ejecutora de su propia violencia en el cuerpo de otro, reedifica el mito del Minotauro y el laberinto. Al final, ella se libera como un Teseo posmoderno:

Su existencia se le antojaba una suerte de laberinto, un adentrarse en un territorio desconocido, sin posibilidad de vislumbrar una meta o una salida. Recordó el mito de Teseo que había entrado al laberinto de Creta para matar al Minotauro. Además de la espada refulgente, Teseo llevaba el hilo de Ariadna la princesa que lo había amado más por cuanto lo imaginaba cerca de la muerte. Teseo se armó de valor, caminó entre los pasadizos, encontró al Minotauro, le dio muerte y luego recogió el hilo para desandar el trayecto. Pero cuando retornó, Teseo era alguien distinto. ¿Qué fue lo que descubrió en ese recorrido? ¿Puedo no sentir piedad al degollar a la bestia de mirada humana? ¿Reconoció en ese rostro su propia animalidad embozada? Puesta a la entrada del laberinto, no podía sino introducirse y arriesgarse. Exponerse a que el Minotauro fuera ella misma en esas partes desconocidas y que su oscuridad, en vez de sepultarla entre tinieblas, la iluminara.¹⁸⁷

Cabría decir que el laberinto tiene el significado de "una representación intrincada y confusa del mundo de la conciencia matriarcal; sólo pueden atravesarlo quienes están dispuestos a una iniciación especial en el misterioso mundo del inconsciente colectivo".¹⁸⁸

Por el contrario, Paula personifica las tendencias masculinas en un personaje femenino. En gran medida le hace contrapeso a Antonia, agua de mar. Lo más interesante de este segundo actante es que ni siquiera se muestra que el sometimiento hacia Antonia sea violento:

Vislumbró el imperio irrevocable de la sumisión. Fue apenas un instante, el paso de una sombra antes de incorporarse a la luz: Paula abrió los ojos y lo miró mirarla. Antonia se sintió desarmado: nunca antes nadie se había adueñado así de su placer. Postrada ante su miembro, de rodillas pero no por ello menos poderosa, Paula se erguía para hacer dudar a Antonia en ese límite donde el goce se vuelve precipicio: ¿quién subyuga a quién?¹⁸⁹

¹⁸⁶ J. Campbell, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁷ A. Clavel, *CN*, p. 42.

¹⁸⁸ G. Jung, *El hombre y sus símbolos*. p. 123.

¹⁸⁹ A. Clavel, *CN*, p. 134.

Cabría diferenciar que en contraste a la mayor parte de los personajes, quienes descubren a Antonia detrás de la imagen de Antón, a Paula es a la única a la que decide decirle directamente su "identidad". En otras palabras, no se fuerza a la protagonista a través de ningún código cultural inscrito en el texto a un comportamiento contrario a su voluntad; es decir, no hay violencia directa con Paula.

Así mismo, sería conveniente precisar otros detalles, tales como que Paula aparece hasta la última parte del libro. Se cree que hay una intención de la autora en guiar al personaje a una reconciliación consigo. El encuentro entre ellas, también, incita al lector a pensar en la ironía de los deseos porque justo aquello que efectúa en Antonia una transmutación en su cuerpo, Paula no lo necesita. Sin duda alguna, la ironía se recupera en boca de la misma autora, "la literatura que me interesa es la que muestra cuan caprichosos pueden ser los deseos".¹⁹⁰

Aunque los personajes se pregunten por el amor este tema no tiene gran cabida en la diégesis de los dos textos que se han analizado. Se puede decir que al menos existe el intento de preguntarse por él.

A manera de cierre se recapitula que el dilema del erizo se representa en estos dos encuentros, a partir de los cuales Antonia se sabe subyugadora y dominada, formas dialécticas de relacionarse en busca de calor, de amor –en cierto sentido– para cubrir su necesidad de afectivo como se ha citado en *el dilema del erizo*. El erotismo es el lenguaje de su deseo, tanto Soledad como Antonia lo saben bien, por ello significan sus experiencias mediante esa forma de comunicación. En cierto modo, se diría que no podía darse de otra manera.

¹⁹⁰ A. Clavel, "Poética de las sombras y los deseos en flor" en *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, p. 84.

12. LOS URINARIOS COMO UNA FORMA ERÓTICA DE LA VIOLENCIA SUBLIMADA

La violencia es a la vez el instrumento, el objeto y el sujeto universal de todos los deseos. Esta es la razón de la imposibilidad de cualquier vida social si no existe una víctima propiatoria.

(René Girard: *Lo sagrado y la violencia*)

A pesar de que este tema no sale fuera del ámbito del lenguaje erótico, el tema es lo suficientemente basto para abordarlo por separado. Por tal motivo se va a desarrollar como el último tema de mi trabajo de titulación.

En un primer encuentro los urinarios le incitan a Antonia una impresión hasta cierto modo contradictoria:

Los urinarios le habían provocado reacciones encontradas: una atracción ineludible aparejada con *una violenta repulsión: el mundo secreto de los hombres desde la perspectiva de los desechos y lo prohibido*. 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?*¹⁹¹ (Las cursivas son mías)

A partir del cual, Antonia formula un par de teorías muy interesantes. Su indagación inicia con la percepción de lo que le desconcierta en estos objetos, pues de una u otra forma siente en ellos una tremenda familiaridad.

Entonces, cuando Antonia comienza a percibirlos con atributos femeninos da el primer paso en la búsqueda de clarificar el símil entre los mingitorios y esas características indefinibles hasta ese momento. No obstante, la sospecha cambia a certeza cuando se le van develando ciertos rasgos particulares: "permaneció desarmada frente a aquel objeto que bostezaba ensimismado en su propia vanidad",¹⁹² cabría señalar que la vanidad, como una cualidad negativa, se liga más a lo femenino que a lo masculino.

Aunque ya unos dibujos de anatomía –incluidos en el texto– le habían develado el género de los urinarios, se le siguen atribuyendo estos rasgos de género femenino: "Pensó,

¹⁹¹ A. Clavel, *CN*, p. 26.

¹⁹² *Ibidem*, p. 32.

intuyó, sintió que sólo para quien puede mirarla, *esa flor de abre sus pétalos y despliega su belleza indiferente*." Entonces irradia su deseo. "Y Raimundo que la llamaba 'bestezuela', como el mismo lo había nombrado en algún momento 'mingitauro', se había dejado tocar por su mirada ciega".¹⁹³ Se afirma que en esta intención de llamar al urinario "bestezuela que despliega su belleza indiferente", hay de nueva cuenta una finalidad en predisponerlos con una inherente feminidad.

Por otro lado, cuando a Antonia le vienen estos pensamientos acerca de los mingitorios relacionados a la excitación previa al coito, estos se manifiestan como una especie de fetiche:

No sabía si por la excitación o porque Malva lo miraba, cuán difícil es orinar por un pene erecto De pronto, como si no le bastara el aire que respiraba por la nariz, abrió los labios en un gesto de docilidad absoluta. Entonces Antonia pudo reconocer que el mingitorio era también una boca sedienta. Y ya no supo si se venía o simplemente se derramaba. El corazón de Antonia latía una sola respuesta: el deseo, un hambre y una sed delirantes que se desbordaban por saciarse. Abrió los ojos y contempló el cuerpo desnudo de Malva recargada en un urinario, como un capullo dentro de otro capullo. Se sintió gravitar en dirección de ese doble gineceo que también temblaba de deseo. Apartó los pétalos y se perdió en él.¹⁹⁴

Para Ana Clavel: "Lacan dice que el deseo deriva de la falta. Al practicar esta suerte de arqueología de las pulsiones a través de un objeto tan peculiar como el mingitorio, uno empieza a constatar que, más allá de los géneros y las inclinaciones, el deseo siempre es una proyección fálica".¹⁹⁵ Así es como, en consecuencia, el descubrimiento de Antonia se acerca al "ritual inconsciente de descarga que emulaba una cópula en el sentido más inmediato y animal: la satisfacción de un deseo urgente y puro".¹⁹⁶

¹⁹³ *Ibid.*, p. 121.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.90-91. Nótese que también es muy erótica la descripción. No sólo descubre en los mingitorios caderas de mujer, sino también atisba que la boca está representada en ellos. Así pues, el sentido de copula sublimada no está limitado al sexo vaginal, también se hace representa simbólicamente el sexo oral.

¹⁹⁵ A. Clavel, "Addenda, crónica de baños públicos masculinos" en *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, p. 112.

¹⁹⁶ A. Clavel, *CN*, p. 50.

Al delimitarse bajo tal ritualidad, sería bueno tener presente que el mingitorio existe como una sustitución de una primer víctima. Si tuviera que reformularse esta proposición de acuerdo con los términos de la poética de Clavel su literatura ha hecho "el deseo no tenga otro objeto que la violencia, y que, de una u otra manera, la violencia vaya siempre mezclada al deseo. No recibe ninguna luz suplementaria, muy al contrario, si afirmamos que el hombre es víctima de un "instinto de violencia".¹⁹⁷

Era como con los mingitorios y su reconcentrado solipsismo de *magnolias displicentes*: frecuentemente Antonia no podía verterse en ellos sin reparar en su disposición de bodas ciegas al deseo que provocaban. Nunca nadie le había hecho una felatio antes, pero le pareció que en mucho de sus encuentros con los urinarios se perfilaba la sombra de una voluptuosidad semejante: ahí, en el mundo de esos objetos en apariencia inanimados, palpitaba un hálito de entrega casi voluntaria que muy pocos se atreverían a reconocer.¹⁹⁸ (Las cursivas son mías)

¿A qué se refiere con "aquello que muy pocos se atreverían a reconocer"? ¿Acaso se detiene antes de decir la violencia o la sumisión implícita en ese rito? Aunque no se pueda dar una respuesta por completo clara, sí se está en la obligación de formular y responder ¿por qué estas manifestaciones de ritualidad y cultura manifiestan una violencia hacia el cuerpo femenino en esta novela? De acuerdo con las reflexiones hechas por Víctor Bravo:

El deseo de su supresión, ha sido característica de la cultura occidental: la sociedad, tal como ha sido señalada, entre otros, por Baudrillard, cierra el cuerpo, lo desmaterializa y lo anula, contraponiéndolo a valores espirituales.¹⁹⁹

Si se transliterará el contenido de esta cita, en mucho, se podría apresurar a decir que el descubrimiento de Antonia se define como terrible porque, sin el refugio de esos valores espirituales, el deseo que ella atestigua en ese cuerpo escondido detrás de los urinarios es como un cuerpo puede ser anulado simbólicamente. Sin embargo, éste no llega a ser el punto, en realidad, el encuentro con la violencia sublimada en los urinarios tiene otra significación: una muy literaria. A continuación se expondrán las razones:

¹⁹⁷ R. Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 152.

¹⁹⁸ A. Clavel, *op. cit.*, p. 134.

¹⁹⁹ V. Bravo, *op. cit.*, p. 123.

Por tal motivo, se hará un breve paréntesis para hablar del mingitauro. Se empezará por definir dos situaciones relacionadas con lo anterior. La primera es que "la percepción sensible del mundo viene de los objetos, en este caso de los urinarios"; la segunda básicamente busca ver cómo Antonia "finca en ellos un sentido de identidad híbrido (o mingitauro)". Con esto se trata de decir que al ir tras el descubrimiento de los mingitorios y el entendimiento las formas ocultas detrás de ellos, es como si Antonia se precipitara al encuentro con ella misma, la feminidad que Antón y los otros personajes violentan, a la cual desde el inicio se ha definido como Antonia, agua de mar:

Debía ver al Mingitauro. Fotografiarlo. La verdad es que llevaba tiempo imaginando el proceso, una incisión con el filo de una navaja sobre la superficie plástica que lo envolvía, y luego, todos los sentidos puestos al borde, precipitarse a la desgarradura, la violencia gozosa de abrir y poner al descubierto. [...] Había conseguido la pluma y podía liberarlo para escuchar su voz y sus respuestas. Pero la bolsa, ciñéndose a las curvaturas y bodes del objeto, no conseguía silenciar la seducción oscura de su deseo sin nombre. Al contrario: enmascarándolo evidenciaba más su belleza inquietante.²⁰⁰

Llega a tal su necesidad por descubrir la violencia vertida en los urinarios que ello, la delata frente a todos.

Ahora bien ¿acaso sería excesivo pensar que al tratarse de un texto inscrito en una cultura posmoderna no se diera un intercambio en la violencia de las relaciones humanas por la violencia vertida hacia los objetos?, No lo es. Menos cuando se dota a esos objetos de un cuerpo figurativo al cual agredir.

Por demás estaría decir que desde la misma construcción de un lenguaje visual tan sugerente en la prosa de Clavel, tanto en el texto con fotografías de mingitorios permitió que el tema fuera permeable a otras posibilidades artísticas como el performance, cuya filiación visual posmoderna será el asunto sobre el cual girará la reflexión final de este capítulo.

²⁰⁰ A. Clavel, *CN*, p. 167.

¿Por qué hay un deseo de violencia en los mingitorios? Porque los personajes representan seres de violencia como dice Víctor Bravo en *Figuraciones del poder y la ironía* "La sociedad precisamente acalla los deseos y despierta deseos sustitutos. Los cuerpos como expedientes de la fragilidad y el sinsentido del existir; cuerpos flagelados por su propia ceguera".²⁰¹

REFLEXIÓN FINAL DE CAPÍTULO

FORMAS DE SIGNIFICAR LA LITERATURA. CULTURA POSMODERNA EN *CUERPO NÁUFRAGO*

PROYECTO *CUERPO NÁUFRAGO READY-MADE MULTIMEDIA* PARA BUCEAR EN LA IDENTIDAD Y EL DESEO Ana Clavel en colaboración con otros artistas se dio a la tarea de realizar un *ready made multimedia para bucear en la identidad y el deseo*, el cual se dividió dos etapas: el performance *Somos cuerpos encarcelados por nuestras mentes* y la exposición fotográfica *Arqueología de un ready-made náufrago* junto con el montaje escénico *Teseo/Deseo y el mingitorio en su laberinto*; los cuales fueron presentados en el Centro Cultural España.

Si Ana Clavel no hubiera impulsado tal ejercicio artístico, ni se hubiera preocupado tan fehacientemente por dejar en Antonia la honda huella del mingitorio de Marcel Duchamp, en más de un sentido, no sería posible pensar que tales puestas en escena son absolutamente significativas para el texto y que a su vez sean formas de (re)significar la literatura porque están enmarcadas como expresiones comunicativas culturales posmodernas.

En este punto conviene hablar un poco más de la postura creativa de Duchamp, quien proclamó el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de articulación artística. No sólo por sus aspectos visuales sino también por sus cualidades sensibles. De acuerdo con Duchamp los dos momentos determinantes para la realización de los ready made son la extracción del contexto habitual del objeto mediante la elección y la manera

²⁰¹ V. Bravo, *op. cit.*, p. 123.

en que éste pueda ser presentado, lo cual supone, en consecuencia, un reconocimiento de la expansión contextual de tal objeto cotidiano. En ese sentido, cabría reconocer los mismos rasgos en el ejercicio de Clavel como ejecutora del proyecto visual descrito arriba y como la creadora de Antonia, agua de mar, quien saca de esos objetos cotidianos “los urinarios” un ready made muy particular.

Como habrá de advertirse, el modelo posmoderno sigue la impronta de borrar las barreras no sólo en lo científico, sino también en las de disciplinas humanas, de cuya intención no queda al margen la literatura. Por ello, aunque ya se ha dicho en el capítulo dos, habría que pensar en lo siguiente con mucha profundidad:

La posmodernidad problematiza las distinciones y los roles entre significante, significado y referente, en otras palabras, la distinción entre la realidad con la representación de la misma, pues la condición posmoderna cambia el paradigma anterior, pues lo que *ahora hay es un crecimiento de la significación a través de imágenes y no de palabras. Ya que las imágenes se parecen más a los referentes que las palabras.*²⁰² (El subrayado es mío)

Por otro lado como ha de recordarse, a partir de la situación expresada en el capítulo dos, los cambios humanos en la última fase del siglo han hecho que la sensibilidad cambie “Si el ciudadano del capitalismo de consumo fue ‘sobre todo’ un consumidor de signos, el sujeto ficción es, eminentemente, un consumidor de formas”.²⁰³ Así pues, los montajes visuales se convirtieron en esos estímulos que originaron el cambio en la sensibilidad porque la actividad del artista ha disminuido, mientras que por el otro lado se ha exigido una mayor actividad por parte del espectador.

El nacimiento de expresiones como el video clip, el performance y el ready made, ¿en verdad pueden verse tan sólo como un cambio sin consecuencia alguna? No parece posible cuando uno de los motores de la posmodernidad fue el cambio sufrido en las artes gracias a la cultura de la crisis que influyó en los movimientos culturales de los años sesenta. Así, inherentemente durante el proceso de la modernidad a la posmodernidad “se

²⁰² S. Lash, *op. cit.*, p. 30.

²⁰³ V. Verdú, *op. cit.*, p. 149.

creó esta nueva sensibilidad compleja, dual, a menudo consciente de su propia destrucción e ironía",²⁰⁴ la sensibilidad que constantemente aparece en *Cuerpo náufrago*.

No obstante, ¿se podría decir que tal situación acaba ahí? Por supuesto que no, el que exista una voluntad de violencia transmitida en actos escénicos posmodernos puede tener intrincaciones mucho más complejas.

Se encontrará que la dialéctica entre el objeto y el concepto logran definir las facciones visuales de la posmodernidad y, en consecuencia, el proyecto literario–artístico que se discute.

El arte objetual alcanza la plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas en el momento en que el fragmento u objeto como los mingitorios en *Cuerpo náufrago* desencadenan toda una gama de procesos de nuevos significados en el marco de su banalidad aparente.

Mientras que el arte conceptual es la culminación de la estética cuya práctica artística abandona el principio mimético y se va interesando cada vez más por la reflexión sobre la propia naturaleza del arte. Así, por ejemplo, la fotografía en *Penumbria* –a partir de la cual, Ana Clavel como artista visual da vida y sentido a su propio vehículo de comunicación con el mundo– se enuncia cada vez más como un proceso formativo preocupado por el análisis que ha sido descontextualizado con ese propósito.

Entonces ¿qué pasa con estos dos polos imantados? Le abren el camino a expresiones como el object art, en el cual los castigos que se imponen Antonia y Soledad en sus cuerpos no son más que ficcionales, pero a partir de cual se pueden hacer una lectura de su violencia.

²⁰⁴La clase media ha descubierto que los más fieros ataques sobre sus valores pueden transformarse en agradables entretenimientos, y el escritor o artista de vanguardia debe enfrentarse al único desafío para el que no ha estado preparado: el desafío del éxito (En M. Calinescu, *op. cit.*, p. 275).

CONCLUSIONES. EL ERIZO SE ENCUENTRA A SÍ MISMO

Al final cuando Soledad logra reconciliarse consigo misma en el espacio de la Ciudad de México, este acto cobra bastante importancia simbólica porque logra verse a través en dicho recorrido. Aunque nada tenga un peso mayor como el encuentro de Soledad consigo misma. Tras haber vivido la violencia *del dilema del erizo*, adquiere una mayor consistencia emocional (sus dudas se van, los lazos con el pasado terminan por diluirse por completo), no resulta menos significativo el reconocimiento de los niños de Santo Domingo y Jorge, el artista callejero, quien la percibe incluso con su cuerpo velado. Soledad se siente parte de una familia.

No parece gratuito que el conflicto de Soledad venga de su infancia, ni que concluya en ella: "Ese gran número de niños constituyen entonces un producto de la disolución de la personalidad. Existe sin duda un yo, pero éste aún no puede percibir su totalidad en el marco de la propia personalidad sino sólo la unión con la familia."²⁰⁵ Entonces, algo marcha en un sentido muy distinto al de los finales felices.

En el epílogo de *Los deseos y su sombra* Ana Clavel es contundente con el destino de la protagonista "Su cuerpo no la contiene." Aunque no se diga, Soledad un día terminará en el olvido y la omisión de los otros personajes que un día crecerán.

Mientras tanto, cuando Antonia naufraga en su viaje a las Islas Eólicas, en el encuentro de sí misma, tras haberse aventurado a la violencia del mundo masculino, trasmuta, a causa de ello, y se vuelve traslucida, en otras palabras la autora nos dice que es tan invisible como Soledad. Sin embargo, desde el principio el hecho de que Antón esté en su cuerpo representa el símbolo de la unidad de la personalidad, un ser completo encontrado en sí mismo, como se cuenta en la mitología clásica.

²⁰⁵G. Jung, *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*. p. 110.

No obstante, su fin no parece en realidad distinto al de Soledad.

Así pues, “¿Cómo había sido perderse en su deseo? En un naufragio *la embarcación se hunde se destruye por la violencia de los elementos* y, sin embargo, a los sobrevivientes, a los que no perecen en él, se les llama náufragos”.²⁰⁶ (Las cursivas son mías)

Las dos son naufragas de sus deseos... ¿qué implicaciones tiene su condición?

En primer lugar significa que renuevan su identidad, si en la modernidad la identidad iniciaba en los espacios sociales, se traslada esto al presente narrativo de los personajes “marginados”, entonces su identidad inicia por lo que desean y no por su espacio social que por el contrario las anula.

Así, hacia el final los personajes alcanzan la realización de sus deseos en las sombras que ven reflejadas en el delicado papel de cada fotografía. Al final, Soledad y Antonia se vuelven sombras iluminadas de sus propios descubrimientos.

Espero que el lector de este trabajo se formule su propia opinión con respecto a la obra literario artística de Ana Clavel, pues ya ha hecho un recorrido tanto como por la presentación de una biografía literaria del trabajo de la escritora como por un decálogo posmoderno cultural que prueba su filiación y, finalmente en la segunda mitad de trabajo, ha conocido mi propuesta de lectura de aquellos elementos que provocan la transmutación en el cuerpo de Soledad y Antonia. Al haberlo hecho necesariamente ha leído la obra de la escritora.

Al cumplir con este recorrido, me siento con la libertad de compartir mis propias apreciaciones personales.

²⁰⁶ A. Clavel, *CN*, p.81.

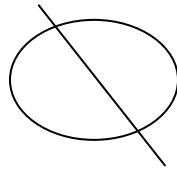
CONCLUSIONES. EL ERIZO SE ENCUENTRA A SÍ MISMO

Desde mi primer acercamiento a su narrativa con *Cuerpo náufrago*, al que le siguieron *Paraísos trémulos*, *Los deseos y su sombra*, *Las violetas son flores del deseo*, *Fuera de escena*, *Amorosos de atar*, *El dibujante de sombras* y *Yo es otr@* nunca he dudado de haber tenido entre mis manos la obra de una muy buena escritora que con el transcurso de los años ha pulido sus habilidades.

Ana Clavel es capaz de recrear con su uso musicalizado la belleza de nuestra lengua en metáforas deslumbrantes e imágenes que buscan comunicar los claroscuros de los hombres en la literatura.

FIN

UNAM



FFyL

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Bataille George, *El erotismo*, Tr. Antoni Vicens, Barcelona: Tusquets, 2005, 289 pp. (Ensayo; 34)

Baudrillard Jean y otros, *La posmodernidad*. Selección y prologo de Hal Foster, Barcelona: Kairos, 1995, 238 pp.

Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Tr. Elena Benarroch, México: Rei, 1990, 170 pp.

Beristáin Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. 8ª ed., 4ta reimpresión, México: Porrúa, 2003, 520 p.

Bravo, Víctor, *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas, Monte Ávila Editores /CDCHT, Universidad de los Andes, 1997, 145 pp. (Estudios)

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Tr. Jorge Garcia, Prologo, Helio Piñon, 3a, ed., Barcelona: Península, 2000, 189 pp.

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Tr. María Teresa Beguiristain, Madris: Tecnos, 1991, 326 pp.

Callinicos, Alex, *Contra el postmodernismo: una crítica marxista*. Tr. Magdalena Holguín, Bogotá: Ancora, 1998, 327 pp.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959, 228 pp.

Clavel, Ana, *A la sombra de los deseos en Flor. Ensayo sobre la fuerza metamórfica del deseo*. México, Colofón: UACM, 2008, 126 pp.

———, *Cuerpo náufrago*. México: Alfaguara, 2005, 190 pp.

———, *El dibujante de sombras*. México: Alfaguara, 2009, 199 pp.

———, *Fuera de escena*. México: SEP, Subsecretaría de Cultura: Crea, 1984, 75 pp.

———, *Las violetas son flores del deseo deseos y su sombra*. México: Alfaguara, 2007, 131 pp.

———, *Los deseos y su sombra*. México: Alfaguara, 2000, 310 pp.

———, *Paraísos trémulos*. México: Alfaguara, 2001, 190 pp.

———, *Travestismos literarios: el disfraz de hombre en la primera voz narrativa de cuatro escritoras latinoamericanas (Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi, Sylvia Molloy y Cristina Rivera Garza)*, México, UNAM, 102 pp. [Tesis de Maestría]

———, *Yo es otr@*, compilación de cuentos. México: Cal y arena, 2010, 198 pp.

Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukacs, Brecht, Benjamin y Adorno*, Tr. Eduardo I. Suárez, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, 360 pp.

Foucault, Michael, *Historia de la sexualidad Historia de la Sexualidad. Vol I. La voluntad de saber*, México: Siglo XXI, 2000, 381 pp.

———, *Historia de la Sexualidad. Vol.II. El uso de los placeres*, México: Siglo XXI, 2000, 238 pp.

Giddens, Antony, *Consecuencias de la modernidad*, versión de Ana Lizón Ramón. Madrid, Alianza, 1999, 166 pp.

Giddens, Anthony, et al, *Habermas y la modernidad*, introducción de Richard J. Bernstein, México: Rei, 1993, 346 pp.

Girard, René, *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 1983, 338 pp.

Hutcheon, Linda, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge, 1988, 268 pp.

———, *Irony, Nostalgia and Postmodern*. University of Toronto en <http://www.utlink.utoronto.ca/www/utel/criticism/HutchINP.html>

———, *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. London: Routledge, 1984, 168 pp.

Jung, Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Tr. Luis Escobar Bareño, Barcelona: L de caralt, 2002, 336 pp.

———, *Freud y el psicoanálisis, Obra completa. V.4*. Madrid: Trotta, 2001, 344 pp.

———, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Tr. Maria Rosa Borrás, 2a.ed, Barcelona: Seix Barral, 2000, p. 485.

Lash, Scott, *Sociología del posmodernismo*, Tr. Martha Eguía, Buenos Aires: Amorrortu, 1997, 332 pp.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama, 2005, 220 pp.

Liotard, Jean François, *La posmodernidad explicada a los niños*, Tr. Enrique Lynch, Barcelona: Gedisa, 123 pp.

Marchán Fiz Simón; *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Antología de escritos y manifiestos. 8. a ed. 2001, Madrid: Ediciones Akal: 483 pp. (Arte y Estética 4)

Marín, Sigifredo E., *Pensar desde el cuerpo: tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche y Pessoa*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana, 148 pp. (Colección Literatura)

Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Tr. Andrea Morales Vidal, México: Siglo XXI Editores, 1998, 368 pp.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica*. Cátedra, 2001, 215 pp. Serie (Crítica y estudios literarios)

Marvin, Harris, *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, Tr. Santiago Jordán, Barcelona: Crítica, 2004, 217pp.

Mosqueda Rivera, Maria Raquel, *Hacia una caracterización de la violencia: los cuentos de Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa*. México, UNAM, 123 pp. [Tesis de Maestría]

Navarro, Gines, *El cuerpo y la mirada: desvelando a Bataille*, Rubi, Barcelona: Antropos, 2002, 205 pp.

Pessoa, Fernando, *El libro del desasosiego*, Tr. Ángel Crespo, 18a, ed., Barcelona: Seix Barral, 1997, 398 pp.

Pimentel; Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 3ed, México, UNAM: SIGLO XXI, 2005, 191 pp.

Sánchez Vázquez, Adolfo (ed.), *El mundo de la violencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, FFy L/FCE, 1998, 457 pp.

Schopenhauer Arthur, *Parerga und Paralipomena II*, Cotta –verlag insell verlag, 1960, 998 pp.

Sopeña Balordi, *El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa en* <http://revistas.ucm.es/fl/11399368/articulos/THEL9797220451A.PDF>, p.557.

Vera Ortiz, Sergio Iván, *La sensibilidad posmoderna y el pensamiento de la crisis, un análisis de la posmodernidad, su cultura, sus teorías y sus fuentes ideológicas*. México, UNAM, 2009, 405 pp. [Tesis de Doctorado]

Verdú, Vicente, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Zed, Barcelona: Anagrama, 2009, 294 pp.

INDIRECTA:

De Rougemont D. *Los mitos del amor*. Tr. Manuel Serrat Crespo, Barcelona: Kairós, 1999, 231 pp.

Eagleton Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1998 (1ª reimpresión, 2001) 292 pp. (Lengua y Estudios Literarios).

Platón, *La República*, Intr. Manuel Fernández – Galiano, Tr. José Manuel Pabón, España: Alianza Editorial, 2005, 605 p. (Clásicos de Grecia y Roma).

Sullà, Enric, ed. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, 2ed, Barcelona: Crítica, 2001, 342 pp. (Nuevos instrumentos universitarios).

Woolf, Virginia, *Orlando*, Tr Jorge Luis Borges, España: Alianza Editorial, España, 2006. 225 pp. (Biblioteca Woolf).

HEMEROGRAFÍA:

Abelleyra, Angélica, "Ana Clavel: fabular con la trasgresión", en *La Jornada Semanal*, núm.599, 27 de agosto de 2006, p.13.

Aguilar Sosa, Yanet "Le da voz propia al incesto y sus abismos", en *El Universal*, 7 de noviembre de 2007, p.23.

Alejo, Jesús, "Ana Clavel explora lo masculino" en *Milenio diario*, núm. 6-2054, 15 de agosto de 2005, p.51.

Arciniega, Juan, "Los tesoros culturales del mundo hispanohablante" en *la revista electrónica de cultura latinoamericana en Canadá la Guirnalda polar*. En <http://lgpolar.com/page/read/347>

Arredondo, Esther, "Paraisos trémulos, alegorías de anhelos y deseos consumados, *Unomásuno*. 25 (8744), 20-ii-2002 p. 21-24.

Bautista, Virginia, "Ana Clavel busca la voz del deseo masculino", en *Exonline*, 8 de febrero de 2008

———, "Culpa y éxtasis en las sombras", en el *Excélsior* online, 21 de diciembre de 2009

Clavel, Ana, "¿Tiene sexo la literatura?" en *Sábado*, suplemento cultural del *Unomásuno*, núm. 385, 2 de marzo de 1985, p. 6.

———, "Amorosos de atar", en *La Jornada semanal, La Jornada*, 8 de agosto de 1992
 ———, "El mingitorio más acá de Duchamp", en *Confabulario*, núm. 2 -679, 2005, pp. 10-11.

———, "Los caballeros las prefieren mudas", en *Nexos online* <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=661068>, núm.363, marzo de 2008

———, "Soy totalmente visual", en *Ciencia ergo sum de la Universidad Autónoma del Estado de México*, vol. 16, núm. 1 marzo-junio, 2009, pp. 101-102.

———, "Te mira Medusa", en *Nexos online* <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=660419>, núm. 338, febrero de 2006

Coria, José Felipe, "Fuera de escena de Ana clavel", en *Sábado*, suplemento cultural del *Unomásuno*, núm.382, 9 de febrero de 1985, p.13.

"El *Cuerpo náufrago* de Ana Clavel" en *El Reforma*, núm. 9-532, 2 de septiembre de 2005, p.18.

De los Monteros Espinosa, Silvina, "Memorias del Azar. Iluminar sombras" en *El Financiero*, 29, 2005, p. 55.

Espinosa, Jorge Luis, "La fotografía y la vida, clarosucos donde la sombra es lo que da relieve", *Unomásuno*, núm. 23 -8178, 25 de julio de 2000, p.23.

García Bergua, Ana, "Comida, mingitorios y zapatos en y ahora paso a retirarme", en *La Jornada Semanal*, núm.546, 21 de agosto de 2005, p.10.

———, "Y ahora paso a retirarme: la ciudad de las desapariciones", *La Jornada semanal*, núm.310, 11 de febrero de 2001, p.12.

García Hernández, Arturo, "Aurora Clavel explora los rituales y los espacios más íntimos de la masculinidad" en *La Jornada de enmedio, La Jornada*, núm.21-7530, 11 de agosto de 2005, p.8a.

Gargallo, Francesca, "Sombras, aciertos y otros temores" en *Hoja por hoja*, suplemento cultural de libros, núm. 41, 7 de octubre de 2000, p. 2.

Gil, Eve, "Sombras del deseo" en *Arena 6*, núm. 338, 11 de agosto de 2005, p. 14.

Gómez, Sergio, "Fuera de Escena de Ana Clavel. Reflejo de la Sociedad" en *Sábado*, suplemento cultural del *Unomásuno*, núm. 3811, 2 de febrero de 1985, pp. 10-11.

Güemes, César, "Ana Clavel: La sociedad convierte en invisibles a muchas personas" en *La Jornada de Enmedio*, núm. 5711, 25 de julio de 2000, p. 2a.

Gutiérrez Fuentes, David, "Amorosos de atar", en *el Búho del Excélsior*, núm.406. *El Excélsior*, 20-de junio de 1993, p.4.

Herrera, Jorge Luis, "Escritora de deseos y sombras. Entrevista con Ana Clavel", en la revista electrónica *La Colmena*, en <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2051/Sumario51.html>

Licona, Sandra, "Alfaguara rompe su tradición y publica a una novelista inédita. La sociedad nos vuelve invisibles, sólo quedan los deseos, y su sombra: Ana Clavel" en *La crónica de hoy*, núm. 5 -1481, 25 de julio de 2000, p. 138.

Lino, Manuel, "Cuidado, lectura placentera y pecaminosa", en *El economista*, 13 de noviembre de 2007, p. 13.

Moch, Jorge, "Cuento las dulces espinas de la Clavel" en *La Jornada semanal*, núm. 371, 14 de abril de 2002, p.15.

———, "De mutaciones, transgresiones y meadas", en *Hojeadas*, núm.584, *La Jornada semanal*, 14 de mayo de 2006 p.6.

Montiel Figueiras, Mauricio, "El cristal de lo femenino", en *Nexos online*. (338), febrero de 2006

Palapa Quijas, Fabiola, "Ana Clavel explora las pasiones inherentes a hombres y mujeres de todos los tiempos, el deseo es el hilo conductor de esta historia de finales del siglo XVIII, indica la escritora", en *La Jornada*, 11 de diciembre de 2009

Patán, Federico, "Ana Clavel: Amorosos de atar" en la sección *cuentos*, *Sábado*, suplemento cultural del *Unomásuno*, núm.783, 3 de octubre de 1992, p.11.

———, "Novela de desapariciones e invisibilidades" en *Sábado*, suplemento cultural del *Unomásuno*, núm. 1203, 21 de octubre de 2000, p. 14.

Paul, Carlos, "Diseciona una escritora la sublimación incestuosa varonil. Ana Clavel, autora de las violetas son flores del deseo" en *La Jornada*, 7 de noviembre de 2007

"Presenta hoy su libro *Fuera de escena*", en *La Jornada*, núm.1- 151, 29 de febrero de 1985, p.26.

"Presentará libro Ana Clavel" en sección B. XVIII, en *El Excélsior*, núm. 739, 29 de febrero de 1985, pp. 19-17.

Ravelo, Renato, "Autora del volumen de relatos *paraísos trémulos*. Ana Clavel reúne breves verdades fulgurantes sobre la felicidad" en *La Jornada de enmedio*, núm.18- 6279, 21 de febrero de 2002 pág. 5a.

Samperio, Guillermo, "Tekstos de la cómoda. Ana Clavel" en *El Financiero*, núm. 20- 5724, 16 de febrero de 2001, p. 52.

Sánchez, Leticia "Ana Clavel: la censura como fuente de creación artística" en *Milenio diario*, núm. 6-2090, 20 de septiembre de 2005, p.43.

Serrano, Marcela, "Sexista que se vincule la literatura light con la escritura de mujeres" en *La crónica de hoy*, núm. 5 -1563, 16 de octubre de 2000, p.13b.

Trejo Fuentes, Ignacio, "Ana Clavel: Amorosos de atar" en la sección *cuentos*, *Sábado*, suplemento cultural del *Unomásuno*, núm. 774, 1 de agosto de 1992, p.11.

———, "Fuera de escena de Ana Clavel nueva narrativa mexicana", en *La Cultura al día*, núm. XIX, 24, *El Excelsior* (814), 4 de mayo de 1985, p.1.

Velázquez Yebra, Patricia, "Ana Clavel, más allá de las estructuras" en la cultura, el *Universal* núm. XXIV-CCXII, 4 de abril de 1990, p.3.