

Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas

CARTOGRAFÍA DEL DESEO EN LA NOVELA *EL AMOR ES HAMBRE* DE ANA CLAVEL

TESIS

Que para obtener el grado de:
Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:
Mariana Aracely Flores Torres

Directora de Tesis
Dra. Elsa Leticia García Argüelles

Codirectora
Dra. Rita Vega Baeza

Zacatecas, Zac. Febrero 2021



Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **Cartografía del deseo en la novela, El amor es hambre de Ana Clavel**, del C, alumno **Mariana Aracely Flores Torres** de la Orientación de **Literatura Hispanoamericana** de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE
Zacatecas, Zac., a 6 de diciembre de 2021

Elsa Leticia García Argüelles
Dra. Elsa Leticia García Argüelles
Director de tesis

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR



MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo



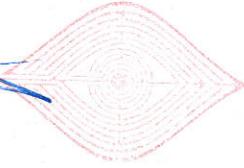
A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado **Cartografía del deseo en la novela, El amor es hambre de Ana Clavel**, que presenta la **C. Mariana Aracely Flores Torres**, alumna de la Orientación en **Literatura Hispanoamericana** de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los seis días del mes de diciembre del 2021, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.



UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Mariana Aracely Flores Torres
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Dra. Elsa Leticia García Argüelles
Título de tesis:	Cartografía del deseo en la novela, El amor es hambre de Ana Clavel
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (X) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	()
Filosofía e Historia de las Ideas	()
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si () No ()
Nombre del CA: La Directora de tesis no pertenece a ningún CA	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (X) No ()

Zacatecas, Zac. a 6° de diciembre de 2021

Elsa Leticia García Argüelles

Dra. Elsa Leticia García Argüelles
Director(a) de Tesis

Ma. de Lourdes Salas Luévano

Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. Ma de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado **Cartografía del deseo en la novela, El amor es hambre de Ana Clavel**, que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los seis días del mes de diciembre del 2021, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E



Mariana Aracely Flores Torres

Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Resumen

Esta tesis está enfocada en realizar una cartografía del deseo para facilitar el interpretación de la novela *El amor es hambre* y así develar cómo se presenta el discurso de este concepto en la novela y cómo se relaciona con el amor y el hambre. Tiene enfoque multidisciplinario, basado principalmente en la filosofía y la psicología, que permiten definir el concepto de deseo y marcar así su relación con el erotismo y la transgresión, lo que permitirá hacer un análisis literario de la novela y demostrar que esta obra es un texto performado.

Abstract

This thesis is focused on making a cartography of desire, a map that can facilitate the analysis of the novel *El amor es hambre*. It has a multidisciplinary approach, based mainly on philosophy and psychology, which allow defining the concept of desire and thus marking its relationship with eroticism, transgression, which will allow a literature analysis of the novel and discover that this work is a text performed.

Palabras clave: literatura, pulsión, deseo, erotismo, transgresión, feminismo, género, performatividad, sublimación.

Agradecimientos

A la Universidad Autónoma de Zacatecas, “Francisco García Salinas”, por formarme como profesional.

A la Unidad de Docencia Superior y a la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas.

Al Sistema de Becas CONACYT por darme la oportunidad de permitirme continuar con los estudios de Maestría.

A todos mis profesores del área de Literatura hispanoamericana por haberme dado la oportunidad de emprender este viaje.

A la Dra. Elsa Leticia García Argüelles, que aceptó ser mi asesora para presentar este trabajo de investigación.

A la Dra. Claudia González por sus comentarios atinados en la clase de Seminario de Investigación.

A mis hijas, Ana Lía y Jade Lorelí, quienes son el motor y la alegría de mi de mi vida.

A mí padres, que día a día me fortalecen en espíritu.

A mis hermanas Martha y Mary, quienes me acompañan en mis aventuras.

A mi mejor amiga y confidente, Claudia Murillo, que sin sus palabras de aliento me dejaría vencer rápidamente.

A Margarita Cervantes y Mariana Ríos, quienes son mis compañeras de andanzas.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo I. Génesis del deseo.....	15
1.1 Santa María la Ribera y la Ciudad de México: Espacios narrativos.....	17
1.1.1 Intenciones de Ana Clavel.....	24
1.2 Construcción teórica para la obra de Ana Clavel.....	25
1.2.1 Primera ola del feminismo.....	28
1.2.2 Segunda ola.....	29
1.2.3 Feminismo en México: Formación académica.....	33
1.2.4 Tercera ola del feminismo: <i>Corpus</i> teórico.....	35
1.2.5 La performatividad: la indeterminación del ser.....	39
1.2.6 Cuarta ola del feminismo.....	42
1.3 Obra de Ana Clavel.....	43
Capítulo II. La naturaleza violenta del deseo.....	52
2.1 Las pulsiones elementales: el inicio de toda experiencia.....	54
2.1.1 La sexualidad infantil y la formación de la personalidad.....	56
2.1.2 La pulsión como origen y desarrollo del deseo.....	58
2.1.3 La pulsión como antecedente del deseo.....	61
2.2 El deseo como inicio de la identidad sexuada.....	64
2.2.1 El deseo, la maldad y la libertad.....	64
2.2.1 La seducción y el deseo: artificios del mundo.....	70
2.3 La transgresión parte fundante del erotismo.....	72
2.3.1 El erotismo y el deseo.....	73
2.4 La abyección: la fascinación y el horror frente a la muerte.....	76
2.5 El canibalismo: el cuerpo como tumba de otro ser.....	79
2.6 El deseo y la experiencia interior.....	82
2.7.1 La nínfula: proyecciones de un deseo primario.....	83
2.7 La sublimación: la forma aceptable del deseo.....	88

Capítulo III. El deseo sublimado de Artemisa	89
3. 1 El juego de seducción entre el lector y el texto: Sorteando las trampas de Ana Clavel.....	91
3.1.1 El lector transgresor: El camino de los alfileres y las agujas.....	94
3.1.1.1 El camino largo: Contexto del narcotráfico.....	96
3.1.1.2 El camino bifurcado: Contexto feminista.....	100
3.1.2 El camino corto: La transgresión del texto.....	104
3.2 Estructura de la novela y las transiciones de Artemisa.....	105
3.2.1 Primera parte: Las pulsiones y el origen del deseo en Artemisa.....	105
3.2.2 Segunda parte: De todo paraíso hay que escapar.....	111
3.2.3 Tercera parte: La hija pródiga regresa.....	112
3.3 Tipo de narración: Los disfraces de Artemisa y del texto.....	113
3.3.1 Travestismos literarios.....	118
3.3.2 El texto performado.....	120
3.4 Espacios narrativos: El deseo secreto de Artemisa.....	122
3.4.1 Intertextualidades de “Caperucita Roja”.....	124
3.4.2 Espacios internos: El corazón como refugio de los deseos.....	124
3.4.3 Espacios externos: el cuaderno de los deseos.....	127
3.4.4 El cuerpo, espacio experiencial de los sentidos.....	128
3.5 Personaje central: El deseo/amor como hambre.....	130
3.5.1 La experiencia erótica del canibalismo.....	134
3.5.2 La identidad sublimada de Artemisa.....	136
Conclusiones.....	142
Bibliografía.....	149

Introducción

Leer a la escritora Ana Clavel no es una tarea sencilla, es hundirse en el terreno de la incertidumbre, la transgresión y el erotismo. No hay certezas en su obra, sino transformaciones que nacen de una experiencia lúdica a través de las palabras. Todo gira alrededor de la insinuación, de lo misterioso, cuando la autora va construyendo intrigas con sus novelas, cuentos, ensayos y artículos, los cuales configuran la representación del lado más oscuro del ser humano, el deseo, el cual queda velado entre las sombras, aquellas muy cercanas al crimen. El deseo no se puede palpar o percibir a simple vista, pero está presente en cada una de sus novelas, va guiando la voluntad de sus personajes y, de igual forma, la del lector al presentar a un personaje como Artemisa, quien es un ser ambiguo y, al mismo tiempo, la protagonista de *El amor es hambre*, texto con el cual sustentaré la presente investigación.

Adentrarme a esta autora e indagar algunas cosas sobre su vida, me permitieron conocer una idea más amplia acerca del deseo, el erotismo y el feminismo. Yo tenía una vaga idea acerca de la fusión de estas posturas, creía que las mujeres escritoras asumían una mirada muy singular, veía en su literatura cierta contención de la violencia al estar insertas en un ambiente represor fundado por el patriarcado, y que apenas se avisaba una ruptura total con éste mediante su práctica social y política, pero no del todo con sus prácticas eróticas. En la literatura erótica escrita por mujeres no había algo inquietante, como es la cercanía del erotismo y la muerte, algo que está presente en George Bataille, Guillaume Apollinaire o el Marqués de Sade. Raras veces veía en autoras como Almudena Grandes, Anaïs Nin, Pauline Réage, Marguerite Duras, Elizabeth McNeill, entre otras, un camino que llevara a sus personajes al asesinato o a la muerte pasional como si lo había visto en estos escritores.

A partir de mis lecturas, me enfrentaba a una mirada esencialista diferenciada por el género, una separación entre la literatura erótica escrita por mujeres y la escrita por hombres, esta última me parecía más explícita, siendo la primera más sutil. Inclusive con los primeros libros que leí de Ana Clavel notaba esa contención de la violencia al leer escenarios transgresivos pero desde la sugerencia. Me

preguntaba ¿Por qué Ana Clavel no es tan explícita a la hora de escribir si toca temas tan incómodos como estos escritores? Esta pregunta me rodaban en la cabeza cuando leí por primera vez a la autora con la novela *Las ninfas a veces sonrían* (2007) y después con *Cuerpo Naufrago* (2005). La única certeza que tuve al leer toda su obra fue que la autora oculta muchos detalles en su narrativa como una estrategia de seducción, mismos que afloran en la conciencia del lector donde éste es capaz de perderse entre el mundo de las metáforas, las intertextualidades y los *palimpsestos*. Lo único claro es la forma en cómo toma otras obras para reelaborar sus argumentos, y así sentar que las mujeres también pueden hacer literatura basada en temas punzantes e incómodos pero sin ser tan explícitos.

Ana Clavel se define a sí misma como escritora mexicana, rechazando la etiqueta de escritora femenina, *queer* y/o erótica, aunque estos temas están presentes en cada uno de sus textos. La autora es contundente con su postura, rechaza los adjetivos que puedan categorizar su creación literaria, pues marcar categorías puede llegar a ser un acto reduccionista, ya que en medio de una estructura y otra se encuentran los matices. Por esta razón, es posible considerar que los géneros literarios, así como en la construcción sexogenérica no definen del todo lo qué es ser hombre o mujer, ya que estos pueden encasillarse estereotipos, tanto en la escritura como la identidad, por ello es fácil observar cómo la autora rompe con estos paradigmas al decir que si hubiera un género literario llamado deseo, allí encajaría, en lugar de ser escritora erótica, femenina o *queer*.¹

Y aunque la escritora rechace que su literatura pertenezca al género erótico, considero que ella ha influido en una nueva lectura del erotismo, que se aleja de las representaciones explícitas de las prácticas sexuales, lo que lleva a construir un erotismo sensual rodeado de sombras y veladuras, lo que da como resultado un estado referencial entre el cuerpo y lenguaje a través de las transformaciones de sus personajes. Esto encamina sus textos hacia dos vertientes principales, el entendimiento del deseo, cómo surge, cómo se desarrolla y hacia dónde va

¹ CLAVEL, Ana. "La diversidad femenina en la literatura", *Observatorio Cotidiano*, Etr. Anel Pérez, TV UNAM, México, 2019, min. 0:57. Recuperado: 7 de mayo de 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=0Lp7PAiFfYI>

proyectado, y cómo los personajes que ha creado se alejan de los contactos sexuales tradicionales para crear una mirada encaminada hacia la transgresión de los elementos heteronormativos. La autora moldea una especie de deseo transgresor, tanto para el lector como para sus personajes. Para el lector desde la curvatura de lo insinuado y de lo no dicho explícitamente, y para sus personajes se afirma mediante una deconstrucción que le arrebató el sentido tradicional a las manifestaciones del cuerpo.

La novela que voy a emplear para esta investigación es la sexta novela y penúltima publicación de la autora. Salió a la luz en el año de 2015 y es un texto ambiguo, sin embargo, la obra permite dilucidar la postura de Ana Clavel con respecto a la teoría de género. Tanto los hombres como las mujeres tienen deseos proscritos que pulsán en su interior, lo que permite descubrir que no hay diferencias entre hombres y mujeres cuando se trata de transgresión, lo único que diferencia a unos seres de otros es el acto, la ruta para obtener el objeto de deseo. Esto marca la equidad de género en la obra de la autora y la cual ha buscado el feminismo a lo largo de varias décadas, pero desde la óptica transgresiva, ya que la autora hace un quiebre en su forma de ver la literatura. Reelabora textos publicados con anterioridad, como es el caso de *Orlando* de Virginia Woolf que se modifica en la novela *Cuerpo náufrago* o el cuento de “Caperucita roja” de Charles Perrault en la novela *El amor es hambre*. Ana Clavel transgrede estos textos para crear otros, además sus novelas traspasan la palabra escrita para transformarse en proyectos multimedia y exposiciones, allí se encuentra la razón de ser considerada por Jane Elizabeth Lavery como escritora multimedia, al ver en la totalidad de Ana Clavel a una artista.²

La novela, *El amor es hambre*, cuenta el relato de una pequeña fiera que va confrontándose con sus pulsiones al hacer el relato de su vida en un cuaderno. Este ejercicio de escritura le permitirá hacer dos cosas, confrontar su naturaleza salvaje y abrirse espacio entre el mundo del texto, que se inserta en el bosque de asfalto

² La autora además de escribir sus novelas ha presentado exposiciones de fotografía, performance y videos multimedia, en diferentes recintos de la Ciudad de México. Algunas de sus propuestas multimedia se encuentra en su página de internet: <https://anaclavel.com/>

para confundir-seducir a un lector oyente y plantear una idea ¿Cómo se une el deseo y el amor en esta novela? El objetivo principal de esta investigación es configurar una cartografía del deseo, y así develar cómo se presenta el discurso de este concepto, y cómo se relaciona con el amor y el hambre. Mi hipótesis presenta la visión de que el deseo y la transgresión no sólo surgen de los actos sino de los pensamientos abyectos, y aunque la protagonista de *El amor es hambre* no devora de forma real a sus personajes, lo desea, lo sugiere y, al no poder ingerirlos, todo ese deseo lo potencia en el ámbito de la comida, manifestando la sublimación de sus deseos hacia la elaboración de platillos culinarios que tienen un delicioso toque carnal.

El deseo no se puede tocar de manera tangible, queda oculto, y sólo se puede avisar cuando el lector se hunde en las profundidades de las páginas para descubrir que el deseo pulsa con un aroma peculiar que incita al canibalismo. El lector experimenta deleite al sumergirse en los tres capítulos. Se sitúa en un quiebre mediante el ejercicio de imaginación, pues pone en su mente algo que no está sucediendo pero que, de cierta manera, augura través de los escenarios descritos. Así nace una especie de intuición que transformará el desarrollo de los sucesos, mediante de la sugerencia de algo turbio que deviene del erotismo, entre el contraste del lector y el texto, también mediante lo imaginado por la no posesión del objeto de deseo de cada personaje. Esto se proyecta fuera de la explicitud del relato y la imagen, quedando de forma implícita para la interpretación de la novela.

Ana Clavel muestra cómo se va trazando un gesto erótico en el personaje central, el cual se transfiere al resto de los personajes secundarios. Artemisa hace el recuento de sus experiencias con los hombres y mujeres que fueron apareciendo en su vida, los cuales marcaron las primeras veces y el inicio del placer. Al relatar los pasajes de su infancia ya se percibe el contacto con cierta sensualidad que deviene de las pulsiones, las cuales se van refinando para dar entrada al deseo y, finalmente, llegar terreno del erotismo por medio de la transgresión; lo que se manifiesta en la exquisitez de la alta cocina y cómo se transforma la apetencia primitiva en un hambre casi perpetua. Esto se ve reflejado en un amor no imposible, ya que los amantes se entregan a sus pasiones, sin embargo, no culmina como el

lector lo esperaba, transformándolo así en un lector transgresor, pues éste participará activo al completar la novela mediante sus pensamientos abyectos.

Esta novela no ha sido analizada por la crítica literaria de nuestro país, aquí radica la importancia de realizar una investigación que permita comprender por qué en ella hay una síntesis de todos los temas que ha planteado la autora en sus dos libros de ensayo, *Territorio lolita* (2017) y *A la sombra de los deseos en Flor, ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo* (2008). Además Ana Clavel es una escritora original, fresca y transgresora. A través de la fluidez de su prosa, dialoga con otros autores como Virginia Woolf, Judith Butler, Octavio Paz, Roland Barthes, John Donne, entre muchos otros, haciendo de su obra un compendio que da una muestra de la minuciosidad de sus pesquisas para enfrentarse con la literatura.

Las investigaciones formales que se han hecho sobre Ana Clavel no están centradas en la novela *El amor es hambre*. Hay dos tesis de postgrado para obtener el título de Doctora en letras modernas, por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, publicadas en el año de 2015, las cuales facilitan entender a Ana Clavel y su narrativa. Ambas fueron dirigidas por Dra. Gloria Prado Garduño, especialista en hermenéutica, quien propone este método para la interpretación del texto literario, retomando el concepto de «excedente de sentido» de Paul Ricoeur, que actualiza en su obra *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica de la obra literaria* (1992). Las dos tesis toman como metodología la propuesta de la hermeneuta para realizar un ejercicio de interpretación: “en un afán insaciable por *comprender* lo que se dice y el modo cómo se dice”³ el discurso encontrado un texto a través de los cinco niveles hermenéuticos que la autora propone en su libro.

Yolanda Luz María Medina Haro presenta “El discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel”. Hace el análisis literario tomando las obras: *Cuerpo Naufrago, Las Violetas son flores del deseo, Los deseos y su sombra y El dibujante de sombras*, para hacer la investigación enfocada en el tratamiento del deseo en cada una de estas novelas. Define este concepto a partir de que éste es:

³ PRADO, Gloria. *Creación, Recepción Y Efecto: Una Aproximación Hermenéutica a la obra Literaria*, México: Editorial Diana, 1992, p. 10.

“transgresor, y como tal, abyecto y oculto.”⁴ Toma a Julia Kristeva para definir lo abyecto, quien describe el concepto como una condición necesaria para la formación sexual, psíquica y social de la identidad. Kristeva afirma que lo abyecto forma parte del arte, la literatura, los rituales religiosos y aquellas formas de comportamiento sexual que la sociedad tiende a rechazar o a reprimir. También sostiene que la abyección es lo que perturba identidades, sistema y orden, por lo tanto, para Medina Haro, los personajes de Ana Clavel son abyectos al transgredir las normas sociales y configurarse como transgéneros, transexuales, incestuosos y violadores, según sea el caso de cada novela. Elige la obra *El orden del discurso* de Michel Foucault y menciona que en esta obra se presenta: “a manera de diálogo [una relación] entre el deseo y el discurso, [que] evidencia una vez más ese posible enfrentamiento entre el placer y la represión ejercida por la institución cualquiera que ésta sea.”⁵

La siguiente tesis, “Cuerpos migrantes: análisis de los procesos transgénero y transexual en los protagonistas de *Orlando* de Virginia Wolf y *Cuerpo náufrago* de Ana Clavel” de Karla Eugenia Zárate Sánchez. Ella presenta una comparación formulada a través de los personajes Orlando y Antonia/Antón. La tesista define los conceptos básicos de las identidades de género, que no responden concretamente a lo femenino y masculino, como son la transexualidad, travestismo, androginia, queer, asexualidad, bisexualidad, cisgénero, entre otras definiciones.⁶ Habla del de heteronormatividad desde los trabajos realizados por Marta Lamas; y toma de Judith Butler, el siguiente concepto: “La performatividad no es un acto único sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente.”⁷ También toma el significado de género que propone Joan W. Scott para definir el deseo masculino y el deseo femenino; y toma el ensayo, “Las variaciones sobre el sexo y el género de Simone de Beauvoir, Wittig y

⁴ Ibídem, p. 5

⁵ Ibídem, p. 77

⁶ Cfr. Karla Zárate Sánchez, p. 28-54

⁷ Ibídem, p. 8 *Apud.* Judith Butler, *El género*.

Foucault”, de Judith Butler, para construir los caminos y definir su postura, analizando la transexualidad y lo transgénero⁸ en las dos obras elegidas.

Zárate Sánchez se concentra en las definiciones de sexo/género para analizar a los personajes centrales, los cuales se transforman a partir del deseo de ser otros, alejarse de la construcción femenina que se da a partir del sexo asignado biológicamente para así transformarse, mediante adquisición del falo o los comportamientos masculinos, en hombres. Zárate Sánchez va construyendo su análisis a partir de *Palimpsestos* de Gérard Genette: “el teórico francés explica que la hipertextualidad es la adaptación o la transformación de un modelo literario en una obra diferente. El modelo sería el hipotexto (*Orlando*) y la transformación (*Cuerpo náufrago*), el hipertexto, es decir, el texto derivado de un texto anterior.”⁹ El tema central de la tesis es que, en ambas novelas, los personajes experimentan el proceso de un cambio, transgénero y transexual, pero algo ocurre en esa transición: nunca se opera un cambio definitivo, ya que los personajes de estas novelas fluyen de un lado a otro de sus masculinidades y feminidades. La tesista menciona que Woolf y Clavel cuestionan los binarismos del hombre y la mujer para discutir lo masculino y lo femenino, allí radica la importancia de su investigación.

Ana Clavel no escribe sobre erotismo, en varias entrevistas reafirma esta idea. Ella insiste que escribe sobre el tema del deseo, su: “preocupación nunca ha sido de índole erótica, sino en torno a una poética de los deseos.”¹⁰ Y para entender esta postura, la tesis de Medina Haro va encaminada a develar cómo son esos deseos y cómo afectan a los personajes en sus prácticas eróticas. En cambio Karla Zárate Sánchez sólo se centra en *Cuerpo Náufrago* y propone el concepto de trasmutación, ya que los personajes se transmutan a partir de la construcción sexo/género. Además, también considero que los textos literarios de Ana Clavel

⁸ Transgénero: hace referencia a que la identidad de género de una persona no se corresponde con el género de su cuerpo. Tienen sensaciones de pertenecer al sexo opuesto.

Transexual: es el fenómeno de hombres y mujeres que desean convertirse al sexo opuesto mediante la cirugía.

⁹ *Ibidem*, p. 7

¹⁰ Clavel, Ana. “Ana Clavel”, *Sororidad*, Entr. Reicelda Oxilia, México: El sol de Cuernavaca, Cultura, Julio 2019. <https://www.elsoldecuernavaca.com.mx/cultura/ana-clavel-3845435.html>

también sufren cambios, se transforman en manifestaciones fuera de la literatura para crear los proyectos multimedia.¹¹

Los estudios realizados en la obra de Ana Clavel se basan, en su mayoría, en la transmutación de los personajes, sin embargo, los textos literarios sufren transmutaciones aunque las tesis no lo mencionen, la autora va hacia una propuesta literaria transgresora al alterar del discurso narrativo, primero por la transformación de textos anteriores, lo que permite hablar de una deconstrucción de las obras originales para crear algo nuevo y novedoso, más acorde al contexto en el cual Ana Clavel ha elaborado cada una de sus obras. Segundo, por la transformación de sus personajes, los cuales cambian de sus construcciones femeninas y masculinas, entrando al género fluido,¹² y respondiendo a la circularidad del deseo que veo en el erotismo, transgrediendo con sus acciones las construcciones culturales. Los personajes se mueven constantemente, dando vueltas para retornar al mismo punto, el deseo de ser otros, y conseguirlo mediante sus prácticas creativas y eróticas. De igual forma, los textos de Ana Clavel son circulares, parten de la escritura hasta convertirse en fotografías, instalaciones y performance, pero regresando siempre al texto escrito.

Como la novela es de muy reciente publicación, no hay investigaciones y artículos formales para su comprensión, sin embargo, existen dos videos en YouTube de la novela *El amor es hambre*. El primero titulado igual que la novela, en el cual durante cerca de cincuenta minutos Jorge Volpi y la autora hacen una exploración de la obra. El personaje central, según Volpi, cuenta sus historias de iniciación sentimental, sensual y sexual que responde a la tradición de la novela erótica francesa: “que al mismo tiempo era erótica y de educación sentimental, y

¹¹Un proyecto multimedia es la elaboración de un producto mediante un programa o aplicación digital que puede incorporar: vídeo, animación, gráficos, texto, etc. integrados bajo un mismo objetivo y a los que se acceder mediante algún grado de interactividad. Los contenidos de un proyecto multimedia pueden distribuirse en un soporte físico (CD-ROM, DVD) o en Internet. *El amor es hambre* generó un proyecto multimedia que puede encontrarse en la página oficial de la escritora o en YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=IsI1RE7oS2c>

¹² El género fluido es aquella persona que se identifica entre o más allá de los extremos espectro hombre-mujer o que se identifica como hombre y mujer a la vez o como una combinación de géneros.

que ya está presente incluso en el Marqués de Sade.”¹³ Volpi también menciona que la novela se construye a partir de un camino que él mismo ya ha empleado: “Es un ejemplo perfecto de esa longitud media de la narración a la que lo yo le llamo media distancia [...] que me parece un género [...] que tiene algunas obras maestras, que se encuentra a medio camino entre la novela normal, la novela larga, y los cuentos”.¹⁴

El escritor refiere que la historia no tiene la necesidad de prolongarse en una infinidad de páginas y tampoco pretende desarrollar lo suficiente a sus personajes como ocurre en los cuentos tradicionales. Menciona que él también posee una fascinación por reelaborar los cuentos de hadas que tienen un lado que siempre: “ha sido perverso y sutil, detrás de toda esta aparente bondad infantil.”¹⁵ Los cuentos de la tradición oral estaban elaborados para educar a los niños, pero las lecciones que se daban eran tan terribles y primitivas que, en el fondo, se han convertido en lecciones perversas que llegan a las pulsiones elementales de cada uno de nosotros.¹⁶

Según Sigmund Freud, la tendencia agresiva del ser humano se deriva de una pulsión nata, por esa razón considera que las personas son violentas y: “a quienes creen en los cuentos de hadas no les agrada oír mentar la innata inclinación del hombre hacia «lo malo», a la agresión, a la destrucción, y, con ello, también a la crueldad y a la muerte, aun cuando aparece sin propósitos sexuales, en la más ciega furia destructiva.”¹⁷ Toda la crueldad humana está inscrita en los cuentos que el ser humano ha creado: “Los cuentos de hadas, los mitos y los relatos proporcionan interpretaciones que aguzan nuestra visión y nos permiten distinguir y reencontrar el camino trazado por la naturaleza salvaje.”¹⁸

¹³ Ídem, min. 12:05

¹⁴ VOLPI, Jorge. “El amor es hambre”, México: FIL Guadalajara, 2015, video de la presentación del libro, min. 4:55

https://www.youtube.com/watch?v=NGMa0_bIGO8

¹⁵ Ídem, min. 7:16

¹⁶ Ídem.

¹⁷ MARIANO, Blogger. “Teoría de las pulsiones de Freud”, Taller de lectura de la obra de Deleuze. 2013. Recuperado: 26 de mayo de 2021

<http://tlodeleuze.blogspot.com/2013/06/teoria-de-las-pulsiones-en-freud.html>

¹⁸ PINKOLA ESTÉS, Clarissa. *Mujeres que corren con lobos*, España: Bailén, 4ta. Reimpresión, 2001, p. 11

El segundo video corresponde a la presentación de la novela en el marco la Feria Nacional del Libro en San Luis Potosí, donde Margarita Díaz de León hace una interacción con la autora a modo de entrevista. Ana Clavel menciona que la ausencia de su padre la marcó para estar siempre ansiando su presencia, eso fue lo que la puso en el canal del deseo, más que en el asunto del erotismo. Esta ausencia se muestra en todas sus obras, ya que el deseo responde a ciertas carencias y cómo se suplen esas faltas mediante el contacto con la vitalidad creativa, ya sea enfocada hacia las búsquedas continuas para acceder al objeto de deseo y/o transformando las pulsiones en un mecanismo de creación.

La autora marca un camino para la interpretación, insertando algunas pistas para ir develando la naturaleza de la obra, la cual es un texto performado, y cuya apariencia es terriblemente violenta, se disfraza al presentar cierta inocencia, reelaborando un cuento infantil, y tomando de la tradición oral el carácter aleccionador de no tratar con extraños. Para Clarissa Pincola Estés:

Los cuentos son una medicina [...] tienen un poder extraordinario; no exigen que seamos o pongamos en práctica algo: basta con que escuchemos. Los cuentos contienen los remedios para reparar o recuperar cualquier pulsión perdida. Los cuentos engendran emociones, tristeza preguntas anhelos y comprensiones que hacen aflorar espontáneamente el arquetipo [...]¹⁹

Esta novela está basada en el arquetipo de Caperucita, lo que hace que este relato no sea un texto cualquiera sino el espacio donde confluirán la naturaleza del personaje central y la del lector, quienes son, al mismo tiempo, sujetos deseantes y objetos de deseo, seres inocentes y a la vez perversos. La novela está representada por la entraña del cuento original donde Caperucita se las ingenia para salir bien librada del peligro. Presenta dos caminos para llegar a la casa de la abuela ubicada en medio del bosque, el camino largo y el corto. La novela también muestra dos caminos para su interpretación. El largo es el de la seducción, que se convierte en un artificio para engañar al lector, lo que da cierto sentido literal al texto. El corto es el de la violencia consumada en el acto del incesto y la pederastia, es lo que se dice de forma implícita. Al ver estas dos versiones del mismo relato hay cosas que

¹⁹ *Ibidem*, p. 19

no se dicen, sin embargo, quedan en la conciencia del lector, quien participará activo en el ejercicio de lectura.

En la presente investigación se realizará un primer capítulo de contexto, titulado “Génesis del deseo”, el cual está enfocado en hacer breve recorrido por las olas del feminismo, con la intención de ubicar el contexto histórico de la autora y la propia novela. Ana Clavel nació en 1961 y su producción literaria comienza a publicarse en la década de los ochenta, lo que permite situar a esta escritora en tres décadas anteriores al siglo XXI, pero es en este siglo donde ha publicado la mayor parte de su obra, además de insertarse en el canon literario de nuestro país. En este mismo capítulo defino el concepto de performatividad, que me ayudará a develar la identidad de la novela, pues al ser ambigua cae en una indeterminación del género literario. También hago un compendio de su obra para ver las similitudes entre cada una de ellas.

El segundo capítulo se titula la “Naturaleza violenta del deseo”. Es el capítulo dedicado al marco teórico, el cual me ayudará a definir varios conceptos desde la psicología y la filosofía. Para el tratamiento del concepto de pulsión se tomara a Sigmund Freud; para el de deseo se parte de la obra *Las arquitecturas del deseo* de José Antonio Marina y *Teoría del cuerpo enamorado* de Michel Onfray; de George Bataille tomo la obra *El erotismo*. Parto de Herbert Marcuse para desarrollar el concepto de sublimación, en su obra *Eros y Civilización*. Para el concepto canibalismo retomo dos ensayos, el primero Víctor Vacas Mora titulado “Cuerpos, cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización social de la Amazonia”; y el segundo de Juan López García “Canibalismo, siglo XXI. La cualidad popular de una vieja práctica antropológica”. Y, finalmente, de Ana Clavel se retoma el concepto de la interioridad de la nífula que se encuentra en *Territorio Lolita*. En este mismo capítulo, hablo del concepto de abyección de Julia Kristeva. Hay muchas similitudes entre las posturas de estos autores, y la intención es ver cómo estos pueden llegar fusionarse entre sí para hacer un tratamiento más específico sobre el deseo y así descubrir cómo es la identidad de Artemisa y la propia novela.

En el tercer capítulo de la investigación lleva por nombre “El deseo sublimado de Artemisa.” Este es el capítulo dedicado al análisis hermenéutico de la novela que

parte desde la metodología de Roland Barthes de la obra, *El placer del texto*, de donde extraigo las dos formas en las que se puede interpretar la obra literaria, la subversión y la cultura, lo que evidencia la literalidad del texto y los elementos que fueron dispuestos en la obra de manera implícita. El lector, al ser un partícipe activo a través del ejercicio de lectura, se convierte en un lector transgresor al tratar de descifrar las dos versiones de un mismo relato, ya que el mismo lector actúa como un perverso que puede moldear aquellas cosas que no se dicen y que producen la incertidumbre dentro del texto. También hablo de los travestismos literarios, los cuales parten de la obra, *A la sombra de los deseos en flor, ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo* de Ana Clavel, donde se va analizando la postura de la autora y así configurar la idea del texto performado, el cual se anuncia a través de la mirada del lector intérprete, quien será el encargado de develar el misterio que hay en la novela y, de esta forma, arrebatarse la indeterminación al texto literario. Las categorías analíticas y literarias que se desarrollan en este mismo capítulo son: estructura de la novela, tipo de narración, espacios y personaje central, que considero los más pertinentes para esta investigación y que ayuda a develar la identidad del personaje y la obra literaria.

Capítulo I

Génesis del deseo

*Todos sentimos el anhelo de lo salvaje.
Y este a tiene muy pocos antídotos
culturalmente aceptados.
Nos han enseñado a avergonzarnos de este deseo.*
Clarissa Pinkola

1. Antecedentes y contexto

Ana Elena Gómez Clavel llegó a la vida en pleno inicio de una década convulsa, el 16 de diciembre de 1961, en la Ciudad de México. Es Maestra en letras latinoamericanas por la UNAM, y se inició en la literatura escribiendo cuento, sus publicaciones son: *Fuera de escena* (1984), *Amorosos de Atar* (1991), *Paraísos trémulos* (2002), *Amor y otros suicidios* y *CorazoNadas* (2014). Es la autora de las novelas, *Los deseos y su sombra* (2000), *Cuerpo náufrago* (2005), *Las Violetas son flores del deseo* (2007), *El dibujante de sombras* (2009), *Las ninfas a veces sonrían* (2013), *El amor es hambre* (2015) y *Breve tratado del corazón* (2019). También ha publicado dos libros de ensayo, *A la sombra de los deseos en flor, ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo* (2008) y *Territorio Lolita* (2017). Ha ganado varios premios, entre ellos, el Premio Nacional de Cuento “Gilberto Owen”. La Medalla de Plata de la Sociéte Académique “Arts-Sciences-Lettres” de Francia; el Premio de Novela Corta Juan Rulfo y el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska: “Sus libros han dado origen a proyectos multimedia que conjuntan video, fotografía, instalación, intervención artística [y] performance.”²⁰

Tuvo su primera formación académica entre las décadas de los sesenta y setenta, en un contexto histórico fijado en rupturas, cambios culturales y revueltas, que, de cierta manera, influyeron para forjar su manera de pensar el mundo y la literatura. Su oficio como escritora comienza a gestarse en la década de los ochenta, cuando ya era más evidente la literatura homosexual que había comenzado a florecer en el país durante los años sesenta.²¹ Su primera publicación formal fue en

²⁰ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, México: Alfaguara, 2015, Portada interior del libro.

²¹ Una de las obras que marcó el precedente de la literatura homosexual fue *El diario de José Toledo* de Miguel Barbachano.

el año 1884 con *Fuera de escena*, donde se destaca el cuento “Tu bella boca rojo carmesí”, el cual fue acreedor al Premio en el Concurso de Cuento Grandes Ideas de la UNAM 1983. El tema central de este cuento evidencia un mundo ajeno a la heterosexualidad normativa, el travestismo. A partir de ese momento la autora desarrolla personajes ambiguos, abyectos e insertados en el ámbito *queer*,²² su único propósito es disfrutar de la experiencia del deseo, sobre todo, el deseo de ser otros, alejando de esta forma las construcciones sexistas y patriarcales de una sociedad como la mexicana que, a lo largo de varias generaciones, se ha caracterizado por rechazar lo extraño y diferente, pues hablando de las primeras publicaciones e incluso las elaboradas en pleno siglo XXI, la autora se ha enfrentado a la crítica y la censura, al abordar temas acordes a la diversidad sexual y, sobre todo, los temas que llevan cierta connotación violenta.²³

Esto evidencia las distancias que existe entre su visión personal y la de una colectividad sumergida en el conservadurismo, que se identifica por el clasismo, el racismo, el machismo y la misoginia. Esto posibilita en Ana Clavel elaborar una literatura que, por decirlo así, incomoda las buenas conciencias al regodearse en algunos temas tabú. Sin embargo, así como una sombra que apenas es visible, al representarlos, es posible distinguir una especie de denuncia que refleja un trazo de la realidad. Un ejemplo es cuando el ser humano lleva por debajo de la piel deseos proscritos encaminados hacia la agresión, forjando fantasías que van en contra lo moralmente aceptable, incluso llevándolas a cabo cometiendo un crimen. Y aunque los temas de Ana Clavel provoquen una subversión, incluso una mala lectura al ver en ella misma signos de perversidad, propone una solución para evadir o sortear la violencia, lo que es un ejercicio creativo a través del arte y la escritura, que ayudan a sublimar aquello que pulsa en el interior del ser. Por esta razón, es preciso dilucidar cómo una experiencia estética y/o erótica, proveen un entendimiento del yo y de la sociedad que habitamos.

²² *Queer* es una palabra que describe una identidad de género y sexual que difiere de la heterosexualidad y cisgénero. Las personas lesbianas, gay, bisexuales y transgénero pueden identificarse con esta palabra.

²³ Cuando adquirí uno de sus libros en su versión electrónica, *Las Violetas son flores del deseo*, la portada original fue suprimida, dejando un cuadro completo en color violeta.

Para entender la postura de Ana Clavel con respecto al deseo, el erotismo, el feminismo y la teoría *queer*, es necesario comprender algunos aspectos de su vida que le tocaron vivir desde pequeña. No es gratuito que recurra al recuerdo de su infancia tanto de su vida personal como en la cualidad de sus personajes para dilucidar dos cuestiones importantes, la primera su pasión por las letras, la segunda cómo se desarrolla el deseo, el cual va más allá del erotismo, ya que éste lo sitúa en algo muy importante, la construcción, deconstrucción y reconfiguración de la identidad. Por ello es fácil entrever en su obra un paralelismo vivencial a partir de sus anécdotas reales y las de sus personajes, que se hilvanan a través de la muerte y la continua búsqueda para acceder al objeto de deseo a través de la escritura, lo que es fácil distinguir en *Las Violetas son Flores del deseo* y *El amor es hambre*.

Para desarrollar el primer capítulo de esta investigación, es preciso recapitular algunas experiencias de la autora, las cuales influyeron para transformar su vida, por lo tanto es necesario hacer un recuento de las vivencias que la marcaron e identificar cuáles fueron los puntos clave para comprender cómo nace su pasión por los libros. Lo que adentra al lector/interprete un cuestionamiento importante ¿Dónde nace ese interés por literatura? Ella no vivió en un ambiente rodeado de libros como le ha pasado a una gran cantidad de escritores, más bien el contacto con estos fue casi fortuito, sin embargo, lograron enriquecer la vida pre-púber y conducirla hacia el estudio formal de las letras.²⁴

1.1.2 Santa María la Ribera y la Ciudad de México

Ana Clavel es originaria de Santa María la Ribera pero de padres oaxaqueños, quienes emigraron a la Ciudad de México. La autora pudo observar en sus primeros años cómo era el ambiente de la gran urbe, y queda deslumbrada ante la modernidad que anunciaba un estilo futurista cuando se inauguró el Metro de la Ciudad de México en 1969.²⁵ El metro se abre como un lugar de encuentro en dos

²⁴ Digo casi fortuito porque al estudiar el concepto de deseo, Antonio Molina expresa que muchas veces estamos adelantados unos milisegundos antes de que suceda algo. Ana Clavel ya traía consigo el deseo de colmarse con algo que pudiera alejarla del entorno en el que vivía.

²⁵ CLAVEL, ANA. "Entrevista a la destacada escritora mexicana Ana Clavel, ganadora del Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska", Etr. Gustavo Renetría. *Personalidades*, Canal del congreso, min. 06:52 Recuperado: 20 de mayo de 2021

de sus novelas, *Los deseos y su sombra* y *Breve tratado del corazón*: “Que la desmiembre a una, que le corten la cabeza y la abandonen en los andenes del Metro... pasa. Pero que además le quiten el corazón condenándola a vagar como alma sin rumbo, eso sí está de la chingada.”²⁶ La capital del país es en un espacio fundamental en gran parte de su obra y: “de algún modo oblicuo aparecen los entornos del museo del Chopo y de algunos de sus alrededores en algunas de [sus] novelas.”²⁷ En *Los deseos y su sombra*, sin ser explícita, va narrando espacios muy cercanos Santa María la Ribera y la colonia San Rafael. En *Las Violetas son Flores del deseo* menciona las droguerías del centro histórico. En *Cuerpo náufrago* hace mención de las cantinas y pulquerías, así como el tianguis de la Lagunilla.

Y aunque no exista un relato a detalle o el dato concreto de todos estos espacios en sus novelas: “hay una suerte de mapa estelar propio que va configurándose con estas constelaciones, que tiene que ver más con la memoria fulgurante que [con] un estímulo real.”²⁸ Por ello, los lugares que se describen en sus novelas son capaces de bifurcarse entre el recuerdo y la idealización para crear así nuevos espacios y nuevas realidades en su narrativa, que no difieren de la realidad pero que van transformándola por dos cuestiones importantes, el inevitable paso del tiempo y la mirada particular del escritor, aspectos que logran modificar todo a través de los recuerdos. Clavel considera que la memoria es una creación personal, ya que el recuerdo puede ser impreciso y en gran medida inventado,²⁹ pero no por ello falso, sólo responde a otras formas de transfigurar un estímulo y recrear, de esa forma, una situación alterna en la literatura. Por esta razón, la Ciudad de México va a ser el lugar por excelencia donde se fraguarán casi todas sus historias.

El lugar donde vivió no fue ajeno del mundo literario, fueron las primeras huellas que conectarán su existencia con la escritura. Muchos artistas e

https://www.canaldelcongreso.gob.mx/vod/reproducir/0_iq1z30xm/Personalidades._Ana_Clavel

²⁶

²⁷ BELTRÁN, Rosa. “Ana Clavel”, Etr. Mónica Lavín y Rosa Beltrán, *Contraseñas*, Canal 22, México, 2018, min. 02:03. Recuperado: 13 de mayo de 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=TCVeUpm9l48&t=23s>

²⁸ CLAVEL, Ana. *Ibíd.*, min. 02:19

²⁹ Cfr. Clavel, Ana. *El amor es hambre*, Alfaguara, México, 2015, pp. 14-18

intelectuales vivieron en Santa María la Ribera, especialmente durante las primeras décadas del siglo XX. Allí tuvieron su hogar el Dr. Atl, Amado Nervo, Mariano Azuela y otros escritores; y a mediados del siglo las calles adoptaron los nombres de los literatos como un homenaje por haber vivido en esa colonia. Además también allí residieron el mítico Chucho “el Roto” y el compositor José Alfredo Jiménez, quien trabajaba en el conocido Salón París.³⁰

Fue la primera colonia que contó con todos los servicios de un fraccionamiento: mercado, escuela, parque e Iglesia. El Centro Mascarones, antiguamente fue la sede de la Facultad de Filosofías y Letras, hoy es la Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción.³¹

Ana Clavel fue bautizada e hizo su primera comunión en la Iglesia del Espíritu Santo de la demarcación; recibió, como la gran mayoría de los mexicanos, una formación basada en las creencias judeo-cristianas. Sin embargo, menciona que pudo librarse de las ataduras que impone la religión católica y de esa forma crear dos de los personajes más libres de la literatura mexicana, Ada y Artemisa, protagonistas de las novelas *Las ninfas a veces sonrían* y *El amor es hambre*.³²

Ana Clavel adoptó la actitud rebelde desde la infancia al adentrarse a dos hechos significativos, la muerte de su padre cuando ella era muy pequeña, en 1964, y el encuentro con los libros, entre a la edad de diez y once años con *La vuelta al mundo en ochenta días* de Julio Verne. La muerte de su progenitor dispersó su personalidad, dirigiéndola hacia la desobediencia para no seguir las reglas que le imponían su madre. Esta ausencia no le proporcionó una imagen que le ciñera una figura de autoridad, y menciona: “Yo me he liberado mucho de eso [de la represión y la culpa] no sé si tiene que ver con el hecho de que, al morir mi padre, mi madre como que no pudo controlarme tanto. Si él viviera yo creo que no hubiera sido escritora.”³³ Clavel se desprende de la formación que se origina en muchísimas

³⁰ GONZÁLES DE LEÓN, María. “Una mirada al asombroso barrio de Santa María la Ribera”, *MxCity*, Guía Insider, México, Sin año. Recuperado: 12 de abril de 2020
<https://mxcity.mx/2015/10/una-mirada-a-santa-maria-la-ribera/>

³¹ CUAUHTÉMOC, Alcaldía. “Colonia Santa María la Ribera”, Sección Turismo, México, Sin año. Recuperado: 12 de abril de 2020
<https://alcaldiacuauhtemoc.mx/descubre/santa-maria-la-ribera/>

³² CLAVEL, Ana. *Apud.* José Luis Martínez, *Contraseñas. Op. Cit.*, min. 3:56
<https://www.youtube.com/watch?v=TCVeUpm9l48&t=23s>

³³ CLAVEL, Ana. “Ana Clavel en *El sabor del saber*”, Entr. Martha Chapa, T.V. Mexiquense, Edo. de México, 2018, min. 04:29. Recuperado: 13 de mayo 2020

familias mexicanas, haciéndolo desde la escritura. Escribir para Clavel resulta ser un acto subversivo por dos cuestiones, la primera porque enuncia cosas que existen y de las cuales pocos se atreven a hablar. La segunda porque la voz de sus personajes se despojan del papel de víctimas o victimarios.

La autora perteneció a la clase media, estudió en una escuela primaria pública exclusiva para mujeres llamada Cuauhtémoc, y que años más tarde se convertiría en una escuela mixta, acogiendo el nombre de Margarita Maza de Juárez. Sino fue rebelde desde la infancia al ser bautizada y hacer la primera comunión: “como rituales heredados de [su] familia”,³⁴ por lo menos sí fue distinta a las demás niñas a consecuencia de la gran ausencia que dibujaba su padre y que restituiría con la lectura y más adelante con la escritura. Esta reminiscencia de su pasado se va trasladando algunos personajes, trazando en ellos el recuerdo de su niñez, con figuras paternas que van desapareciendo a causa de la muerte y la distancia, lo que va modificando los recuerdos, los espacios y las anécdotas. Sus personajes son rebeldes como ella. En el relato de sus anécdotas no se enfrasca en el recuerdo de los juegos infantiles sino en el relato de eventos precisos, aquellos que marcaron el inicio del placer y la abyección, mediante la sensualidad, la seducción y la transgresión, que sería más evidente en la vida adulta de los mismos personajes.

El hecho de que la autora tuviera una educación basada en muchos preceptos morales no condujeron por el camino tradicional, sino por un maraña de deseos donde las cadenas de la culpa se desvanecieron para presentar en su obra temas que van en contra de una sociedad preestablecida, ya que: “La raíz cristiana de nuestra cultura nos dejó una idea de la moral que niega o penaliza el deseo.”³⁵ Sin embargo, al adentrarse al territorio de las apetencias es posible abstraerse: “de todas las cadenas, que impone [el] asunto de la culpa y todo lo que nos marca, sobre todo, para las clases medias mexicanas.”³⁶ Estas cadenas son las partícipes

<https://www.youtube.com/watch?v=lop8LR1e1AQ&t=399s>

³⁴ Clavel, Ana. *El amor es hambre*, Op. Cit., p. 20

³⁵ CHIMAL, Alfredo. “El alma y el cuerpo se tocan”. *El amor y otros suicidios* de Ana Clavel, México: *Las historias*, 2013. Recuperado: 12 de abril 2020

<https://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/el-alma-y-el-cuerpo-se-tocan/>

³⁶ *Ibidem*, min. 03:13

de crear una integridad que busca restringir las malas conductas, las cuales son capaces de llevar a una persona a lastimarse a sí misma o a los demás; por eso la religión pretende encaminar a los fieles hacia la caridad y al socorro de los otros ante todo, lo que despoja al ser humano de su propia individualidad.³⁷ Lo es muy visible en la perspectiva de Ana Clavel, proyecta una individualidad muy cercana a la transgresión conforme se va develando el deseo, en este caso el deseo de transmitir una literatura exenta de culpabilidad al hablar de temas espinosos y desde la perspectiva de quien comete los actos transgresivos, ya que la mayoría de sus personajes son los narradores de sus propias historias.

1.1.4 Intenciones de Ana Clavel

Ana Clavel, al crecer en el contexto de la década de los sesenta y tener su formación académica en los años setenta, entre el Movimiento del 68 en México y la segunda ola del feminismo, marcaría la diferencia entre muchos de sus coetáneos. La autora, al haber perdido a su padre no se enfrentó a una figura de autoridad patriarcal representada por él, aun así no tuvo el desarraigo de las construcciones sociales que forjan a una niña para que después se convierta en mujer de bien. De alguna forma, esa pérdida provocó una ambivalencia, por un lado con unas ansias de transgredir los valores tradicionales que le impusieron, y por el otro construir a partir de la fantasía un ideal amoroso: “a crear una suerte de caballero andante, como le pasa en general a las chicas de nuestra sociedad occidental.”³⁸ Ana Clavel jamás se desliga de ese enlace que produce la muerte, la literatura y el deseo, va recreando fantasías a través de la memoria fulgurante de sus recuerdos infantiles y el escaso contacto con su padre, para transformarlas en trazos literarios. Ese mundo de idealizaciones y el deseo de tener a su padre, se va modificando con la literatura:

Por esos días de “cicatrices resplandecientes”, como diría Octavio Paz en el prólogo de *¿Águila o sol?* al hablar de la adolescencia, se me reveló la escritura con aquel llamado de las sombras. Ya en pleno bachillerato leí encarnizadamente y sin orden, lo mismo *La muerte en Venecia* que *Pedro Páramo*, el *Manifiesto del partido comunista* que la *Visión de los vencidos*. Poco a poco mis elecciones y mi rebeldía me llevaron, primero, a un taller literario de

³⁷ Cfr. Tobeña, Adolf. *Neurología de la maldad*, Plataforma Editorial, 1ra Ed. Madrid, 2017, p. 6

³⁸ CLAVEL, Ana. “Escritora”, *Los despachos del poder*, Op. Cit.

<https://www.youtube.com/watch?v=fmV2A1eq8ec>

cuento de Promoción Nacional del INBA, donde revisé mis primeros relatos, y después, a la carrera de letras hispánicas por más que mi familia creyera que estudiaba periodismo para que no me hostigaran con aquello de que con una carrera semejante me iba a morir de hambre.³⁹

Su vocación como escritora despierta: “una madrugada a la edad de 14 años para [dictarle] un texto entre rémoras del sueño y los primeros aletazos de la vigilia.”⁴⁰ Pero sería la obra *Las olas* de Virginia Woolf la que marcaría la verdadera influencia para ser una profesional de las letras.

La autora cuando comenzó a estudiar se enfrentaba con ciertos contrastes, por un lado a la creencia de la igualdad y por el otro al discurso autoritario de los profesores, mientras que en el seno familiar se le inculcaban la decencia y las labores del hogar. Aun así formó parte de una generación parte aguas: “de aquellas que dijeron ¡basta! no somos las que lavamos los trastes, no somos las que cocinamos y cocemos, y nada más nos llenamos de hijos, nosotras vamos a estudiar, nosotros somos universitarias.”⁴¹ A Ana Clavel le tocaron espacios con mayor libertad de acción, sin embargo, con costumbres arraigadas:

Eran los años setenta y, aunque provenía de una primaria pública sólo de mujeres, y asistía a una secundaria mixta, tanto en una como en otra era común el discurso oficial inclusivo de que hombres y mujeres éramos presuntamente iguales. Más allá del ámbito de ideas, ideales e ideologías, en los hechos a las mujeres se nos exigía un mayor recato, un no te salgas de la raya o el molde. Un ejemplo: los uniformes no debían ser más de 10 cm arriba de las rodillas — aunque por supuesto, apenas salíamos de clases, nos las ingeniábamos para acortar las faldas—⁴² [...] el discurso político general era un amasijo de buenas intenciones de modernidad, por lo que no era de extrañarse que la ONU

³⁹ CLAVEL, Ana. “Escritora”, *Los despachos del poder*, *Op. Cit.*

<https://www.youtube.com/watch?v=fmV2A1eq8ec>

⁴⁰ CLAVEL, Ana. “Como no ser mujer en México sin morir en el intento”, *Op. Cit.*

<https://confabulario.eluniversal.com.mx/como-no-ser-mujer-en-mexico-sin-morir-en-el-intento/>

⁴¹ RENTERÍA, Gustavo. “Entrevista a la destacada escritora mexicana Ana Clavel, ganadora del Premio Ibero americano de Novela Elena Poniatowska”, *Op. Cit.*, min. 06:52

https://www.canaldelcongreso.gob.mx/vod/reproducir/0_ig1z30xm/Personalidades._Ana_Clavel

⁴² En 1964 Mary Quart crea una nueva prenda de vestir y se hace famosa, la minifalda, que marcaría un antes y un después en el universo femenino, un símbolo de irreverencia y transgresión a los cánones establecidos. “La prenda causó escándalo en la iglesia y en los puritanos caballeros londinenses.”*

En la década de los setenta se desfaza el uso de la minifalda y llega masivamente el uso del pantalón, un símbolo de la igualdad entre hombres y mujeres, ya que esta prenda era exclusiva de sexo masculino. Ana Clavel fue una adolescente transgresora, al subirse la falda del uniforme como un sinónimo de rebeldía.

*KRUYFF, Itzel de. “El día que las minifalda se rebelaron en las calles de la Ciudad de México”, MxCtiy, Guía Snider, México. Recuperado: 13 de mayo 2020

<https://mxcity.mx/2017/10/la-mini-falda-una-prenda-simbolica-para-la-liberacion-de-la-mujer/>

decretara 1975 como Año Internacional de la Mujer. No había mujeres astronautas todavía, pero ¿acaso Indira Gandhi no había sido nombrada Primer Ministro en India en 1966? Claro que se trataba de un plano ideal porque en casa mi madre me hacía servir la comida a mis hermanos, plancharles la ropa y me decía cada vez que adivinaba mi rebeldía: “Una mujer sin un hombre no tiene valor”. A lo que yo arremetía con más rebeldía y un deseo de demostrarle que yo podría sola, que estudiaría una carrera en la Universidad —la UNAM, por supuesto— y que sería independiente.⁴³

Clavel tuvo la libertad de elección y entró a la universidad casi de manera automática sin dificultades aparentes, gracias a la lucha feminista de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que abrió los espacios públicos para que la mujer se desarrollara profesionalmente. Un hecho contundente y más visible durante la segunda ola del feminismo, donde las mujeres dejaron de dedicarse al hogar y continuar su vida más allá del hecho de ser madres o esposas. La UNAM fue su *alma mater* y la universidad cambió su forma de ver las cosas:

Yo tengo que agradecerle a la Universidad Nacional Autónoma de México [...] haber sido una madre muy generosa, a mí me cambió la perspectiva, me abrió el mundo. El hecho incluso de estar en Ciudad Universitaria con su gran bastidad de espacios, de opciones, de relaciones, todo eso enriqueció mi manera de vincularme con el mundo y eso fue en mis años de licenciatura [...] después cuando estudié el posgrado, la maestría, también fue abrirme todavía más a horizontes de ensayo que anteriormente yo había trabajado, sobre todo con novela, con cuento, narrativa y de pronto pude dar el brinco al último libro publicado *Territorio Lolita*.⁴⁴

Aunque en sus primeras publicaciones a Ana Clavel no le importaba establecer una lucha de género y social a pesar de que estaba en boga la lucha feminista, lo que le interesaba era escribir más allá de allá de estas etiquetas: “ser escritora de a de veras, con una calidad independientemente de los adjetivos o los calificativos de género.”⁴⁵ Cuando entró a la universidad y comienza a publicar:

Eran los comienzos de los ochenta y la literatura *engagée*⁴⁶ despertaba desconfianzas porque muchas veces se quedaba a medio camino de la consigna y la tesis, sacrificando el poder revelatorio de la literatura en aras de ideologías que ya mostraban el cobre en los nuevos estados de pensamiento

⁴³ CLAVEL, Ana. “Cómo no ser mujer en México sin morir en el intento”, *Confabulario*, El Universal, México, 2012. Recuperado: 13 de mayo 2020

<https://confabulario.eluniversal.com.mx/como-no-ser-mujer-en-mexico-sin-morir-en-el-intento/>

⁴⁴ CLAVEL, Ana. “Entrevista a la destacada escritora mexicana Ana Clavel, ganadora del Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska”, *Op. Cit.*, min. 10:12

https://www.canaldelcongreso.gob.mx/vod/reproducir/0_iq1z30xm/Personalidades._Ana_Clavel

⁴⁵ Ídem.

⁴⁶ Es un movimiento poético español que corresponde a los años de 1950 a 1960, considerada como poesía social o literatura comprometida.

totalitario. De hecho, yo percibía una actitud reduccionista de varias mujeres que publicaban por ese entonces y que se limitaban a hablar de sus vidas, sus anhelos, sus combates.⁴⁷

Ana Clavel no se centraban en las dificultades que enfrentaba una mujer a la hora de escribir, ya no existía la necesidad de buscar la libertad o manifestar la opresión de las mujeres. Esa especie de libertad, en apariencia, ya se había obtenido con las luchas sociales de los años sesenta y setenta, más bien la autora se centraba en una forma de transgredir con la literatura, creando personajes diferentes, los cuales respondían más a la necesidad de creación, y que no se circunscribían a las temáticas femeninas de moda. La escritora no sintió la necesidad de integrarse al feminismo en ese momento: “Yo no sentía la necesidad de reivindicar ningún derecho feminista en general, pero sí ser tan buena como cualquier hijo de vecina en lo que me propusiera.”⁴⁸ Por tal razón:

Ana Clavel evade ese enclaustramiento de intenciones feministas recurriendo a personajes de las más disímiles características [...] Que esta autora le interese la ficción *per se* se demuestra por su constata búsqueda de procesos narrativos y estructurales [...]⁴⁹

Para la autora, el escritor desarrolla la capacidad de ponerse en los zapatos de un personaje a través del desplazamiento de la imaginación, sin la necesidad de vivir las experiencias para hablar sobre ellas, por eso la literatura no necesita adjetivos ni categorizaciones, sino de otra mirada: “una buena novela es una impresión personal e intensa de la vida. Toda la literatura que vale la pena parte de la singularidad de la visión de quien escribe.”⁵⁰ Entonces, no importa si se es hombre o mujer, sino crear la verosimilitud en los personajes:

[...] en buena parte de mi escritura, sobre todo en los años ochenta cuando yo me inicio publicando, muchos de mis personajes en realidad en lugar de ser mujeres eran hombres y tomaban la voz masculina. De tal manera que luego, por ejemplo, si yo participaba en un concurso y metía con seudónimo un cuento, la gente llegaba a creer que el texto estaba escrito por un varón. Y para mí era una prueba importante de la capacidad de imaginación y de la capacidad de recreación literaria.⁵¹

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ CLAVEL, Ana. “Cómo no ser mujer en México sin morir en el intento”, *Apud.* Ignacio Trejo Fuentes.

<https://confabulario.eluniversal.com.mx/como-no-ser-mujer-en-mexico-sin-morir-en-el-intento/>

⁵⁰ Ídem.

⁵¹ CLAVEL, Ana. “Entrevista a la destacada escritora mexicana Ana Clavel, ganadora del Premio Ibero americano de Novela Elena Poniatowska”, *Op. Cit.*, min. 10

En su primera publicación, *Fuera de escena* (1984), ensaya en varios de sus cuentos un «travestismo textual»: “que practicaba la primera voz narrativa masculina con alevosía y flagrancia.”⁵² Al hablar de sus primeros personajes masculinos va modificando el comportamiento tradicional de los hombres, situándolos en una especie de metamorfosis, los cuales se transformaban en otras personas, en “Tu bella boca rojo carmesí”, Carlos aprovechaba la ausencia de su familia para travestirse se colocaba: “frente al espejo para afinar los últimos detalles [...] aplicarse otra capa de bilé en los labios, dar por desahuciado el asunto de las uñas postizas.”⁵³

1.2 Construcción teórica para la obra de Ana Clavel

Ana Clavel, al crecer bajo el seno de una familia tradicional, y en un contexto basado en múltiples cambios sociales y culturales, tendría una educación influida por el conservadurismo religioso, con los valores represivos de la virginidad, el decoro, el respeto por Dios y la patria, que claramente contrastaban con estilo de vida que adoptaron los jóvenes de los años sesenta. La juventud de esa época cuestionaba a todas las figuras de autoridad al encontrar, no sólo en el discurso oficialista, una historia llena de mentiras, manipulación y doble moral. De igual forma, observaron estas actitudes en sus padres y abuelos, quienes fomentaron una fuerte represión hacia el sexo, el erotismo y la participación activa de las mujeres en la vida pública. La rebeldía de los jóvenes de esa época hicieron evidentes los problemas que enfrentaban varios sectores de la sociedad, como el racismo, el clasismo, la pobreza y la inequidad que sufrían las mujeres por su condición de género.

En México, como en otros países, comenzó a gestarse un cambio de pensamiento en la década de los sesenta, culminando con un terrible desenlace, la masacre del 2 de octubre a raíz del Movimiento del 68 en México. La Ciudad de México, incluso el país en sí mismo marca un antes y un después de este

https://www.canaldelcongreso.gob.mx/vod/reproducir/0_ig1z30xm/Personalidades_Ana_Clavel

⁵² CLAVEL, Ana. “Cómo no ser mujer en México sin morir en el intento”, *Op. Cit.*

<https://confabulario.eluniversal.com.mx/como-no-ser-mujer-en-mexico-sin-morir-en-el-intento/>

⁵³ CLAVEL, Ana. “Tu bella boca rojo carmesí”, *Fuera de escena*. Letras nuevas, SEP/CREA, México, 1984, p.

acontecimiento, lo que generó un fuerte impacto en la vida de la escritora Ana Clavel, al apropiarse de este suceso histórico y reelaborarlo en *Las ninfas a veces sonríen*.

El inicio del conflicto del 68 no es derivado de una causa gratuita sino de un contexto lleno de rechazo a lo nuevo, incluso a lo exótico, aquello que se salía de la norma, lo convencional y que irradiaba un dejo de transformación. La literatura, el cine, la música y las demás artes fueron la evidencia de la evolución que enfrentó el país. El avance de la modernidad que vería Ana Clavel a la edad de ocho años, florecería gracias a que el país enfrentó a diversos cambios culturales, siendo:

[...] un periodo de intensa transformación de la sociedad como resultado de un crecimiento económico, demográfico y urbano constantes, cambio que produjo una creciente diversidad en la organización social y [generó] innovación en la cultura intelectual, estética y política.⁵⁴

La Ciudad de México se convirtió en el epicentro de la vida nacional, volviéndose: "el polo de atracción para los jóvenes de las ciudades más pequeñas,"⁵⁵ quienes se sentían ahogados por el peso de los valores tradicionales y la falta de espacios culturales, como cines, teatros, editoriales, librerías y galerías de arte que no existían en sus lugares de origen. En las ciudades más pequeñas, incluso en las medianas, no había una gran diversidad cultural por lo tanto las formas de esparcimiento eran pocas, además, las condiciones de vida eran precarias por la falta de empleo y el evidente rezago que enfrentaban las comunidades rurales, lo que permitió el desplazamiento de las cientos de personas que fueron arribando a la ciudad, expandiendo la mancha urbana.⁵⁶

A partir de este proceso de migración y avance de la modernidad, hubo choque generacional, inclusive fuera del ambiente intelectual de la época, el cual se vio reflejado por un autoritarismo político apreciado, también, en otras esferas sociales, especialmente en las familias tradicionales de nuestro país. Así los jóvenes y los mayores entrarían, no en una disputa continua sino en el rechazo enfocado a defender sus posturas.

⁵⁴ POZAS HORCASITAS, Pablo. "Los años sesenta en México: la gestación del movimiento social de 1968". *Nueva Época*, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, Año LXIII, núm. 234, México, 2018, p. 113

⁵⁵ *Ibidem*, p. 122

⁵⁶ *Ibidem*, p. 122

Los valores y creencias que los jóvenes construyeron para darle sentido a su nuevo estilo de vida se confrontaron con los mitos y las creencias de la tradición de sus padres y abuelos que, gracias a la estabilidad económica, querían conservar y heredar: la pertenencia a “clases medias” a las que habían arribado. Los que “llegaron” vivían el fenómeno colectivo de la movilidad social como el fruto de su esfuerzo generacional y personal.⁵⁷

La sociedad del mundo urbano permeaba en una individualidad menos condescendiente con el pasado, un pasado reeditado cotidianamente por las instituciones sociales que custodiaban las tradiciones, como la Iglesia católica, la escuela y la familia que era dirigidas por las figuras de autoridad: “el sacerdote, el maestro y el padre de familia [...] quienes reiteraban su monólogo moral, patriarcal y autoritario.”⁵⁸ Esos fueron los tiempos en los cuales los jóvenes empezaron a cuestionarlo todo a través del acceso a la educación y la cultura que provocó una corriente centrada en:

La modernización y el desarrollo, como ideologías del cambio y de lo nuevo transformaron las representaciones colectivas y actitudes sociales frente a las costumbres nacionales que empezaron a volverse parte del folklore y que cada vez más se identificaron con el pasado.⁵⁹

Una forma de cuestionamiento fue cuando las mujeres comenzaron a ver la opresión y desigualdades que sufrían, generando así una nueva ola del feminismo.

1.2.1 Primera ola del feminismo

El feminismo es considerado un discurso político que se basa en la justicia y trae consigo teoría y práctica política proferida por mujeres: “que tras analizar la realidad en la que viven toman conciencia de las discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres”⁶⁰, por lo cual deciden organizarse y, con ello, evidenciar las diferentes problemáticas a las que han sido sometidas y, de esta forma, cambiar la sociedad, por lo que también puede considerarse el feminismo como una práctica social. La primera ola del feminismo podría considerarse que se dio a finales del siglo XVIII con el nacimiento de la Ilustración: “y al calor de la Revolución

⁵⁷ *Ibíd*em, p. 124

⁵⁸ *Ídem*.

⁵⁹ *Ibíd*em, p. 125

⁶⁰ VARELA, Nuria. *Feminismo 4.0, la cuarta ola*, Peguin Random House, 1ra. Ed. México, 2019, p.

francesa,⁶¹ donde se cuestionaban los privilegios de la aristocracia y se defendía la consigna «igualdad, libertad y fraternidad», sin embargo, sólo beneficiaba a una parte de población, a los hombres. Las mujeres, entonces, tomaron conciencia de la opresión, dominación y explotación de las que: “fueron objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado, bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción.”⁶² En 1792 la inglesa Mary Wollstonecraft publica el texto, *La vindicación de los derechos de la mujer*, considerada la obra fundacional del feminismo. En ella se expresa que las mujeres no son inferiores a los hombres, sólo en apariencia pueden serlo porque no reciben la misma educación. Esta autora buscaba la igualdad entre hombres y mujeres, criticando la supremacía masculina:

[...] llamó privilegio al poder que siempre habían ejercido los hombres sobre las mujeres como si se tratara de algo «natural», identificó los mecanismos sociales y culturales que influían en la construcción de la subordinación femenina y elaboró estrategias para conseguir la emancipación de las mujeres.⁶³

La primera ola llegó hasta finales del siglo XIX con el Sufragismo. Las feministas de la primera ola trataban de reivindicar los derechos de las mujeres para superar los obstáculos legales que imposibilitaban la igualdad, como el sufragio femenino, derecho a la propiedad, divorcio, entre otras cuestiones.

El feminismo de carácter internacional se da como resultado de la problemática que las mujeres enfrentaban en la época de la Revolución industrial y el capitalismo, donde surgen el feminismo marxista, socialista y anarquista. Una obra importante fue la *Declaración de Sentimientos de Seneca Falls*, texto fundacional del sufragismo norteamericano. El sufragismo fue un movimiento de agitación internacional, donde se buscaba el derecho al voto y los derechos educativos.

1.2.2 Segunda ola del feminismo

En 1961 se suscita la venta masiva de la píldora anticonceptiva, la cual se expandió por varios países del mundo, ingresando Australia, Europa y el resto de América

⁶¹ *Ibidem*, p. 27

⁶² *Ídem*.

⁶³ *Ibidem*, p. 28

Latina: “El cambio no fue bien recibido por instituciones como la Iglesia o la derecha religiosa pero era [un] cambio irreversible.”⁶⁴ Esto permitió diferenciar la sexualidad femenina de la maternidad, permitiendo advertir que la píldora no sólo mostraba un fuerte avance de la ciencia cuando se inventó en 1957, y se distribuyó masivamente en Estados Unidos en 1960, sino también un símbolo de la apropiación del cuerpo, ya que las mujeres lograrían planificar un embarazo de forma independiente:

Lo novedoso fue que ahora las mujeres podrían obtener la liberación de su dependencia de su vida sexual con respecto a la maternidad. Con el primer medicamento destinado a ser usado en gente sana y además durante períodos prolongados de tiempo, se consigue un gran paso, progreso indiscutible hacia la búsqueda de la igualdad de la mujer con el hombre, liberándola de la amarra difícil de romper de sexualidad y embarazo. En otras palabras, la mujer llegaba a conseguir una situación que hasta ahora era sólo privilegio inequitativo del varón, cuál era la de ejercer su sexualidad sin el riesgo de la llegada de un hijo, sin quedar embarazada.⁶⁵

Las mujeres al poder controlar la maternidad abandonaron los prejuicios que limitaban el disfrute de su cuerpo, ya no era necesario mantenerse virgen hasta al matrimonio o estar sumida en la abstinencia por miedo al embarazo. La década de los sesenta representó el movimiento de la liberación sexual gracias a la píldora, sin embargo, la censura que produjo su uso por parte de la religión u otras instituciones, fue uno de los tantos factores que impulsó una serie de movimientos en torno a la mujer, ya que en el tema de la salud permitió exigir derechos sexuales y reproductivos que fueron parte de la agenda feminista de esa época, incluyendo la despenalización del aborto.

Durante década de los sesenta se comenzó a vislumbrar con más auge una serie de inquietudes en las mujeres, quienes se enfrentaban a una marcada desigualdad, la cual comenzaba a visibilizarse como un producto cultural, resultado de los roles que las mujeres tenían que asumir ante la sociedad y la familia. La mirada hacia el «problema de la mujer» fue resultado de publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, publicada en Francia en 1949. La obra removió las

⁶⁴ MURILLO, Celeste. “La píldora y la ilusión del cuerpo propio”, *Ideas de izquierda*, La izquierda diario, PTS, Buenos Aires, 2018. Recuperado: 13 de mayo 2020

<https://www.laizquierdadiario.com/La-pildora-y-la-ilusion-del-cuerpo-propio>

⁶⁵ SCIELO. “50 años de la píldora anticonceptiva”, *Revista Chilena de Obstetricia y Ginecología*, Santiago de Chile, 2010. Recuperado: 13 de mayo 2020

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-75262010000400001

conciencias de las mujeres con una frase contundente: “no se nace mujer, se llega a serlo.”⁶⁶ Esta autora expuso que a la mujer no se define por su sexo biológico sino a partir de una serie de roles asociados al mismo, los cuales se tendrán que cumplir para ser consideradas mujeres.⁶⁷

Otra obra que influyó para entender la situación de las mujeres de la segunda ola del feminismo fue la obra *La mística de la feminidad*, escrita en 1963 por la socióloga, Betty Friedan,⁶⁸ quien es considerada la madre del movimiento feminista moderno en Estados Unidos. En este texto se analizó el sometimiento y dominio de las mujeres estadounidenses, las cuales sólo se definían exclusivamente como amas de casa, esposas y madres, alejándolas de otros intereses fuera del hogar: “Esta obra [resultó] ser decisiva en el acompañamiento de uno de los cambios sociales más determinantes del siglo XX, la posición y autoconciencia de las mujeres como grupo.”⁶⁹ Lo que generó una la segunda ola del feminismo en Estados Unidos, que daría como resultado el feminismo liberal, que describe la situación de las mujeres como una desigualdad, no como una explotación u opresión, como llegaron a plantearlo otras autoras.

Lo que propone el feminismo liberal es luchar por cambios hasta lograr la igualdad entre los sexos, para que las mujeres sean incluidas en los espacios de la vida pública, tanto en el mercado laboral como en los puestos de poder. Mediante el activismo de Friedan, y su unión con otras mujeres, se lograron obtener los derechos fundamentales. Sin embargo, en el ámbito privado la desigualdad persistió a través de los malos tratos y la explotación económica. En los hogares se reprodujo la misma relación de poder del hombre en contra de las mujeres, similar a lo que pasaba en la vida pública, lo que influyó para el surgimiento de una nueva corriente feminista, el feminismo radical, que propone solucionar el problema de la mujer a partir de su raíz, el patriarcado. Así nace:

⁶⁶ BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*, Penguin Random House, 2019, p. 143

⁶⁷ VARELA, Nuria. *Feminismo para principiantes*, Penguin Random House, 1ra Ed. 2014, México, p. 10

⁶⁸ Betty Friedan, además de escribir *La mística de la feminidad*, pasó a la acción organizándose con otras mujeres para darle vida a NOW (National Organization for women).

⁶⁹ VALCÁRCEL, Amelia. “Presentación”, *La mística de la feminidad*, Ediciones Cátedra, 1ra Ed., Madrid, 2009, p. 9

El Movimiento de Liberación de las Mujeres, que en Estados Unidos despuntó al calor de la lucha por los derechos civiles y la oposición a la Guerra de Vietnam, se llamó a sí mismo la segunda ola del feminismo⁷⁰ –o el nuevo feminismo– en un afán por identificarse y, a la vez, distinguirse de sus antecesoras de la primera –o vieja ola–, representada por el movimiento a favor del sufragio femenino de finales del siglo XIX y principios del XX.⁷¹

Las mujeres que se adentraron al feminismo de la segunda ola se legitimaron como voceras de las injusticias que no pudieron resolverse con el sufragismo, pero sin dejar de observar los grandes logros de este primer movimiento. Las feministas de la nueva ola:

[Tuvieron] el doble sentido de conmemorar a las sufragistas y formular exigencias novedosas, como el reconocimiento al valor económico del trabajo doméstico, la igualdad de salarios y oportunidades entre mujeres y hombres y la despenalización del aborto.⁷²

En la siguiente década, los setenta, las feministas organizaron una huelga donde se convocó a las mujeres para que dejaran de lavar, planchar y realizar los trabajos públicos: “en un acto simbólico para pedir la valoración del trabajo en el hogar y el fin de la discriminación en los empleos asalariados.”⁷³ De alguna forma, con la Huelga de mujeres por la igualdad, se buscaba una estrategia de lucha obrera que ayudara a subrayar las labores domésticas como una forma de trabajo merecedora a un valor económico: “La fecha de la huelga, el 26 de agosto de 1970, se eligió para que coincidiera con el día en que se había firmado, cincuenta años antes, la enmienda constitucional que estableció el sufragio de las mujeres en ese país.”⁷⁴ El Movimiento de la Liberación de las Mujeres da como resultado el origen de varias organizaciones destinadas exclusivamente para las mujeres, así se crearon espacios para resguardar a las mujeres maltratadas, espacios de defensa personal,

⁷⁰ Existe un debate entre las feministas ya que muchas consideran que los inicios del feminismo político se ubica a finales del siglo XVIII en tiempos de la Ilustración y la Revolución francesa, momento histórico en el que se puede ubicar la primera ola del feminismo en el mundo, sin embargo, contrasta con la idea de la segunda ola en Estados Unidos, el cual surge precisamente al calor de las manifestaciones, donde Bety Friedan participó activamente y donde se reconoce a las Sufragistas como partícipes de la primera ola feminista en el Continente Americano.

⁷¹ CANO, Gabriela. “El feminismo y sus olas”, *Letras libres*, México, 2018, Recuperado: 13 de mayo 2020

<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-feminismo-y-sus-olas>

⁷² Ídem.

⁷³ Ídem.

⁷⁴ Ídem.

centros de ginecología y guarderías, lo que logró cambiar el panorama de las mujeres en el mundo y llevarlas a la liberación.

El feminismo ya se había incorporado: “al vocabulario internacional de los movimientos sociales —como el estudiantil y la contracultura— en la década de los sesenta y setenta.”⁷⁵ El nuevo movimiento feminista surgió del descontento de algunas mujeres por no haber sido tomadas en cuenta dentro de los movimientos sociales y contraculturales. Los movimientos sociales tenían un rostro masculino, ya que la desigualdad se veía marcada por una ausencia de mujeres en los niveles altos de liderazgo: “Entonces, no es extraño que dado el contexto cultural machista de la década de 1960, la gran mayoría de los líderes, que luego contarían sus historias hayan sido varones.”⁷⁶ Por esta razón en los años setenta el feminismo en Estados Unidos tuvo su pico más alto en el que se buscaba: “transformar y revolucionar las relaciones entre los sexos, alcanzar una condición igualitaria y democratizar la sociedad.”⁷⁷

1.2.3 Feminismo en México

En México, la prensa volteó hacia el movimiento feminista estadounidense, y Rosario Castellanos publicó en su columna periodística: “La liberación de la mujer, aquí” refiriéndose a sus compatriotas que no ponían el dedo en el renglón en aquel movimiento:

Los comentarios han sido de dulce, de chile y de manteca. Pero todos [...] tienen una característica común: todos se refieren a este Movimiento la liberación de la mujer en los Estados Unidos como si estuviera ocurriendo en el más remoto de los países o entre los más exóticos e incomprensibles de los habitantes del menos explorado de los planetas. Esto es, como si lo que está aconteciendo de otro lado del Bravo no nos concerniera en absoluto.⁷⁸

El feminismo en México apareció en 1970 como resultado del agotamiento del modelo estabilizador durante la década de los cuarenta y cincuenta, que respondió

⁷⁵ Ídem.

⁷⁶ LAMAS, Martha. “Del 68 a hoy: la movilización política de las mujeres”, *Nueva Época*, UNAM, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Año LXIII, núm. 234, México, 2018, p. 266

⁷⁷ BARTRA, Ely, Anna M. Fernández Poncela y Ana Lau. “El feminismo en México, Ayer y hoy”, *La ventana*, Revista de Estudios de Género, núm. 12, México, 2000, p. 14

⁷⁸ CASTELLANOS, Rosario. “La liberación de la mujer, aquí”, *El uso de la Palabra*, Ed. José Emilio Pacheco, Excélsior, México, 1974, p. 58

la ebullición de nuevas ideas nacidas de la élite intelectual y del crecimiento de la izquierda mexicana: “fomentada y planeada como reacción a los sucesos de 1968, en el país.”⁷⁹ Lo que produjo una apertura democrática que favoreció la aparición de sindicatos y movimientos sociales donde: “las feministas intentaron incidir.”⁸⁰

La segunda ola del feminismo se relaciona directamente en México con el Movimiento del 68, y la participación activa de las mujeres en el movimiento estudiantil, que no se visualizó en su momento, pero que daría trazas de lo sucedido a las mujeres en estudios posteriores, que las señalan como participantes comprometidas con el movimiento. No obstante, en México, también pasó lo mismo que en otros países, las mujeres si no fueron borradas de la historia del movimiento del 68, fueron opacadas por las historias que contaban sus compañeros:

[...] los primeros textos publicados se dejaban en la sombra la participación de las mujeres en la base, lo que menoscababa una comprensión integral de la acción histórica. [Deborah Cohen y Lessie Jo Frazier] convencidas de que fue la participación masiva de la población la que hizo tan poderoso y amenazante al movimiento [del 68] a los ojos del Estado, estaban sorprendidas de que la versión “oficial” a cargo de los líderes no registrara a cabalidad la dimensión de la participación de las mujeres. Según ellas la versión de los dirigentes varones había llegado a convertirse en el lente a través del cual se interpretaba y evaluaba el 68. Por lo que se propusieron investigar el papel que habían tenido las mujeres involucradas en ese entonces.⁸¹

El movimiento feminista en México se construyó con mujeres urbanas de clase media, universitarias de las diversas facultades de la UNAM, del Instituto Politécnico Nacional y otras universidades de la Ciudad de México:

[...] que preocupadas por la falta de oportunidades para intervenir en la toma de decisiones no sólo en los grupos políticos sino en la resolución de sus propios problemas y necesidades en tanto mujeres, se organizaron en lo que hoy conocemos como la «nueva ola del feminismo en México».⁸²

El objetivo de este movimiento consistió en desplazar la desigualdad que sufrían las mujeres y, con ello, crear un ambiente de justicia y equidad entre los géneros, ya que el sexismo imperante era un fenómeno de raíces culturales. El descontento que sentían las mujeres de la década de los setenta era porque no habían sido tomadas en cuenta dentro de los movimientos políticos que estaban viviendo:

⁷⁹ BARTRA, Ely, Anna M. Fernández Poncela y Ana Lau. *Op. Cit.* p. 15

⁸⁰ CANO, Gabriela. *Op. Cit.*

⁸¹ LAMAS, Martha. *Apud.* Deborah Cohen y Lessie Jo Frazier, *Op. Cit.*, p. 268

⁸² BARTRA, Ely, Anna M. Fernández Poncela y Ana Lau. *Op. Cit.* 14

[...] las estudiantes universitarias además de tomar conciencia del estado de indefensión en que se encontraban socialmente, establecieron contacto con mujeres de otras partes que ya estaban organizándose para pedir para ellas la otra mitad del cielo.⁸³

El movimiento se abrigó en el marxismo y se organizaron grupos de autoconciencia muy similares a los grupos extranjeros, esgrimiendo el lema «lo personal es político». Las universitarias al ver todas las problemáticas a las que se enfrentaban se dispusieron a leer y analizar todo aquello que les concernía y les era cercano: “como el cuestionamiento al sexismo y el androcentrismo en sus variadas manifestaciones, presente en el trabajo, la casa, la escuela y la vida cotidiana.”⁸⁴ Lo que más se destacó, aparte de las desigualdades, fue la violencia contra las mujeres, la cual se visualiza como un acto permanente y como una demostración de poder por parte del hombre.

Si bien en otros países los diversos movimientos feministas han conseguido cambios y transformaciones considerables, en México no sucedió un cambio relevante durante la década de los setenta, ya que el país era, y sigue siendo, machista y mayoritariamente católico. Lo que fue un logro para el feminismo es que haya subsistido e incursionado en la agenda política, así como se hayan establecido agrupaciones con clara influencia feminista y organismos con perspectiva de género que fomentaron cambios en la política formal y en alguna medida en la toma de decisiones. Esto sentaría las bases para ir reformando las leyes, volviéndolas más inclusivas y benéficas para las mujeres.⁸⁵

México fue sede de la primera reunión intergubernamental, la I Conferencia de la mujer: “ante la insistencia y cada vez más agravada desigualdad de las mujeres, con respecto a los hombres, la Asamblea General de la Naciones Unidas declara a 1975 como Año Internacional de la Mujer y decide una Conferencia Mundial.”⁸⁶ La intención de la conferencia era plantear una guía de acción para frenar la discriminación de la mujer y generar su avance social, formulando: “las

⁸³ *Ibidem*. Pp. 17-18

⁸⁴ *Ídem*.

⁸⁵ *Cfr.* *Ibidem*, p. 41

⁸⁶ CHIAROTTI, Noemí. “Primera Conferencia Mundial sobre la mujer, México 1975”, *Diálogos, propuestas, historias para una Ciudadanía Mundial*, INDESOMUJER (Instituto de Estudios Jurídico Sociales de la Mujer), Buenos Aires, 1995. Recuperado: 13 de mayo 2020
<http://base.d-p-h.info/es/fiches/premierdph/fiche-premierdph-2359.html>

acciones y medidas que debían ser cumplimentadas por los gobiernos, las organizaciones y la comunidad internacional para lograr plena igualdad y participación de la mujer en la vida social, política, económica y cultural.”⁸⁷

1.2.5 Tercera ola del feminismo: *Corpus* teórico de Ana Clavel

En varias novelas y cuentos de Ana Clavel existe la ambigüedad genérica, ya que las narraciones no muestran de forma inmediata a qué género pertenecen los personajes, muchas veces inicia hablando de comportamientos femeninos, pero al final se descubre que son hombres quienes realizan aquellos rituales, lo que apunta la indeterminación de sus personajes. Esto sitúa el corpus teórico de la autora en concordancia con la tercera ola del feminismo, donde se comienzan a publicar los estudios de género con la publicación, en 1989, de *El género en disputa* de Judith Butler y los ensayos de Teresa de Lauretis. En este periodo surgen nuevos puntos de vista devenidos de la postmodernidad, como sería la teoría *queer*, que marca los inicios de la identidad de género como constructo cultural: “La teoría *queer* tiene su base teórica en autores postestructuralistas como Jacques Derrida, Jacques Lacan o Michel Foucault [quienes] rechazan la idea de que hay una «verdad» única, universal y absoluta.”⁸⁸ La teoría *queer* surge a partir de un conjunto de ideas donde el sexo y el género no están inscritos en la naturaleza humana, sino que parten de una construcción sociocultural:

Por eso no se clasifica en categorías universales y fijas, las personas no son varones, mujeres, heterosexuales... Todas son categorías ficticias y mutables. Es decir «no hay una verdad única sobre quienes somos».⁸⁹

La teoría *queer*, según Teresa de Lauretis, surge a mediados de los años noventa con el objetivo de articular los términos, en los cuales las sexualidades gays y lesbianas pueden ser entendidas como una forma de resistencia. Lauretis parte de una reflexión teórica sobre los cuestionamientos y los estudios sobre las condiciones raciales, de clase, relativas a lo decolonial que cuestionan los: “factores

⁸⁷ Ídem.

⁸⁸ Varela, Nuria. *Feminismo 4.0: La cuarta ola*, Penguin Random House, 1ra Ed., México, 2019, p. 72

⁸⁹ *Ibidem*, p. 73

clave para entender el sexo, como algo biológico basado en un modelo heterocentrado y binario.”⁹⁰

A partir de los estudios de género, se comienza a refutar los rasgos que predominaban en la configuración de la identidad femenina, fundamentados en la diferencia sexual. Esto permitía definir a la mujer mediante su contraparte, el varón, en un entorno estructurado, categorizado y generizado, lo que permitían visualizar la idea de la subordinación de la mujer a través sus diferencias biológicas. Estas diferencias biológicas entre hombres y mujeres eran heredadas por la construcción del género mediante el sexo con el que se nacía, y por ende crear roles reduccionistas entre el género femenino y el género masculino, marcando así el heterocentrismo binario.

Para Teresa de Lauretis, la postura de la diferencia sexual era excluyente y limitaba algunos aspectos de los Estudios de la mujer pues: “la noción de género como diferencia sexual y sus nociones derivadas –cultura de mujeres, maternidad, escritura femenina, femineidad, etc.,”⁹¹ se tornó en una desventaja para el pensamiento feminista ya que: “al enfatizar lo sexual, la diferencia sexual es en primera y última instancia una diferencia de las mujeres respecto a los varones, de lo femenino respecto a lo masculino,”⁹² que eran resultado de los efectos discursivos dominantes y de sus narrativas principales: biológicas, médicas, legales, filosóficas o literarias:

Desde ese punto de vista todas las mujeres no serían sino copias de diferentes personificaciones de alguna arquetípica esencia de mujer, representaciones más o menos sofisticadas de una femineidad metafísico-discursiva.⁹³

Lo que ponía en duda los diferentes modelos de mujer, aquellos que por su condición de clase, raza y preferencia sexual, no se ajustaban al arquetipo de mujer blanca heterosexual y mostraba una división entre las diferentes corrientes feministas.

⁹⁰ LAURETIS, Teresa de. “La tecnología del género”, Macmillan Prees, Londres, 1989. Archivo PDF, p. 9

⁹¹ LAURETIS, Teresa de. “Tecnologías del género”, *Essays on Theory, Film and Fiction*, Mcmillan Prees, Londres 1989, p. 6. Archivo PDF. Recuperado 12 de mayo de 2020 <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>

⁹² *Ibidem*, p. 7

⁹³ *Ibidem*, p. 8

A partir de esta limitante que presuponía la diferencia sexual, se comenzaron a observar las necesidades para definir el concepto de género, que para Teresa de Lauretis no era una propiedad única de los cuerpos sexualizados, sino una construcción cultural mediante: “el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja.”⁹⁴ El término género permitía prever una clasificación de lo femenino y masculino. En consecuencia:

[...] las teóricas feministas [conceptualizaron] el *género* como el conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre los sexos, para simbolizar y construir socialmente lo que es «propio» de los hombres (lo masculino) y lo que es «propio» de las mujeres (lo femenino).⁹⁵

El género se convierte en una representación, no sólo de cada palabra o cada signo, sino de su relación con otras entidades: “que están constituidas previamente como una clase, y [su] relación de pertenencia,”⁹⁶ por lo tanto, el género asigna una entidad y una posición fija e inmutable a cada individuo, mediante concepciones pre-constituidas por una sociedad heteronormativa. No obstante, aunque individuo tiene un sexo asignado por la naturaleza, no por ello roles establecidos directamente por ésta. El género se construye culturalmente a través de una relación social y a partir de un margen conceptual rígido, el cual se basa únicamente por dos sexos biológicos, lo que permite reflexionar acerca de que no se nace mujer u hombre, se construyen los roles asignados a través del sexo, específicamente por la genitalidad:

Las concepciones culturales de lo masculino y lo femenino como dos categorías complementarias aunque mutuamente excluyentes en las que los seres humanos están ubicados, constituye en cada cultura un sistema de género, un sistema simbólico o sistema de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y jerarquías. A pesar de que los significados cambien en cada cultura, un sistema sexo-género está siempre íntimamente interconectado en cada sociedad con factores políticos y económicos.⁹⁷

⁹⁴ Ídem.

⁹⁵ LAMAS, Marta. “Género diferencias de sexo y diferencia sexual”, *¿género? Debate feminista*, México, 2016, p. 84, Archivo PDF, Recuperado: 12 de mayo de 2020 http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/020_07.pdf

⁹⁶ LAURETIS, Teresa de. *Op. Cit.* p. 10

⁹⁷ *Ibidem*, p. 11

Esto permite observar una jerarquía donde lo masculino es el efecto dominante y lo femenino el aspecto subordinado, lo que consiente en una desigualdad social entre hombres y mujeres, por lo tanto el sistema sexo-género: “es un sistema de representación social que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en una sociedad.”⁹⁸ Esta separación de los sexos enfatiza una marcada desigualdad. Y aunque la ideología de la diferencia sexual era construir una identidad femenina, lo que mostraba era que el modelo a seguir, para alcanzar la libertad e igualdad, era adoptando hábitos y roles masculinos: “De este modo [las mujeres] se verían forzadas a emular los valores masculinos para conseguir la igualdad.”⁹⁹ No obstante, el feminismo ha tratado de erradicar de las desigualdades sociales al luchar por la equidad de género, poniendo de manifiesto que las diferencias sexuales no son una limitante para el desarrollo de cada individuo y de una sociedad, sino una forma de ver los diferentes matices que existen entre los seres humanos, pues no todo gira en torno a la construcción sexogenérica, ya que existen individuos indeterminados que no se asumen como hombres o mujeres, más bien van creando nuevas masculinidades o feminidades que rompen con lo socialmente establecido por el patriarcado.

1.3.1 La performatividad: la indeterminación del ser

El paradigma de la diferencia expresa choques entre diversas posturas para definir el feminismo desde la diferencia sexual, y condena las definiciones del heterosexismo binario, el cual se centra en justificar los comportamientos femeninos propios de las mujeres y los masculinos que le son propios a los hombres. Judith Butler cuando publica la obra *El género en disputa*, también: “se aleja de los estudios de la «diferencia sexual»,”¹⁰⁰ que se originaron durante el estructuralismo. El texto plantea cómo las prácticas sexuales no normativas cuestionan la estabilidad del género como categoría de análisis, lo que plantea ciertas preguntas como: “¿Qué

⁹⁸ *Ibidem*, p. 11

⁹⁹ MIRANDA NOVOA, Martha. “Diferencia entre la perspectiva de género y la ideología de género”, *Dikaion*, Año 26, Vol. 21, Núm. 2, Universidad de la Sabana, Colombia, 2012, p. 348

¹⁰⁰ BUTLER, Judith. *El género en disputa, El feminismo y la subversión de la identidad*, España: Paidós, 2007, p.

es ser mujer, que es ser hombre? Si el género se entiende como algo que se consolida a través de la sexualidad normativa,¹⁰¹ entonces existe una crisis del género cuando la identidad de una persona no responde a los roles socialmente establecidos y rechaza las construcciones heteronormativas, dispersándose en los contextos *queer* donde: “la noción de la práctica sexual tiene el poder de desestabilizar el género.”¹⁰²

Butler propone que no existe un género único y fijo, masculino y femenino, sino que existen zonas indeterminadas de la identidad en el ámbito LGTB, donde no se puede categorizar a los sujetos a partir del sexo asignado biológicamente, ya que sus prácticas sexuales no se subordinan a la heterosexualidad jerárquica. La heterosexualidad es la norma en una sociedad patriarcal, donde un hombre y una mujer funcionan mediante la estructura dominante por lo cual: “tener un género significa haber establecido ya una relación heterosexual de subordinación [que] afirma que los hombres son hombres por ser heterosexuales, y las mujeres que son mujeres serán heterosexuales,”¹⁰³ dejando de lado a los otros individuos que no se sienten identificados con las construcciones heteronormadas. De aquí parte la aceptación de las diferentes identidades de género en el contexto *queer*, que llevan a perder algo de sentido en la composición de lo masculino y lo femenino, sobre todo, de este último, ya que las identidades genéricas como los travestis, transexuales, transgénero, etc. fluyen en zonas indeterminadas del género, donde no se es completamente mujer u hombre, masculino o femenino, sino que transitan de un género a otro, proponiendo así el género fluido o no binario donde no se es mujer u hombre específicamente. En este punto existe la desigualdad sexual que se bifurca en el género, lo que permite subordinar las identidades genéricas a la indeterminación: “El género puede volverse ambiguo sin cambiar ni reorientar en absoluto la sexualidad normativa.”¹⁰⁴ Sin embargo, está presente en la configuración de la identidad que parte de la interioridad misma del ser, de cómo se

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 12

¹⁰² *Ídem*.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 15

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 16

percibe el género desde el ámbito personal, donde existe: “una esencia interior que pueda ponerse al descubierto.”¹⁰⁵

El género, en este contexto, se convierte en una fuente subjetiva de la identidad, que se sitúa a partir de unas leyes hegemónicas y: “la performatividad del género gira en torno a esta metalepsis, la forma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma.”¹⁰⁶ Existen leyes previamente establecidas que fortalecen: “la invocación performativa de un «antes» no histórico [y] se convierte en la premisa fundacional que asegura una ontología pre-social de individuos que aceptan libremente ser gobernados y, con ello, firmar la legitimidad del contrato social.”¹⁰⁷ Lo que permite visualizar que las personas tienen que cumplir con un rol establecido para ser aceptadas y ser sujetos con derechos.

Para Butler: “la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto del cuerpo, entendido, hasta cierto punto como una duración temporal sostenida culturalmente.”¹⁰⁸ En consecuencia el género es un acto performativo donde se pone de manifiesto la esencia misma del género que se construye a través de: “un conjunto sostenido de actos, postulado por medio de la estilización del cuerpo basado en el género.”¹⁰⁹ Entonces, el cuerpo es el que recibe ese mundo sexualizado y generizado, en el cual se coloca una esfera de ininteligibilidad, para construir así a un sujeto viable en una sociedad heteropatriarcal. Butler considera que el cuerpo es una realidad material que está más allá del ser mismo, esto es como un conjunto de posibilidades heredadas culturalmente y que el individuo dramatiza, actuando en un espacio histórico que determina su actuar en sociedad, por lo tanto, el cuerpo se convierte en un constructo temporal reducido a las construcciones culturales, que determinan el espectro de lo pensable, de lo posible y realizable.¹¹⁰

¹⁰⁵ Ídem.

¹⁰⁶ Íbidem, p. 17

¹⁰⁷ Íbidem, p. 19

¹⁰⁸ Ídem, p. 17

¹⁰⁹ Ídem.

¹¹⁰ Ídem.

Sin embargo, el cuerpo no es un producto causado por el sexo biológico, como las sociedades heteronormativas han hecho creer: “el género constituye un estilo corporal asumido y simultáneamente elegido. En este sentido, llegar a ser un género consiste en la progresiva interpretación de las normas, tabúes y prescripciones otorgadas por nuestra cultura.”¹¹¹ Por lo tanto, el género es un acto constitutivo, donde la elección forma parte de la identidad, pues por un lado el sujeto reinterpreta operaciones donde no hay imposición pasiva sobre los individuos sino complicidad de sometimiento frente al amo (el patriarcado), ya que los sujetos pueden apropiarse de unos rasgos y no de otros: “La verdad de lo masculino y lo femenino en el sujeto se produce, entonces, a través de la repetición ritualizada de actos que van teniendo su efecto a partir de la naturalización de gestos en el contexto del cuerpo.”¹¹² De esta forma, lo que se ha tomado como un rasgo interno: “es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales y gestos naturalizados,”¹¹³ por lo cual existe la opción transformadora que emancipa la voluntad y la rebeldía que manifiestan las identidades de género, que no cumplen su función como los transexuales, tránsgendero, travestis, etc., y los cuales se consideran seres abyectos y subversivos al no someterse a una leyes heteronormadas.

1.2.4 Cuarta ola del feminismo

La cuarta ola del feminismo surge a partir de tantos años de deconstrucción de lo que es ser mujer en una sociedad heteronormativa, como una forma de mitigar el patriarcado, o sea la subordinación de la mujer frente al hombre. La cuarta ola propone soluciones prioritariamente los problemas de la violencia sexual y la explotación económica que enfrentan las mujeres: “la desigualdad salarial hasta la feminización de la pobreza [...] la precarización de la vida de las mujeres, hasta la

¹¹¹ MAURO RUCOVSKY, Martín de. “¿De qué están hechos los cuerpos?, Materialidad del cuerpo sexuado en Judith Butler”, *Voces, cuerpos y derechos en disputa*, 3er Congreso de Género y Sociedad, Universidad de Córdoba, Argentina, 2014, Archivo PDF, p. 3
<http://conferencias.unc.edu.ar/index.php/gyc/3gyc/paper/viewFile/2656/716>

¹¹² *Ibíd.*, p. 4

¹¹³ BUTLER, Judith. *Op. Cit.*, p. 17

usurpación masculina de sus capacidades sexuales y reproductivas para convertirlas en grades industrias.”¹¹⁴

La cuarta ola surge en la segunda década del siglo XX y se hace más visible en la web, especialmente en las redes sociales, con movimientos virtuales como el *#MeToo* que evidencia el acoso sexual que han sufrido las mujeres, y que inicia con la revelación hecha por diferentes actrices que fueron víctimas del director de cine Harvey Weinstein. *#MiCuerpoMidesición* y *#MareaVerde* como un apoderamiento simbólico del cuerpo mediante la decisión a tener un aborto seguro y gratuito. *#NoEsNo* que revela un alto a las violaciones sexuales en contra de las mujeres.

El feminismo de la cuarta ola busca soluciones contra la violencia en todas sus manifestaciones, un alto a los feminicidios y apuesta por una reflexión con la subalternidad para trascender la conciencia de opresor y el oprimido, y así materializar una igualdad o equidad entre los géneros. Los movimiento en las redes sociales han hecho que los grupos feministas salgan a las calles a protestar para evidenciar que, a pesar de que haya políticas y leyes inclusivas a favor de la mujer, éstas son insuficientes o están mal aplicadas, ya que los altos índices de violencia contra las mujeres no dejan de aumentar, lo que permite visualizar, todavía, en nuestra época, un contexto patriarcal arraigado principalmente en una masculinidad tóxica.

1.3 Obra literaria de Ana Clavel

Clavel se adentra en el universo de la identidad de género, de la unión del cuerpo y la mente en zonas indeterminadas del ser, que formulan una experiencia erótica y define la identidad de sus personajes. El primer libro publicado *Fuera de escena* se comienza a vislumbrar su postura, crear un mundo de travestismos literarios. En el segundo libro publicado fue *Amorosos de atar* (1991), hace un pequeño tratado sobre el amor y el erotismo, con la mirada puesta en el cuerpo a través de los sentidos. Con el cuento “Cuando María mire el mar”, incluido en este libro, gana el premio Gilberto Owen en 1991. María es una chica embarazada que tiene la disyuntiva del aborto y la maternidad, se hunde en mar de pensamientos para

¹¹⁴ VARELA, Nuria. Op. Cit., p. 166

afrontar un futuro que le parece desolador. El cuento también, de forma muy sutil, infiere en el lesbianismo. Claudia, una amiga, empieza a tomarle cariño y apoyarla en su disyuntiva, abortar o no. Mientras que miraban el mar: “Claudia comenzó por besarle la nariz y los ojos. Cuando descendió a sus senos era tan fácil —aparta la tela elástica del traje de baño— María se estremeció: jamás había imaginado a una mujer prendida a sus pechos...”¹¹⁵

El tema de las identidades de género va estar presente en la mayoría de sus novelas y de sus cuentos. Las anécdotas y personajes se irán repitiendo y compartiendo los mismos rasgos. Por ejemplo, el cuento “Un deseo realizado”, narra el encuentro erótico de dos primos y su paraíso debajo de la cama; esta anécdota también estará presente en *Las ninfas a veces sonrían*. Incluso en los libros de cuento se repetirán relatos, “Tu bella boca rojo carmesí” estará en *Fuera de escena* y *Amor y otros suicidios*, por lo tanto, la repetición será una constante en la obra de Ana Clavel, aunque va cambiando las estrategias narrativas, sobre todo, con los saltos de tiempo, ya que no recurre a la linealidad sino a la analepsis cuando se adentra en la memoria de sus personajes, para indicar el punto donde inicia el deseo.

Los deseos y su sombra (2000) fue su primera novela publicada, finalista del Premio Internacional Alfaguara de Novela en 1999, cuya editorial se encargaría de publicar todas sus novelas. Esta novela ganó de la Medalla de Plata de la Société Académique “Arts Scienses y lettres” de Francia, en el 2004. Habla sobre la vida de una joven llamada Soledad, quien, a partir de su deseo de desaparecer, se vuelve invisible en plena Ciudad de México. En esta novela: “Ana Clavel se propone explicar, o por lo menos describir, algunas modalidades del conflicto ancestral de las pulsiones personales y convivencia social.”¹¹⁶ La dicotomía entre las pulsiones y las convenciones sociales se entreteje a partir del deseo, el cual marca una identidad a partir de las carencias del personaje. En primera instancia, por la

¹¹⁵ CLAVEL, Ana. “Cuando María mire el mar”, *Amorosos de Atar*, Difocur México, 1991, p.

¹¹⁶ ARCINIEGA, Juan. “La sombra de los deseos de Ana Clavel”, *La Guirnalda Pola: Los Tesoros del Mundo Hispanohablante*, Redvista Electrónica de Cultura Latinoamericana en Canadá, Num. 75, Canadá, 2003. Recuperado 13 de mayo 2020
<https://lqpolar.com/page/read/347>

búsqueda constante de Soledad de ser aceptada y pertenecer a una sociedad que solamente la hiere y rechaza, lo que la enfrenta al egoísmo de las personas que perciben al personaje: “como un objeto que otros pueden utilizar a su capricho.”¹¹⁷ Después es el hecho del deseo mismo. Soledad anhela disolverse o morir, por eso nace el deseo de suicidio, la pulsión de muerte. Pero la muerte no llega, Soledad sólo desaparece logrando su cometido, ser un cuerpo amorfo, invisible. Aquí el cuerpo toma una relevancia profunda ya que transita sin volumen, sin una forma establecida, situando al personaje en algo indeterminado, pues tiene que esquivar los coches, porque aun siendo invisible, existe la posibilidad de ser arrollada y lastimada.

Paraísos trémulos (2002) fue su tercer libro de cuento, en él se presentan diez relatos cortos, algunos son muy breves. El cuento “Su verdadero amor” aborda el tema de la homosexualidad, el amor de dos militares, uno con mayor jerarquía y su subalterno. Los cuentos son: “Historias de mujeres que tienen al mar como amante; hombres que se aman violentamente; niñas que son mujeres. [Son] cuentos que retan a mirar de frente nuestros verdaderos deseos, a través de personajes que apuestan todo a su paraíso personal y terrenal.”¹¹⁸ El cuento “Paraíso Trémulos” que, además, de ser el título de la obra, se convierte en otra representación del cuerpo y sus avatares. Narra de manera breve la vida de un personaje sin nombre, en conflicto con su cabello, con su memoria y las personas que la rodean. El cuento da trazos de la relación que existe entre la apariencia personal y la forma en que ésta se relaciona con el mundo y determina la identidad, más ambigua que concreta: “un mechoncillo rebelde se obstinaba en enfrentarla con la vida [...] Un día decidió cortar por lo sano. El mundo le prometió paraísos trémulos e inexplorados, palpitantes como su cabeza rapada.”¹¹⁹

¹¹⁷ Ídem.

¹¹⁸ CLAVEL, Ana. “Todos tenemos un paraíso y cada quien su ruta para llegar a él”, *Paraísos trémulos*, www.anaclavel.com, México, 2002. Recuperado: 13 de mayo 2020 <https://anaclavel.com/paraisos-tremulos.html>

¹¹⁹ CLAVEL, Ana “Paraísos Trémulos”, *Paraíso trémulos*, Alfaguara, México, 2002. Museo Ficticia, Cuentos. Recuperado: 13 de mayo 2020 <https://museo.ficticia.com/cuentos/anaclavelparaisos.html>

Cuerpo náufrago (2005) es su segunda novela y la que ha sido empleada para realizar diversos estudios con respecto a la identidad de género. La autora retoma la novela *Orlando* de Virginia Woolf pero de forma distinta, mientras que en esta novela el protagonista es un hombre que se convierte en mujer, en la novela de Ana Clavel invierte su premisa, Antonia, el personaje central es: “una «ella» que transita hacia un «él» por la fuerza del deseo y la fantasía.”¹²⁰ Es un homenaje a la *Metamorfosis* de Kafka y Ovidio que: “por el ritmo de los tiempos que habían cambiado con la llamada revolución sexual de los sesenta, la presencia del cuerpo era sencillamente irreductible.”¹²¹ Antón/Antonia no era homosexual ni tampoco había nacido en el cuerpo equivocado, más bien: “se preguntaba cómo podían ser esos seres que eran más libres y completos que ella.”¹²² Aquí Clavel no muestra la envidia del pene sino su fascinación: “Y la vuelta de tuerca a través de un objeto transicional: el mingitorio, que en la novela se vuelve un auténtico fetiche que le cuestiona a la protagonista su identidad.”¹²³ Esta novela es ejemplo para considerar a Ana Clavel como feminista, al adentrarse primero a los estudios de género y después citar en la novela a Judith Butler con fragmentos de la obra *El género en disputa*, y de esa forma entrar en concordancia con la teoría *queer*, que se da durante la tercera ola del feminismo.

Las Violetas son flores del deseo (2007) es su tercer novela, ganadora del Premio de Novela Corta Juan Rulfo, es la tercera novela publicada y una de las más polémicas, pues con el escudriñamiento del deseo, a partir de un aspecto que histórica y universalmente ha sido tabú, el incesto, enfrenta a la gente a: “plantearse sin trepidación ante un espejo literario para examinar sus propios deseos.”¹²⁴ Al abordar el tema del incesto, la autora es tachada de ser políticamente incorrecta en las redes sociales, enfrentándose con una nueva forma de censura. La obra presenta el deseo masculino desde la visión de Julián Mécarder, quien comienza a desear a su hija pre-púber llamada Violeta, y relata su historia a manera de

¹²⁰ CLAVEL, Ana. “Cómo no ser mujer en México sin morir en el intento”, *Op. Cit.*

<https://confabulario.eluniversal.com.mx/como-no-ser-mujer-en-mexico-sin-morir-en-el-intento/>

¹²¹ Ídem.

¹²² Ídem.

¹²³ Ídem.

¹²⁴ Ídem.

confesión: “sin saberlo aprendía, paso a paso, que la belleza más insoportable es aquella que, en un bostezo letárgico reclama a gritos una voluntad irredenta de ser profanada.”¹²⁵

A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo (2008) es su primer libro de ensayo publicado la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. La obra plantea que la verdadera identidad del ser humano comienza por debajo de la piel: “no solamente con el disfraz de hombre o mujer que se pone cada uno, sino que está relacionada con la experiencia individual y vivencial de cada persona.”¹²⁶ Esto ya lo había planteado en la novela *Cuerpo náufrago*, sin embargo, su postura frente al deseo se enriquece y se completa. El deseo se manifiesta más allá del sexo, el cual es una eventualidad que no puede dividirse en géneros, ya que el verdadero sexo del ser humano está en su corazón y en la: “experiencia vivencial de cada ser, lo cual hace una particularidad de su [propia] visión, sin embargo, resulta más fácil contar con sistemas establecidos, cerrados, fijos, que no permiten dudar y en esa medida ha funcionado.”¹²⁷ Esta obra se centra en la metamorfosis del género humano, como el travestismo que genera miedo e incertidumbre, y se adentra a analizar personajes que han surgido en la literatura: “cuya característica es la transformación o el cambio de sexo.”¹²⁸ Para Ana Clavel, el deseo puede transformarnos, hacernos salir de nosotros mismos y de los otros, para acceder al objeto de deseo. Los seres humanos no somos entidades definidas sino: “cuerpos encarcelados por nuestras mentes.”¹²⁹

El dibujante de sombras (2009) es su cuarta novela y narra la historia de un dibujante, Giotto, descubierto por Johan Kaspar Lavater, pastor protestante. Se sitúa en Surich a finales del siglo XVIII es la época de las sombras chinescas y va tejiendo el mundo a través de las artes plásticas, haciendo un breve recorrido por la historia del arte. La novela proyecta imágenes que circundan la sensualidad

¹²⁵ CLAVEL, Ana. *Las Violetas son flores del deseo*, Alfaguara, México, 2015, p. 20

¹²⁶ PALAPA QUIJAS, Fabiola. “El sexo es una eventualidad que no podemos dividir en géneros”, *Cultura, La Jornada*, México, 2008. Recuperado: 13 de mayo 2020 <https://www.jornada.com.mx/2008/09/01/index.php?section=cultura&article=a10n1cul>

¹²⁷ Ídem.

¹²⁸ Ídem.

¹²⁹ CLAVEL, Ana. *Cuerpo náufrago*, Alfaguara, México, 2005, p. 20

representada por la sombra y: “el talento de Giotto para revelar de un solo trazo la personalidad de las personas [...] La sombra de un hombre o de su rostro es la imagen más débil y más vacía que se puede dar en una persona, pero si la fuente de luz se coloca a una distancia adecuada... esta sombra será también la imagen más verídica y fiel.”¹³⁰

Amor y otros suicidios (2012) es su tercer libro de cuento, ofrece una mirada hacia el amor y su vinculación con la muerte. El erotismo que se revela en los diferentes cuentos: “hace evidente que sólo por medio del cuerpo, de las sensaciones, es posible conocer y aprehender el mundo y la «realidad».”¹³¹ Aquí también expone las relaciones amorosas entre personajes homosexuales, heterosexuales, incestuosas, pedófilas, sadomasoquistas, en conclusión relaciones que se salen de las reglas convencionales del heteronormadas. Para Élmer Mendoza es: “un vigoroso testimonio de lo que la autora es capaz de conseguir en este delicado territorio narrativo donde ella es el pez y sus lectores el agua.”¹³²

Las ninfas a veces sonríen (2013) es su quinta novela, ganó el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska, en el 2013, y es una novela de aprendizaje, ya que el personaje central, Ada, va narrando su despertar sexual. Ella es una princesa, una nínfula, que no teme la proximidad masculina, al contrario la disfruta: “entiende que esa rica mezcla de sensaciones es placer y que no pocas veces es prohibido.”¹³³ Sus hermanas siempre estarán al acecho para protegerla de los perversos que quieren tocarla. Ada es, según Elmer Mendoza, más atrevida que Lolita y nada manipuladora, es una sacerdotisa del cuerpo: “*Las ninfas a veces*

¹³⁰ CLAVEL, Ana. “Una historia de la sombra”, *Antesala*, Grupo Milenio, México, 2019. Recuperado: 13 de mayo 2020

https://www.anaclavel.com/entrevistas/dibujante/Milenio_El_Dibujante_de_sombras_Hector%20de%20Mauleon.pdf

¹³¹ HERRERA, José Luis. “*Amor y otros suicidios*: un paraíso infernal”, *El Búho*, Suplemento Cultural de Excélsior, Núm. 141, México: 2012, Pp. 15-17

<https://anaclavel.com/blog/?p=261>

¹³² MENDOZA, Elmer. “Ana Clavel”, *El Universal*, México, 2012. Recuperado: 13 de mayo 2020
https://www.anaclavel.com/entrevistas/amorysuicidios/Amor_y_otros_suicidios_en_El_Universal_p_orElmer_Mendoza.pdf

¹³³ MENDOZA, Elmer. “Ana Clavel, *Las ninfas a veces sonríen*”, *El Universal*, México, 2013. Recuperado: 13 de mayo 2020

https://www.lasninfasavecessonrien.com/sitio/EIUniversal-Opinion-Las%20ninfas_ElmerMendoza.pdf

sonríen es muy clara, el sexo es la única fuente de juventud [...] Un encuentro sexual es el camino a la gloria y el primer paso para obtener las llaves del reino.”¹³⁴ La novela sitúa al lector en el ambiente de la seducción, en el desarrollo de un personaje ambiguo, aparentemente siempre mujer o siempre niña, imbuida en la curiosidad que puede proporcionarle un hombre. Cuando crece se aleja del paraíso y da a luz en parto natural, pero conoce a un hombre que despierta a su propio hombre y le pasa una mano por debajo de la mesa: “Descubre el bulto que sólo para algunos me crece. «No sabía que las mujeres tuvieran pene».”¹³⁵ ¿Será que Ada es hermafrodita? Esta indeterminación de Ada permite visualizar la postura de Ana Clavel frente a las construcciones sexogenéricas.

CorazoNadas (2014) es su último libro de cuentos y se compone de una serie de minificciones relacionas especialmente con el corazón, y se deja entrever una cierta ironía en cada una de ellas, como en “Las dos Fridas” que retrata un pequeño diálogo: “De corazón a corazón –le dijo una Frida a la otra–, el tuyo es más atormentado pero el mío sangra más.”¹³⁶ Para Carlos Olivares este libro es: “un compendio de trances lúdicos en prosodia de cadencioso sentido irónico: los efluvios del corazón como temática central.”¹³⁷ Y para Mónica Lavín las combinaciones de *CoraZonadas*: “sangran nuestros ojos.”¹³⁸ Esta obra junto con *El amor es hambre*, se convierten en la antesala para su última novela, *Breve tratado del corazón*. En estas tres obras el corazón se transforma en parte fundamental para entender cómo se conecta el deseo con el cuerpo, el erotismo y la muerte.

El amor es hambre (2015) es su sexta novela e igual que *Las ninfas a veces sonríen*, trata del despertar de la sensualidad de una nínfula. El personaje central es una Caperucita Roja que transita por los bosques de asfalto y de concreto cargada con su canasta de deseos y apetitos:¹³⁹ “Artemisa tiene unos tiernos

¹³⁴ Ídem.

¹³⁵ CLAVEL, Ana. *Las ninfas a veces sonríen*, Alfaguara, México, 2013, p. 98

¹³⁶ CLAVEL, Ana. “Las dos Fridas”, *CoraZonadas*, Hormiga Iracunda Editorial, México, 2014.

<https://anaclavel.com/corazonadas-minificciones.html>

¹³⁷ OLIVARES BARÓ, Carlos. “CoraZonadas”, *Notas*, www.anaclavel.com, México. Recuperado: 13 de mayo 2020

<https://anaclavel.com/corazonadas.html>

¹³⁸ LAVÍN, Mónica. Ídem.

¹³⁹ CLAVEL, Ana. “Autora hablando sobre la novela el amor es hambre”, Penguin Libros MX, 2015, min. 2:23 Recuperado: 13 de mayo de 2020

¿cuatro? años cuando despierta junto a sus padres, que hacen el amor. Y ellos la integran con alegría tripartita al goce.”¹⁴⁰ La novela: “nace de una urgencia por contar una historia.”¹⁴¹ El personaje central, al ver a su Rodolfo en una cama de hospital, inicia un cuaderno boscoso para contar cómo nace el deseo hacia su tutor. El bosque representa el espacio donde habita el deseo, y el corazón es ese bosque lleno de enramadas donde: “se abre majestuoso en nuestro interior más allá, a veces, de cualquier comprensión o límite.”¹⁴² El límite se presenta con aquello que no se dice sino se evoca, ejemplo de ello es el juego de seducción que nace de las palabras, de la lectura en voz alta de poemas de John Donne, de Adriana Díaz Enciso y Stephen Crane, y no precisamente del contacto de dos cuerpos sino de dos mentes que se rozan y se abrazan en el mismo deseo, el hambre que nace de la imposibilidad de poseer al ser amado.

Territorio Lolita (2017) es su segundo libro de ensayo, consecuencia de *Las ninfas a veces sonrían* y *El amor es hambre*. Habla de las Lolitas, de sus hermanas menores Alicia (de *Alicia del país de las maravillas*) y Caperucita Roja. Vladimir Nabokov inaugura el arquetipo de Lolita que más tarde se convierte en un estereotipo gracias a las producciones cinematográficas, en especial con la versión de Stanley Kubrick de 1962. Clavel menciona que Nabokov da a conocer el mito de Lolita, situándola desde su perspectiva masculina donde el deseo de Humbert Humbert transfigura al personaje femenino desde su visión como hombre. Con Nabokov se abre el concepto de nínfula. La palabra proviene de ninfa, deidad de las aguas, bosques y selvas. También refiere a los insectos de metamorfosis intermedia: “estado juvenil de menor tamaño que el adulto, con incompleto desarrollo de las alas, que es, en lo referente a la edad temprana.”¹⁴³

Breve tratado del corazón (2019) es su última novela. Narra cuatro historias atravesadas por voces que relatan una vinculación con las cuatro cavidades del

<https://www.youtube.com/watch?v=5yxYKxyPRh8>

¹⁴⁰ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Alfaguara, México, 2015, Contraportada del libro.

¹⁴¹ CLAVEL, Ana. “Entrevista con Ana Clavel”, *Leermás*, Gandhi, México: 2015, min. 0:14

<https://www.youtube.com/watch?v=t1xGRRMrqtU&t=15s>

¹⁴² MAZA BUSTAMANTE, Verónica. “La transliteratura de Ana Clavel”, Milenio, México, 2017, Recuperado: 13 de mayo 2020

https://www.elamoreshambre.com/site/Instalacion_transliteraria_Grupo_Milenio.pdf

¹⁴³ CLAVEL, Ana. *Territorio Lolita*, Alfaguara, Apud. R.A.E., México, 2017, p. 19,

corazón: “como una contradicción, un poco de Perogrullo, el corazón es una cavidad vacía llena de sangre.”¹⁴⁴ El gran protagonista es precisamente el corazón humano: “el sujeto voluntarioso y rebelde y caprichoso de los destinos que va urdiendo, de las decisiones que, aparentemente, muy razonadas pero que tienen más que ver con una lógica que a veces nos es desconocida.”¹⁴⁵ La primera historia es la de Sandra, una mujer al límite de cometer suicidio pero de pronto se da cuenta que no puede morir porque no ha visto el Taj Mahal. La segunda es la de Horacio, un astrónomo que cambia de personalidad tras una operación de corazón abierto a la que fue sometido. La tercera es la de Casandra, cuyo espíritu que vaga por la Ciudad de México. Su cuerpo fue desmembrado y puesto en una maleta en el interior del Metro San Antonio. La cuarta historia se centra en un sicario que parece no tener corazón. La novela tiene que ver con la confrontación del individuo consigo mismo y con la realidad que lo circunda, no tanto con el amor como ha sido estrechamente ligado el corazón.

Si bien la autora no se reconoce como escritora erótica porque considera que los adjetivos son reduccionistas y no permiten visualizar más allá de la etiqueta, entonces, la literatura bien hecha no necesita de adornos ni de géneros literarios o subgéneros. Sin embargo, se puede encontrar el erotismo en casi toda su obra. Clavel también rechaza la categoría del género en los sexos, entrevé una limitante entre lo masculino y lo femenino, la cual somete la propia identidad, incluso por esa cuestión ella sólo se considera a sí misma como escritora de literatura, rechazando cualquier categoría para definirla. La categorización reduce, confina y no deja ver los matices que existen en torno a los puntos medios de la identidad, que son esas cosas indeterminadas, como podría ser la línea tan delgada que separa a la literatura erótica y la pornografía. O las condiciones de género que imponen qué es ser hombre o mujer en una sociedad heteropatriarcal, dejando fuera las zonas intermedias como la homosexualidad, el lesbianismo, lo transgénero, etc. Ni la

¹⁴⁴ CLAVEL, Ana. “Breve tratado del corazón”, *La entrevista con Sarmiento*, Etr. Sergio Sarmiento ADN 40, México, 2019, min. 01:37. Recuperado: 13 de mayo 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=s9uviolfHSU&t=169s>

¹⁴⁵ CLAVEL, Ana. “El deseo de ser alguien más”, *Más por más*, Etr. Fernando Hernández Urias, México, 2019. Recuperado 13 de mayo 2020

<https://www.maspormas.com/entrevistas/ana-v-clavel-breve-tratado-del-corazon/>

literatura ni la identidad de género se pueden definir por la categoría a la que pertenecen. Por eso, Ana Clavel es transgresora, no respeta normas o convenciones sociales a la hora de escribir, incluso traslada su creación a la fotografía, la instalación, el performance, creando textos híbridos, entre la literatura y la imagen. Para Clavel, la creación va más allá de hablar de un solo aspecto de la vida, habla de erotismo, pero no desde una postura explícita y sexual, sino desde un aspecto metaforizado a través del cuerpo y el deseo, conceptos que se irán desarrollando en el segundo capítulo, en el marco teórico.

Capítulo II

La naturaleza violenta del deseo

*El erotismo sin transgresión no existe.
Ambos se quedan inmóviles,
tendidos en el suelo,
como cubiertos por un manto de ternura.
Se miran con amor pero sin excitación.
Dalmiro Sáenz*

Gracias a la novela, *El amor es hambre*, es posible establecer la unión que existe entre la inocencia y la perversidad en punto medio, el deseo, el cual se transforma en una experiencia erótica por medio de la transgresión. La inocencia es encarnada por la ingenuidad de un personaje infantil que se modifica en la narración de Ana Clavel. Mientras tanto, la perversidad se abre paso a partir de los recuerdos de una mujer adulta que sumergen al lector en: “el océano de turbulencias de la propia niña-mujer,”¹⁴⁶ para mostrar que la fascinación por la belleza puede encontrarse en criaturas puras y sin edad que polarizan: “la imagen del objeto de deseo hasta convertirla en una proyección fantasmática”¹⁴⁷ del sujeto deseante. Esto permite entender la relación que hay entre la seducción, la muerte y el canibalismo, aspectos que indican la abyección del personaje central, que se da por medio de un deseo insatisfecho, el cual va modificando cada acción y cada pasaje de la novela.

El deseo no surge de la nada, va evolucionando y urdiendo la identidad de Artemisa.¹⁴⁸ Primero se proyecta a través de la naturaleza salvaje y primitiva que inunda su interior desde la infancia, y que va acorde con la representación de las deidades de los bosques. Después va refinándose para sublimar cada una de las pulsiones, y crear así una identidad cosmopolita, que se encuentra en oposición con

¹⁴⁶ CLAVEL, Ana. *Territorio Lolita*, Alfaguara, México, 2017, p. 10

¹⁴⁷ Ídem.

¹⁴⁸ ARTEMIS (Ἄρτεμις): Artemis o Artemisa se identifica en Roma con la Diana itálica y latina. Es considerada la diosa griega de los bosques y de los animales salvajes. Ciertas tradiciones la hacen hija de Leto y Zeus, y hermana gemela de Apolo. Artemis nació en Delos y fue la primera en nacer y tan pronto hubo nacido ayudó a venir al mundo a su hermano (v. Apolo). Ártemis permaneció virgen, eternamente joven y es el prototipo de la doncella arisca, que se complacía sólo en la caza. Como su hermano, va armada con un arco, del que se sirve contra los ciervos — a los cuales persigue a la carrera — y también contra los humanos. Causante de la muertes repentinas de las mujeres, sobre todo, las indoloras.*

*PIERRE, Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, 6ta Ed. Barcelona, 1979, p. 53

los instintos primitivos, pero no desligándose de ellos. Y para entender la dualidad del personaje que transita como objeto y sujeto, de igual forma como un ser primitivo y cosmopolita, es necesario ver cómo la simbiosis del deseo y las pulsiones van marcando dos vías de exploración: la transgresión de la ley y la sublimación de la violencia, lo que da como resultado el nacimiento de las experiencias vitales plasmadas en la escritura. Razón, por la cual, en el segundo capítulo se propone un marco teórico que permite estudiar al personaje central y la propia novela desde la perspectiva filosófica del erotismo, que es la metáfora de la naturaleza animal y primitiva del ser humano. Además el erotismo también puede considerarse como un acto performativo pues: “las prácticas sexuales no normativas cuestionan la estabilidad del género,”¹⁴⁹ por lo tanto el género ya no se entiende como algo que se consolida la identidad sino que la desestabiliza en los contextos *queer*, por lo tanto las prácticas eróticas son un proceso que atiende a la temporalidad de una época o cultura.

El amor es hambre puede analizarse desde la teoría *queer* y el erotismo, incluso desde el feminismo, sin embargo, el marco teórico que se propone en esta investigación se centra sólo en algunos conceptos extraídos de diferentes autores, donde es posible encontrar el punto de unión de ciertas teorías que parecen dispares y hasta contradictorias, pero que pueden aplicarse y sustentarse para el análisis de la novela. Los conceptos a desarrollar son: pulsión, deseo, nífula, abyección, canibalismo, transgresión, experiencia erótica y sublimación, los cuales marcan la concatenación cada uno de ellos, desencadenando la relación que existe con la performatividad y el género, los cuales pueden aplicarse directamente para develar la identidad de la novela, más que la identidad del propio personaje.

El texto muestra un enigma que circunda entre la novela corta, el cuento infantil de “Caperucita Roja” y las memorias de Artemisa. La identidad de la novela se esconde desarrollándose a partir de una serie de intertextualidades, cuya equivalencia se ve incorporada mediante los rasgos de la nífula, que sitúa la indeterminación del personaje y desestabiliza las construcciones sexogenéricas.

¹⁴⁹ BUTLER, Judith. *El género en disputa*, Trad. Ma. Antonia Muñoz, Paidós, México, 2007, p. 12

Esta obra no presenta al el relato de una mujer convencional, lo que permite observar el carácter erótico del texto.

Los conceptos que se proponen presentan dos cuestiones importantes para el análisis de la novela. La primera es la reflexión sobre las pulsiones y el origen del deseo, cuestiones que configuran la experiencia interior del ser que, en el caso de la novela, puede considerarse como una experiencia erótica performativa. La segunda es la sublimación de la violencia mediante la escritura y la elaboración de platillos culinarios que revelan la ambigüedad del personaje y de la propia novela. Ambas cuestiones señalan cómo los deseos eróticos develan quiénes somos en este mundo lleno de vicisitudes y muerte.

2.1.1 Las pulsiones elementales: el inicio de toda experiencia.

Las pulsiones obtienen un lugar importante en la creación literaria de Ana clavel. No sólo trazan una semejanza entre su vida y la de sus personajes, también revelan el lado mórbido del ser humano que pone en tensión las construcciones culturales y los instintos primitivos. Desde que el ser humano nace se confronta con una realidad: la supervivencia frente al conocimiento de las cosas. Y una forma de conocer y sobrevivir en el mundo es a partir de aquello que va erigiendo una experiencia de vida. En virtud de ello: “más que humanos por las palabras, somos humanos por la necesidad de contarnos historias: Nuestra necesidad de encontrarle sentido al sinsentido de la vida a través de un relato.”¹⁵⁰

La autora tiene la necesidad de contar sus historias de forma escrita, demuestra su avidez por la literatura al reelaborar textos que ha leído previamente, como el cuento de “Caperucita roja” para el caso de la novela *El amor es hambre*, donde sitúa a su protagonista a partir de una figura que no es de carne y hueso, sino una proyección de las palabras. El deseo deja de ser un concepto vacío, transita desde un lugar indeterminado y se expande gracias a las pulsiones, cuya esencia necesita hacerse consiente para entrar a una experiencia lúdica.

¹⁵⁰ CLAVEL, Ana. *Breve tratado del corazón*, Alfaguara, México, p. 82

En la página de internet de Ana Clavel es posible encontrar una sección llamada *La escritura y la pulsión*, donde se agrega el texto “Tocar el paraíso” que es la prueba veraz de ese hilo conductor entre la realidad y la literatura en el contexto vivencial de la autora. En este brevísimo escrito guía al lector a descubrir por medio de un relato personal por qué habla con mucha recurrencia, casi al grado de la obsesión, acerca de un tema censurado y lleno de tabú, la pedofilia. Este de deseo proscrito conforma la parte medular la obra *El amor es hambre*, donde puede observarse la relación que existe entre la violencia, la infancia y la muerte. Estos temas son la evidencia y paralelismo que hay entre lo vivido por la autora y Artemisa, ya que el vínculo que tienen estos aspectos corresponde a la muerte de su padre que trae, como consecuencia, la inquietud de Ana Clavel para dedicarse al estudio de la literatura y la creación literaria que, de cierta manera, es una proyección directa dirigida hacia el personaje central.

La lectura y la escritura se convierten en un medio para colmarse, tanto para Artemisa como para la autora, llenan ese vacío que manifiesta el deseo de eludir las grandes ausencias, pero sin conseguirlo del todo. La autora menciona: “Tal vez el hecho de que mi padre hubiera muerto cuando yo tenía tres años [...] me ha perfilado como en una suerte de eterna pubertad, eterna infancia o eterna adolescencia, buscando siempre una figura masculina paterna”¹⁵¹ o también una representación que reconstruyera el paraíso perdido de los primeros placeres. De alguna forma, la ausencia fue el camino que la guio a recrear un episodio de su vida y transfórmalo en varias de sus novelas, para mostrar cómo el afecto que no recibió de su padre cuando era niña, la llevó a estar en contacto con la sensualidad de su cuerpo a través de los juegos infantiles, y, más adelante, en los deseos prohibidos que abarcarán la totalidad de su obra. La autora menciona:

Antes de la escritura y los libros, estuvo el paraíso del cuerpo. Sentirlo poderoso encima de un par de piernas que aún se tambaleaban pero que me sostenían y me llevaban con una sensación de plenitud y fuerza en cada desplazamiento. O la caricia tramposa de papá fingiendo que recién se había rasurado para que le diera un beso, seguido de la reacción casis instintiva de retirarme porque su contacto me raspaba los labios ante su mejilla áspera por la barba naciente. De

¹⁵¹ Ídem.

todos modos, esa estación del paraíso duró poco: papá murió cuando tenía tres años de edad.¹⁵²

Esto dio como resultado que la pequeña Ana indagara en una forma de llenar ese hueco, buscando a una figura de restitución, llevándola a seguir a un hombre parecido a su padre quien le haría descubrir el placer y, después de eso, abrirse el mundo a través de las letras. Ella recuerda que le gustaba bailar la canción de “Diablo con vestido azul” en los corredores del edificio donde vivía; sabía los pasos a la perfección. Era, como dice la canción, «la reina de la noche cuando bailaba rock». En el mismo edificio descubriría su cuerpo más allá de los juegos infantiles y del baile:

[...] conocí poco después a un Desconocido. Se parecía a mi padre. Percibió mi turbación, hubo un juego de señales y lo fui siguiendo por unos corredores de la parte posterior. En la penumbra de un cubo de escaleras, conocí el goce de ser tocada. Pero alguien nos atisbó desde una ventana y descargó el relámpago de la culpa. Desde entonces perdí el ritmo y por más que me he esforzado, bailar dejó de ser una manera de tocar el paraíso. Me enconché en mi propio cuerpo como una cochinilla. Por fortuna, al poco se abrieron otros universos. Leí un libro y el horizonte comenzó a expandirse, el mundo prometió paraísos trémulos e inexplorados, palpitantes como signados de palabras.¹⁵³

2.1.1 La sexualidad infantil: formación de la personalidad

Para Sigmund Freud, el desarrollo psicosexual del individuo comienza desde la infancia. Declara que los niños tienen la capacidad para: “cualquier función sexual psíquica y para muchas somáticas [por ello] es erróneo suponer que la vida sexual comienza desde la pubertad.”¹⁵⁴ Sin embargo, la evolución humana procura evitar o reprimir cualquier actividad sexual desde la niñez, y liberar las mociones sexuales solamente en la adolescencia.

Freud diversifica cinco etapas de esta sexualidad infantil, la primera es la fase oral que sugiere el conocimiento del mundo a través de la boca. La segunda es la

¹⁵² CLAVEL, Ana. “Tocar el paraíso”, *Op. Cit.*, <https://anaclavel.com/blog/?cat=29>

¹⁵³ CLAVEL, Ana. “Tocar el paraíso”, *La escritura y la Pulsión*, México, 2012. Recuperado: 9 de junio de 2020

<https://anaclavel.com/blog/?cat=29>

¹⁵⁴ FREUD, Sigmund. “Tres ensayos de teoría sexual”, *Obras Completas: Volumen VII*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1992, p. 114

fase sádico-anal donde el control de los esfínteres lo mismo producen placer que dolor. La tercera es la fase uretral, donde se pone énfasis en los genitales y el placer que genera el tocamiento de esa zona. La cuarta fase es la fálica o genital que se da entre los tres y cinco años; el interés por los genitales y por la masturbación genital alcanza el punto máximo en esta fase, en la cual se desarrolla el complejo de Edipo. Y finalmente se encuentra la quinta fase, el periodo de latencia, que se prolonga entre los cinco o seis años hasta la pubertad.¹⁵⁵ En la última fase se produce el olvido del complejo de Edipo que tiene la importancia decisiva para la formación de la personalidad, ya que el niño se considera: “como un *perverso polimorfo*, gracias a la audaz y paradójica inversión de la relación generalmente admitida entre lo normal y lo anormal”¹⁵⁶ que se da en la relación de los hijos con sus padres.

El Complejo de Edipo es una forma de manifestación de la sexualidad, la cual libera las emociones y sentimientos infantiles caracterizados por una ambivalencia donde es posible percibir los deseos amorosos y hostiles hacia los progenitores. El conflicto edípico se manifiesta por un deseo inconsciente de mantener relaciones sexuales con el progenitor del sexo opuesto (incesto) y eliminar al del mismo sexo (parricidio). Carl Gustav Jung propone, en 1912, el complejo de Electra para designar la contrapartida del complejo de Edipo, que consiste en el deseo amoroso y sexual de la niña hacia su padre, y aunque Jung no se desliga de la propuesta de Freud, si propone la versión femenina que dista en algunos aspectos, ya que entre la niña y la madre aunque se muestra en una especie de rivalidad, no llega a ser total pues éstas generan un vínculo especial, lo que diferencia los conflictos del desarrollo psicosexual de los hombres y las mujeres.¹⁵⁷

Ana Clavel tuvo una fijación con la muerte de su de su padre y cierta rebeldía a los designios de su madre. Por ello se vislumbra una forma de interpretar la experiencia de la pérdida de su padre a través del complejo de Electra, que se ve

¹⁵⁵ STRACHER, James. “Tres ensayos de teoría sexual”, *Introducción*, Ibídem. Pp. 109-120

¹⁵⁶ MUELLER, Fernand-Lucien. *Historia de la psicología: de la antigüedad a nuestros días*, Fondo de Cultura Económica, 2da. Ed., México, 1983, p. 381

¹⁵⁷ TORRES, Arturo. “¿Qué es el complejo de Electra?”, *Psicología y Mente*, España. Recuperado: 21 de octubre 2020

<https://psicologiaymente.com/psicologia/complejo-electra>

claramente en dos de sus novelas, *Las Violetas son Flores del deseo*, en donde Violeta es partícipe del deseo incestuoso que siente Julián Mercader a través de una carta. Y en el caso de *El amor es hambre* cuando Artemisa se siente atraída por Rodolfo, que es una figura paterna de restitución. El incesto marca una vía recurrente en este par de novelas, pues éste será presentado de distinta manera pero con varias similitudes, la principal es cómo se transfiere el deseo del incesto, pasa de los personajes masculinos hacia los femeninos, denotando así la circularidad del deseo y el erotismo.

2.1.2 La pulsión: origen y desarrollo del deseo

El estudio de las manifestaciones sexuales en la infancia revelan los rasgos esenciales de la pulsión sexual que son el origen y desarrollo del deseo. Ambas cuestiones van en armonía con *el principio del placer* que se despliega mediante la generación de pulsiones nacidas al interior del organismo desde los primeros años de vida, y las cuales demandan diferentes acciones para eliminar los estímulos que provienen del interior o exterior del organismo:

Si ahora, desde el aspecto biológico, pasamos a la consideración de la vida anímica, la «pulsión» nos aparece como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante *{Reprasant}* psíquico, de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal.¹⁵⁸

Aunque en apariencia existe una diferencia entre lo psíquico y lo corporal, toda experiencia interior se visualiza en el cuerpo. Se conoce el mundo a través sus ramificaciones con el mundo exterior, por lo tanto reconocer fuente de una pulsión puede manifestar su representación, un fragmento de la psique, mas no ser el centro motor de la conciencia o de un aspecto tangible de la realidad, sino la forma en cómo se percibe e interpreta la substancia de las pulsiones en el inconsciente:

La pulsión [...] no actúa como una fuerza de choque momentánea, sino siempre como una fuerza constante. Puesto que no ataca desde afuera, sino desde el interior del cuerpo, una huida de nada puede valer contra ella. Será mejor que

¹⁵⁸ FREUD, Sigmund. "Más allá del inicio del placer", *Obras Completas: Volumen XIV*, Amorrortu Editores, Argentina, 1992, p. 117

llamemos necesidad al estímulo pulsional; lo que cancela esta necesidad es su satisfacción.¹⁵⁹

El ser humano está expuesto a estímulos exteriores e interiores que modifican su comportamiento. Los primeros son un mecanismo para lo psíquico, son los que se perciben con los cinco sentidos, pueden afectar el interior del cuerpo y su funcionamiento. Los segundos son la mezcla entre lo anímico y lo somático; las emociones y las actividades fisiológicas. Estos estímulos, de cierta manera, determinan cómo actúa la mente y el organismo frente a los sucesos de la vida.

Los estímulos representan una única tarea, la de sustraerse de ellos. Primero mediante los movimientos musculares, y si con estos no se alcanza la meta para alejarse de ellos, se buscan otros medios para evadirlos, como el asco, el miedo o la repulsión, en sí la represión. Freud pone como ejemplo el ruido repetitivo que puede distraer al ser humano de una tarea específica, y como no se puede sofocar ese ruido, se buscan las formas de apagarlo o evadirlo pero: “En el caso de la pulsión, de nada vale la huida, pues el yo no puede escapar de sí mismo.”¹⁶⁰ Esto condena al ser humano a estar atado a los avatares de su cuerpo frente a sus emociones.

Los estímulos: “plantean exigencias mucho más elevadas al sistema nervioso y lo mueven a actividades complejas, encadenadas entre sí que modifican el mundo exterior lo suficiente para que satisfaga la fuente interior del estímulo.”¹⁶¹ La fuente interior del estímulo está sometida al *principio del placer*, es decir: “por las sensaciones de la serie placer-displacer,”¹⁶² las cuales van a reflejar el dominio de los estímulos. El displacer tiene que ver con el aumento del estímulo y el placer con su disminución, por lo tanto la meta de toda pulsión es su satisfacción.¹⁶³ Para poder satisfacer la pulsión es necesario descubrir la fuente, de dónde surge esa pulsión. El ser humano desde la infancia se enfrenta a carencias, lo que provoca un estado continuo de displacer, de insatisfacción, por eso busca un objeto que pueda

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 114

¹⁶⁰ FREUD, Sigmund. “La represión”, *Volumen XIV, Op. Cit.*, p. 114

¹⁶¹ FREUD, Sigmund. “Más allá del inicio del placer”, *Volumen XVIII, Op. Cit.*, p. 116

¹⁶² *Ídem*

¹⁶³ *Ídem.*

proporcionarle placer y así alejarlo del sufrimiento, del dolor, incluso del enfrentamiento consigo mismo.

Freud hace categorización de las pulsiones sexuales que van en relación con los aspectos fisiológicos, no sólo de la excitación sino desde ese punto donde se origina el deseo y cómo se transforman las pulsiones elementales en pulsiones elevadas y de la naturaleza psicológica. Las pulsiones:

Son numerosas, brotan de múltiples fuentes orgánicas, al comienzo actúan con independencia unas de otras y sólo después se reúnen en una síntesis más o menos acabada. La meta que aspira cada una de ellas es el logro del *placer del órgano*; sólo tras haber alcanzado una síntesis cumplida entran al servicio de la *función de reproducción*, en cuyo carácter se las conoce comúnmente como pulsiones sexuales.¹⁶⁴

La primera fase sexual de un niño, la oral, se deriva del chupeteo, lo que permite identificar una de las pulsiones primordiales, las pulsiones *yoicas* o de autoconservación que están en lucha constante con las pulsiones sexuales.¹⁶⁵

Freud habla de los «instintos de vida» (*Lebenstriebe*):

[...] que implican las exigencias contradictorias de la conservación del individuo y las de la especie, y los «instintos de muerte» (*Todestriebe*), cuyo fin es el de romper todas las relaciones o sea destruir el todo, que tienden a un retorno al anonimato anterior a la aparición de la vida. Los «instintos de muerte» habrían nacido en la materia viva en el momento en que las fuerzas cósmicas actuaban sobre la materia inorgánica creando a los seres vivos, experimentando todos estos, en el interior de sí mismos, una fuerza que trabaja hacia el reposo y la muerte.¹⁶⁶

La pulsión de vida se inscribe en Eros, mientras que la pulsión de muerte en Tánatos. Eros representa el instinto de conservación de la vida, la unión y la integridad que posibilita las uniones sexuales, situándolas en su aspecto placentero y generador de nueva vida. Mientras que Tánatos representa el instinto de muerte y designa las pulsiones que tienden hacia la destrucción con el fin de que el organismo vuelva a un estado inanimado, a la desintegración del individuo, vinculado directamente hacia la muerte, la agresividad y la violencia:

Se puede admitir entonces que la vida, cuya continuidad está asegurada por la reproducción, lleva arraigada en ella una tendencia a regresar a lo inorgánico, y que es una consecuencia de las condiciones que la han visto nacer [por lo

¹⁶⁴ FREUD, Sigmund. "Más allá inicio del placer", *Op. Cit.*, p.121

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p.119

¹⁶⁶ MUELLER, Fernand-Lucien. *Apud*, Sigmund Freud, *Op. Cit.*, Pp. 384-385

tanto] existe un conflicto eterno en el interior mismo del ser humano entre las fuerzas antagónicas de la vida y la muerte [...] ¹⁶⁷

Clavel desarrolla desde una infancia tergiversada las principales características de Artemisa, denotando la presencia de una perversión transfigurada en el cuerpo, al relacionar las pulsiones sexuales con los cinco sentidos: la mirada, el olor, el sabor, el gusto y el oído, que conciben el *principio del placer*, y moldean la interioridad de nínfula en el plano de la abyección. Artemisa se relaciona con ciertos lobos (hombres mayores), lo cuales considera sus semejantes a pesar de sus edad. Son su espejo, delatan su perversidad al transferir un deseo de canibalismo, que pasa del sujeto al objeto, lo que marca el origen de esta pulsión y la reciprocidad que existe entre los amantes de esta novela, lo que manifiesta la circularidad del erotismo en un eterno retorno.

2.2.2 La pulsión: el antecedente del deseo

Las pulsiones y los deseos están relacionados, ambos son procesos mentales donde aparecen ocurrencias a las que asiste como espectador, como refiere José Antonio Marina en *Las arquitecturas del deseo*. Con estos procesos se pueden ver las imágenes que componen la vida, trasladando las pasiones a explicaciones lingüísticas.¹⁶⁸ El individuo se reconoce a sí mismo en sus recuerdos, fantasías, sueños e idealizaciones, accede a la comprensión de su historia, la cual ha escrito previamente sin saber, y después traslada las sensaciones que emanan de su cuerpo al mundo de lo tangible, al mundo del lenguaje. En este sentido el deseo no siempre se da desde la claridad del pensamiento, sino desde la interpretación de las cosas que parecen abstractas e ininteligibles.

Para el autor, hay algo desconocido que habita en el interior del cuerpo, esa cuestión es la pulsión, que va revelando los aspectos que configuran la identidad, pero no de una forma certera e inmediata sino a través de la conciencia del deseo: mentalmente por la reflexión y físicamente por el impulso. Sin embargo: “El deseo no es sólo una pulsión que desencadena un movimiento, surge cuando [se puede

¹⁶⁷ Ídem, p. 385

¹⁶⁸ Ibídem, p. 16

fijar] el estado consiente, separándolo del movimiento que alumbraba y del estímulo que lo desencadena.”¹⁶⁹ Por esta razón, se tiene que deducir lo que existe detrás de cada pulsión para develar que el deseo no surge de la nada, éste responde movimientos instintivos y carencias: “que tendrían su origen en la percepción de un déficit. Como diría Sartre, en la «conciencia de falta».”¹⁷⁰ De esta forma, se busca suplir o restituir aquello que proporciona una sensación de vacío, persiguiendo el placer mediante el olvido o la evasión de aquello que produce sufrimiento, así: “el placer y el dolor son el sistema de orientación del comportamiento porque señala las metas y las necesidades.”¹⁷¹ El deseo no sólo es una pulsión que desencadena ciertos movimientos cuando se puede fijar el estado consiente, sino por un acto consumatorio, mediante la presencia del objeto de deseo. La pulsión cuando se confronta con su objeto se transforma mediante la inteligencia y se convierte en pulsión consiente que es:

El punto de tránsito entre la naturaleza impulsiva del animal y la naturaleza creadora del humano. Fijar el estímulo frente a la conciencia, romper su tiranía, convertirlo en un significado que puedo manejar, es el momento inaugural de la inteligencia humana.¹⁷²

El ser humano siempre se encuentra en una búsqueda continua para comprender el mundo violento que lo rodea: “va más lejos y experimenta la pulsión de buscar explicaciones a lo que sucede,”¹⁷³ incluso sus fijaciones, obsesiones y miedos se dispersan a través de la exploración del placer, que permite alejar el dolor y el sufrimiento por esa razón: “percibimos, pensamos, comprendemos, imaginamos a partir de un modelo básico que hemos recibido y en parte construido.”¹⁷⁴ Los sujetos nacieron con una historia ya escrita en el organismo, esa historia se refleja mediante una: “escritura que, como un palimpsesto, podría [descubrirse] a la luz adecuada.”¹⁷⁵ Las pulsiones son esa luz que se refractan sobre los deseos, los cuales buscan grados más intensos de bienestar, para ello se amplía, cambia y profundiza en las experiencias vivenciales aspirando al equilibrio: “pero [éste] acaba

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 41

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 49

¹⁷¹ *Ibidem*, 53

¹⁷² *Ibidem*, p. 41

¹⁷³ *Ibidem*, p. 42

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 49

¹⁷⁵ *Ídem*.

por cansarnos y anhelamos el desequilibrio y la excitación.”¹⁷⁶ Por eso se buscan nuevas recompensas, nuevas emociones, en consecuencia: “La pulsión es el antecedente del deseo,”¹⁷⁷ pero también es el motor de una búsqueda continua.

El deseo forma parte del circuito de acción, introduce un momento de claridad consiente, detenida y tensa¹⁷⁸ que lleva la pulsión instintiva al acto y, al mismo tiempo, a la autocomprensión: “La acción, pues, puede recibir la energía necesaria de tres fuentes distintas: pulsión, deseo, proyecto. La primera de ellas, la pulsión, el *drive*, el *Trieb*, que nos hace descender al centro del volcán,”¹⁷⁹ que es el interior del cuerpo, para descubrir quiénes somos, la respuesta, animales con inteligencia porque gracias a ella se ha llegado a ver lo invisible:

«El conocimiento no es un fin en sí, ni un término final, sino un medio, una puesta a punto para obrar y por lo mismo obtener más del ser.» Ni los animales ni los humanos [son] páginas en blanco en las que la experiencia irá escribiendo las individuales biografías.¹⁸⁰

El deseo, entonces, se convierte en un mecanismo para la construcción de la identidad a partir de los procesos mentales. Somos lo que somos a partir de lo que deseamos, y aunque se satisfaga de maneras distinta el deseo, incluso desaseando lo inalcanzable y sustituyéndolo con otros objetos, el ser humano siempre estará destinado a anhelar algo más, construyendo deseos infinitos, manifestando una sed y hambre continuas a partir de pulsiones entrelazadas de vida y muerte. Por eso la cadena de deseos estará siempre destinada a satisfacer momentáneamente. El placer se convierte en algo efímero, incluso la vida se convierte en la fracción de un instante. Todo se esfuma, inclusive el placer, y no por ello se deja de disfrutar el encuentro con aquellas cosas que suplen ausencias y que generan éxtasis momentáneos. Los instantes más placenteros se convierten en los más fugaces, se desvanecen entre las sensaciones más difusas y quedan fijados en la memoria eterna del inconsciente, por esa razón, se persigue la manera de recrear esos instantes mediante el recuerdo, la fantasía o la idealización, que forman parte de la creación del deseo. Lo efímero representa la muerte y el ser humano al ser mortal,

¹⁷⁶ Ídem.

¹⁷⁷ Ibídem, p. 40

¹⁷⁸ Ibídem, p. 34

¹⁷⁹ Ibídem, p. 35

¹⁸⁰ Ibídem, p. 37

busca la continuidad a través de los deseos que liberan el erotismo, y aún más con la recreación de esos momentos mediante la literatura.

2.2 El deseo como inicio de la identidad

2.2.1 El Deseo, la maldad y la libertad.

Michel Onfray señala que los detalles de la identidad inician desde el vientre materno, desde el placer de sentirse seguro y resguardado. En este punto, brota la añoranza de regresar al lugar donde se percibe cierta sensación de satisfacción. Desde la primera infancia surgen los detalles que unen al ser humano con el mundo, las primeras veces que se fijaron en la memoria, que dejaron huellas y permitieron dispersar la existencia humana para dar paso al mundo sexuado: “en estos años genealógicos: contacto oral y verbal con lo real, relación corporal y carnal, espiritual y ontológica con los otros, complexión vitalista y nerviosa, voluptuosa y sanguínea,”¹⁸¹ van proporcionando formas libidinales¹⁸² que, con el tiempo, buscaran maneras de igualar el placer de las primeras veces. Estas formas libidinales van creando la dispersión del deseo hacia la maldad, hacia la libertad definitiva y/o tropismos sexuales cristalizados. En esos años se insertan los primeros momentos de la existencia, donde se dibujan redes de placer o sufrimiento a través de:

[...] pieles, contactos, emociones y sensaciones primeras, voces, caricias, gestos y signos iniciales. Igualmente las faltas, fallos defectos y carencias originarias dibujan en [los] órganos una red que luego [...] la existencia tomará para drenar las informaciones, decodificarlas y examinar todas [las] aventuras afectivas y amorosas, libidinales y sensuales.¹⁸³

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 27

¹⁸² El concepto de libido es la referencia al deseo y/o los impulsos sexuales, que para Sigmund Freud es la energía de las pulsiones o instintos que dirige toda forma de conducta no siempre de carácter sexual, ya que incluyó otros tipos de energía en este concepto que pueden estar vinculados a una pulsión concreta que puede asociarse al Ello o al Yo, Eros y Thánatos. Carl Jung identifica el concepto de la libido con la energía psíquica en general, mediante la manifestación de los procesos vitales, que con frecuencia toma la forma de deseo.*

*TORRES, Arturo. “Libido: ¿cómo definió Sigmund Freud este concepto?”, *Psicología y mente*, España, Sin año, Recuperado: 7 de mayo de 2020

<https://psicologiaymente.com/psicologia/libido>

¹⁸³ ONFRAY, Michel, *Op. Cit.*, p 27

En el vientre materno se fija la naturaleza personal, la genética y el ADN, que van configurando un ser individual y único: “No se deviene en hombre o mujer, se nace. La fisiología manda, la cultura sigue.”¹⁸⁴ Esto induce a creer que la naturaleza del ser humano es más fuerte que la cultura, sus pulsiones primarias lo conectan con la vida, luchando por subsistir. En los primeros años el sujeto se conecta inmediatamente con sus pulsiones, por eso el hambre es el primero de sus conocimientos.

La apetencia surge y después el deseo, por eso cuando crece se mueve ofuscado en las horas que revelan los incidentes de la vida. Manejado por sus pulsiones, el sujeto se adentra en una lucha constante, entre la forma de satisfacer sus deseos y/o reprimirlos. Entre la represión y el placer, los deseos recurrentes son la promesa de los placeres que buscan regresar al punto donde surgieron, el cuerpo, y: “La causa eficiente y primaria de [la] naturaleza libidinal funciona como punto ciego que, sin embargo, genera el conjunto de la identidad [y] desde que dos cuerpos infantiles se tocan, escriben las primeras páginas de una historia llamada a repetirse probablemente durante toda su existencia.”¹⁸⁵ Y esta es la causa por la cual mana el anhelo de aspirar al el paraíso perdido de la infancia y la prehistoria de la identidad sexuada:

[...] de las memorias placentarias a los recuerdos primitivos pasando por los detalles habituales de la ontogénesis libidinal o de la individualidad germinativa, los deseos se van acumulando y piden una forma de esparcirse. Siguiendo las geografías del alma, las odiseas del cuerpo, las aventuras familiares y las maquinarias sociales, las identidades sexuales se cristalizan. Gustos y disgustos, aficiones y aversiones trabajan la carne con un ardor redoblado. La libido dispone de algunos años de plena libertad y entera autonomía –menos de diez– para florecer independientemente de la tiranía de los códigos sociales.¹⁸⁶

Por consecuencia las historias colectivas de la humanidad y hasta de la especie, el cuerpo, educado y, por tanto constreñido, se abandonan a las formas socialmente aceptables del deseo. El cuerpo está forzado a situarse en puntos que no transgredan lo social y políticamente correcto, por eso se oculta con vestiduras, velando todo aquello que pueda provocar horror y vulnerabilidad. La desnudez

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 26

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 28-31

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 31

reafirma la fragilidad del cuerpo, por ende ésta se vuelve obscena, y también un objeto de deseo, así surge el erotismo al enfrentarse el cuerpo a las distintas prohibiciones y:

La educación sexual impartida por adultos raramente insatisfechos en este asunto inyecta a menudo una complejidad que dramatiza, culpabiliza y sobre todo normaliza las posibilidades sexuales: en estas horas cardinales para la conquista de una identidad, la triste carne de los mayores se venga y contamina la frescura de las libidos libertarias infantiles.¹⁸⁷

Esto permite fijar un modelo represor y: “todo alejamiento de él resulta culpable: monogamia, procreación, fidelidad y cohabitación proporcionan sus puntos cardinales,”¹⁸⁸ los cuales aprisionan y penalizan el deseo, generando la frustración: “De ahí el advenimiento de la hipocresía, el engaño así mismo y los otros, el embuste, de ahí también el reinado de la frustración permanente en el terreno de la expansión sexual.”¹⁸⁹

Michel Onfray señala que el deseo, desde la cultura griega hasta nuestros días, siempre ha estado en vínculo directo con las divinidades *cnóticas*, en consecuencia: “Desear supone sentir en nosotros mismos el tirón de dos aspiraciones: una hacia los dioses, otra en dirección a los demonios.”¹⁹⁰ En la mitología griega el término *cnótico* refiere a los dioses o espíritus del inframundo en oposición a las deidades celestes. Estas divinidades representan el mal y: “La crueldad, querida o no, mana permanentemente de una pulsión de muerte disfrazada bajo múltiples formas y siempre dispuesta a ensuciar todo lo que toca.”¹⁹¹ Por esta razón, las religiones judeocristianas unen lo femenino con el pecado, la falta, la culpabilidad, la expiación y estigmatizarán el deseo frente a: “la connivencia entre el monoteísmo, la misoginia y el orden falocrático,”¹⁹² y la consecuencia se verá marcada por medio de la continencia, la virginidad, la renuncia y el matrimonio que ha erigido la civilización. En consecuencia, se reprime el deseo para salvaguardar el alma y lo condena: “fustigando a los cuerpos, maltratándolos,

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 32

¹⁸⁸ *Ídem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.33

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 66

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 34

¹⁹² *Ibidem*, p. 39

aborreциéndolos, castigándolos, haciéndolos daño [...] infringiéndoles la disciplina, la mortificación y la penitencia.”¹⁹³

Las prohibiciones culturales se insertan en la mente de los individuos para evitar el daño y el sufrimiento, no obstante éstas pulsan a ser transgredidas. La moralidad que nace de la religión y la civilización coloca al deseo en un lugar oscuro, indeterminado e inalcanzable, pero nunca logran suprimirlo ni borrarlo de la conciencia humana, pero sí modificarlo al grado de relacionar el deseo que se deriva de las pulsiones primitivas a una sublimación sagrada, a través de continua búsqueda de Dios, donde el deseo carnal se transfigura en deseo divino para encontrar la prolongación del alma después de que su cuerpo perezca.

En el contacto divino y el pecado trascienden hacia lo intocable, lo prohibido y lo sagrado, y: “como los hombres adictos a lo sagrado, a lo absoluto, a lo divino y a la trascendencia”¹⁹⁴ desprecian la corporeidad, apoyándose en la dimensión espiritual: “El cuidado del alma salva al hombre de la condena de tener que sufrir la carne.”¹⁹⁵ Por consiguiente, la relación que existe entre el amor, la relación sexuada y el deseo, cambia sus designios y, en Occidente la Iglesia toma la teoría del doble amor, *Ágape* y *Eros*, para fortalecer el amor de Dios y las cosas divinas, desacreditando la opción de la carne y la vida mundana. El amor de Dios encuentra su rastro en las teorías platónicas del *deseo como falta* que sitúa a la pareja:

[...] como conjuro de lo incompleto, del dualismo y de la oposición moralizadora entre los amores. Cualquiera que se entregue a las delicias de un cuerpo material, recorrido por deseos y calado por placeres, se juega la vida, pero también su salvación, su eternidad.¹⁹⁶

El amor, en este punto, se puede entrever como una fracción de lo imposible y de lo incompleto que relacionan la unidad perdida de sí mismo con el paraíso, lo que provoca que el deseo se aprisione en una continua búsqueda a través de la idea del amor fundada por el platonismo, que asocia el deseo como falta: “el deseo que fabrica al individuo según sus fuerzas y potencias, sus leyes y sus normas. El objeto

¹⁹³ Ibidem. Pp. 68-69

¹⁹⁴ Ídem.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 65

¹⁹⁶ Ibidem, p. 67

de deseo revela un sujeto ligado a la materialidad y a la animalidad de su estatuto.”¹⁹⁷

Entonces, cuando el deseo se presenta y no existe algo qué encontrar, los sujetos se pierden en un objeto inalcanzable y se convierten en devotos de un objeto inexistente, fantasmagórico y mítico como Dios, como lo sugiere Onfray: “Dado su carácter ficticio, la mitad perdida no se encuentra jamás.”¹⁹⁸ Por lo tanto, el sujeto está alejado de lo divino y también alejado de un amor terrenal a causa de los interdictos, e inmerso en continuo lapso insatisfacción, el sujeto transita de un lugar a otro sin encontrar el consuelo, así surge el exceso que figura deseos infinitos, derivados de una necesidad que intenta ser satisfecha, logrando cierto ideal de placer mediante el contacto con el objeto de deseo, lo que permite que el sujeto llegue a un buen término, pero no a la finitud del deseo, pues éste siempre será un vacío que busca llenarse para restituir algo indeterminado y que pulsa para ser colmado, saciado. Pero como en las sociedades occidentales reprimen:

El deseo implica la abertura, la llaga, la cavidad, el hueco no encuentra nada, sigue buscando, pero fracasa siempre, experimentando perpetuamente la reiteración de un deseo vivido como sufrimiento, dolor y castigo por una hipotética falta que, sin embargo, no ha cometido jamás. Desde entonces, culpabilidad, enfermedad y deseo se representan unidos y se piensan conjuntamente.¹⁹⁹

Onfray, al estar en contra de la concepción del deseo como falta, considera que el deseo es un exceso: “revela fluidos, fuerzas, energías cuantificables, mensurables, susceptibles de dejar huellas visibles por la observación.”²⁰⁰ El deseo se dispersa, reinventa y descubre lo incompleto, reina más allá del bien y del mal, además puede proporcionar una ética hedonista: “y el uso de los placeres conduce a un dietética en la que el goce se legitima en tanto que no afecte la quietud del sabio.” El materialismo hedonista se aleja de la idea de la falta y ve al deseo como exceso, gasto y consumo, que se transforma en un estado catártico y: “se convierte en la *Poética*, en la transfiguración, [y] toda catarsis transfigura el malestar en placer, el

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 57

¹⁹⁸ *Ídem.*

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 56

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 74

deseo en placer.”²⁰¹ El hedonismo es un desbordamiento de la vida a través del deseo, que regresa al ser humano al mundo de lo tangible.

En el caso del erotismo, éste se sitúa en el aquí y ahora, nada vale más que el momento efímero que busca colmarse con el exceso. El deseo confluye con la libertad de transgredir superando el horror, incluso la maldad, lo que permite desvincular al erotismo de la muerte, pero sin negarla y: “desde el desgarró que indica el exceso propio de cada cuerpo y al que cada cuerpo enamorado se entrega, puede nacer una afirmación [...] es el *amor*, «experiencia de la condición de inmanencia como imposibilidad radical de la plenitud».”²⁰² Y a pesar de esta aseveración existe la soberanía del goce, de la libertad, de no ver reducido el placer a la mera funcionalidad de las identidades y las cosas. Por eso, el erotismo de que nace de los corazones es más libre, pero se confronta con el materialismo que nace de los cuerpos y del egoísmo cínico, donde se aleja el deseo y el placer del amor.²⁰³

El egoísmo como tal se puede percibir en el seductor que se transfigura para introducir el desconcierto, entonces, la seducción se convierte en un ritual que pertenece al mundo engañoso del artificio, respondiendo al signo velado y elusivo del deseo. El libertino representa al seductor, pero también a un ser libre:

Nunca reconoce ninguna autoridad susceptible de guiarle, ni en el terreno de la religión, ni en el de las costumbres. Vive siempre según los principios de una moral autónoma lo menos apoyada posible en la dominante de la época y de la civilización en la que se mueve. Ni los dioses ni los reyes consiguen sujetarlo menos aún, pues, uno o una compañera en una historia amorosa, sensual, sexual o lúdica. Así, siguiendo el espíritu de la palabra, el libertinaje -ese arte de ser uno mismo en la relación con el otro- encuentra singularmente su primera forma en el materialismo hedonista epicúreo, y más precisamente en el gran poema de Lucrecio *De la naturaleza de las cosas*.²⁰⁴

El poema proclama la realidad del ser humano en un universo sin dioses e intenta liberarlo de su temor frente a la muerte, incitando a las personas a mejorar aquello que los rodea. Por lo tanto, entrar en un escape periódico de sus propios deseos, hablando sobre la verdad personal, indagando en el interior para generar una especie de libertad mediante el conocimiento de sí mismo. La libertad marca la

²⁰¹ *Ibíd*em, p.

²⁰² *Ibíd*em, BROTONS, Ximo. “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”, *Prólogo*, p. 11

²⁰³ ONFRAY, Michel. *Op. Cit.*, 84

²⁰⁴ *Ibíd*em, p. 38-39

identidad del ser, el libre albedrío y un camino a seguir fuera de las reglas impuestas por la cultura, así florece el libertino que designa al liberto, quien no pone nada por encima de su libertad, transita por en medio de las transgresiones donde: “El ineluctable y peligroso poder del deseo, la naturaleza radicalmente animal del placer, la irreductibilidad del cuerpo del hombre al de la mujer y, finalmente, la fidelidad como un asunto exclusivo de la memoria,”²⁰⁵ llevan al individuo a quebrantar los interdictos, superando el horror frente a la muerte.

El libertino, tanto para Michel Onfray como para George Bataille, se convierte en el representante del erotismo por su carácter transgresor. Para Onfray, el libertino formula su identidad desde una visión individual y hedonista. No obstante Bataille lo define a partir de su ser aniquilatorio, ya que el seductor suprime la vida del objeto de deseo, encaminado al ser individual a la muerte, la discontinuidad y, al mismo tiempo, hacia la continuidad divina. Por esta razón para Bataille «No hay mejor manera de familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina».²⁰⁶ Razón, por la cual, el crimen está vinculado directamente con mal y, al mismo tiempo, se relaciona con lo sagrado, lo divino. Cuando la seducción hace su aparición frente al deseo, éste entra al mundo del erotismo y el intelecto a través del ritual. El gran seductor va fraguando estrategias para acercarse a su objeto; conoce el mundo que lo rodea y emplea la seducción para acercarse al objeto de deseo y lograr arrebatarse su condición de sujeto.

2.2.2 La seducción y el deseo: artificios del mundo

Clavel en dos de sus obras, pone de manifiesto que la transgresión y el deseo nacen a partir de uno de los sentidos: “La violación comienza con la mirada.”²⁰⁷ Se codicia lo que no se tiene con los ojos, se paladea con la mirada aquello que se desea, y se busca poseerlo mediante la seducción o la violencia, y: “Un destino indeleble recae sobre la seducción. Para la religión fue una estrategia del diablo, ya fuese bruja o amante. La seducción es siempre la de mal. O la del mundo. Es el artificio

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 35.

²⁰⁶ BATAILLE, George. *Apud.* Marqués de Sade, *Op. Cit.*, p. 16.

²⁰⁷ CLAVEL, Ana. *Las Violetas son flores del deseo*, Alfaguara, México, 2013, p. 6

del mundo.”²⁰⁸ Lo que permite ver la oposición de la seducción y el espacio que corresponde a lo sagrado, aspectos que no se desligan, pues vienen unidos por un vínculo especial, el erotismo. Para Jean Baudrillard, la seducción al ser un artificio, un signo y un ritual: “vela por destruir el orden de Dios, aun cuando éste fuese el de la producción del deseo.”²⁰⁹ Para las religiones judeo-cristianas, Satán representa el signo perverso de la seducción, el mal absoluto, cuando convertido en serpiente, le ofrece a Eva el fruto prohibido con la promesa de que al comerlo se igualará a Dios. El deseo del ser humano de transformarse en Dios o de siquiera verlo, tocarlo o sentirlo, pone de manifiesto un hambre insaciable. Sin embargo, la arrogancia del sujeto revela la imperfección, jamás podrá ser un Dios, a lo mucho podrá sentirlo en una experiencia ininteligible, y para ello necesita de la transgresión, del pecado, porque éste, de cualquier forma: “permanece bastante próximo a lo divino, el pecado mismo no podría considerarse ajeno a lo *sagrado*. El pecado es originariamente una prohibición religiosa y la prohibición religiosa del paganismo es precisamente lo sagrado.”²¹⁰ El pecado y la transgresión no se puede desprender de lo sagrado y lo profano, ya que: “es posible que la experiencia erótica esté muy cercana a la santidad,”²¹¹ pues la experiencia religiosa y erótica llevan dentro de sí una intensidad extrema.²¹²

Para el cristianismo: “lo que es sagrado es forzosamente puro, quedando lo impuro de lado de lo profano.”²¹³ En el mundo profano, durante las fiestas, las transgresiones son permitidas, lo que es sagrado, intocable, confiere ciertas violaciones que son consentidas y que acercan el lado primitivo del ser hacia lo divino. La seducción se percibe como el símbolo que acerca lo divino a lo tangible. En este punto, la seducción se convierte en una estrategia para acercarse a un objeto sublime, ya sea sagrado o profano. El ritual de la seducción lleva al ser individual a otro sitio, fuera de sí mismo y lo sitúa entre un lugar inalcanzable pero, al mismo tiempo, cercano a la transgresión.

²⁰⁸ BAUDRILLARE, Jean. *De la seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, p. 9

²⁰⁹ BAUDRILLARE, Jean. *De la seducción*, p. 10

²¹⁰ Ídem.

²¹¹ BATAILLE, George. *El erotismo, Op. Cit.* p, 258

²¹² Ídem.

²¹³ Ibídem, p. 229

La prohibición religiosa impide tocar e infringir los preceptos que ligan la maldad con aquellas cosas que alejan al ser humano de su propia naturaleza instintiva y animal, y lo al encamina a estar conectado con aquellas cosas que procuren la bondad, la beatitud y el buen comportamiento, la vida. Mientras que el pecado y la transgresión procuran la muerte, por eso se rechaza y se condenan los pecados capitales, la pereza, lujuria, ira, gula, envidia, avaricia y soberbia, que no son otra cosa que manifestaciones del deseo. Por esta razón, en el pecado existe un hechizo que atrae la muerte cuando en el cumplimiento de los deseos el ser humano se excede y se desborda. La muerte y el pecado seducen, embriagan, generando un vacío interior y una sensación simultánea de repulsión y fascinación, que inducen al ser humano hacia la autodestrucción, por ello, busca conciliarse con el placer, el éxtasis del cuerpo, que relaciona la vida y la muerte con el erotismo.

2.3 La transgresión y el deseo: partes fundantes del erotismo

La transgresión es la violación a los interdictos previamente implantados por las sociedades, se define como el acto de sobrepasar los límites, quebrantar las prohibiciones y tabúes. La transgresión genera violencia dentro de las sociedades civilizadas y primitivas, sin embargo, ésta al derivarse de un ser organizado deja de ser cruel, contraponiéndose con la violencia animal y se vuelve en un acto creado por la mente: “Transgredir lo prohibido no es violencia animal. Es violencia sí, pero ejercida por un ser susceptible de razón (que en esta ocasión pone su saber al servicio de la violencia).”²¹⁴

Las prohibiciones no son del todo racionales, surgen de la sensibilidad, del miedo, de la cólera y, sobre todo, de la angustia que genera la muerte. Los interdictos emergen de lo abstracto, de la interpretación del mundo que realiza el ser humano a través de la naturaleza animal que rechaza y que al mismo tiempo experimenta. En consecuencia “[...] los objetos sexuales son ocasión para una continua alternancia entre la repulsión y atracción [...]”²¹⁵ Los interdictos separan al individuo de las pulsiones naturales que luchan constantemente para ser

²¹⁴ GEORGE BATAILLE. *Op. Cit.*, p. 67.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 75.

sosegadas, así se genera la manera de resistir la animalidad por medio de la palabra y el trabajo que derivan en prohibiciones que van cambiando con el tiempo y con las sociedades, pero las cuales no dejan de ser violadas.

El acto violento se desborda a partir de lo prohibido, por lo tanto, no existe interdicto que no pueda ser transgredido. La transgresión excede pero no destruye lo prohibido, tampoco es su negación “sino que lo supera y lo completa.”²¹⁶ La transgresión viene del mundo de lo profano y la prohibición del mundo de lo sagrado, y Bataille indica que no se puede desprender al erotismo de la historia de las religiones y del trabajo. Las prohibiciones nacen de la producción y del resguardo de los recursos para la supervivencia, mientras que la trasgresión surge del placer, y éste representa el desgaste de esos recursos. El erotismo está ligado a un estado no regular del cuerpo dirigido a la violencia, un estado de irregularidad que va encaminada a revelar la finitud del individuo mediante el desgaste de la vida en el placer. Los interdictos que regulan la sexualidad van encaminados a resguardar la vida a través de la reproducción y la evasión de la violencia cuyo último fin es la muerte.

2.3.1 El erotismo y el deseo

El hombre al saberse solo, débil y vulnerable, busca en fuera de sí el porqué de su existencia; sabe que su destino será la finitud de su cuerpo a través de la muerte, sin embargo, tiene la esperanza de que su alma encuentre la prolongación fuera de esta tierra, por esta razón persigue algo que lo conecte con lo divino, con lo sagrado, y: “Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes se prestan atención, en un rito solemne a la muerte de un ser discontinuo.”²¹⁷ La discontinuidad se representa a través de lo más violento para el ser humano, la muerte. Ésta aparta al ser al ser individual situándolo en el plano de la violencia donde: “Desfallece [el] corazón frente a la idea de que la individualidad [...] será aniquilada súbitamente.”²¹⁸ Bataille señala que el ser humano es discontinuo y busca incesantemente la

²¹⁶ *Ibíd*em, p. 16.

²¹⁷ BATAILLE, George. *Op. Cit.*, p. 27

²¹⁸ *Ibíd*em, p. 21

continuidad a través del amor, el misticismo y/o el erotismo y: “en el deseo de inmortalidad, lo que entra en juego es la preocupación por asegurar la supervivencia en la continuidad –la supervivencia del ser personal–,”²¹⁹ que manifiesta una subyugación ante la muerte. Ya que el ser humano no puede escapar de ese destino pero sí sortear, incluso evadir su final a través de la sublimación de la violencia.

Bataille habla de tres clases de erotismo, el de los cuerpos, el de los corazones y el sagrado. El de los cuerpos se manifiesta a partir de contacto meramente carnal, carente de sentimientos afectivos, el cual: “tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico.”²²⁰ El de los corazones se encarna a través de los amantes y, de alguna forma, anticipa la presencia de la muerte.

La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa en matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo.²²¹

El erotismo que nace de los corazones despierta más libertad, se distancia del que proviene de los cuerpos, aunque no niega al erotismo de éste, al contrario, surge de él gracias a la reciprocidad de los amantes. El erotismo genera la pasión la más intensa, la más sublime y cercana al sufrimiento: “puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible,”²²² pues jamás se podrá poseer al otro de una forma total, siempre existirá un vacío entre un ser y otro. Un vacío entre el sujeto y el objeto de deseo. Todo tipo de erotismo es sagrado, sin embargo: “el erotismo de los cuerpos y los corazones nos los encontramos sin tener que entrar en la esfera sagrada propiamente dicha.”²²³ El erotismo sagrado se confunde con la búsqueda y el amor a Dios, que le asegura la permanencia de la continuidad del ser más allá del mundo inmediato.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 26

²²⁰ *Ídem*.

²²¹ *Ibidem*, p. 229

²²² *Ídem*.

²²³ *Ibidem*, p. 20

Bataille señala que el ser humano es independiente, es un sujeto que muere aisladamente: “en una aventura ininteligible.”²²⁴ Sin embargo, tiene un: “deseo angustioso de que dure para siempre aquello que es perecedero.”²²⁵ Por eso opone su experiencia interior, inclinándola sobre un objeto encontrado afuera de sí mismo que permite prolongar de manera ilusoria la continuidad primera: “aquella que vincula al ser de un modo general.”²²⁶ Entonces, el deseo adquiere dos vertientes, la primera es la nostalgia del ser individual que se pierde en un primer arrebato fuera de sí y no facilita el descubrimiento del ser a través de un objeto de deseo, sino a través de la segunda vertiente, el deseo de origen interior que no busca saciarse con el objeto de deseo sino con algo de carácter ininteligible que condiciona la conciencia a través de los interdictos dictados por la sociedad, los cuales enfrentan al ser humano con su propia naturaleza, muchas veces instintiva y violenta. Entonces la experiencia interior es un análisis de sí mismo, la capacidad del ser humano de vincularse y abstraerse de la muerte en busca de la continuidad que genera el deseo de poseer aquello que nos devuelva el paraíso perdido.

Cuando se busca la continuidad al poseer el objeto deseado, es un intento de comprobar que no se está solo frete al abismo. A partir del deseo de poseer lo que se ama se penetra en la otredad, se trasgrede lo prohibido y la trasgresión encuentra el éxtasis en la fusión de dos cuerpos independientes, entonces, el orgasmo se convierte en la metáfora de la «muerte chiquita», pues anula la individualidad de cada ser. Además no sólo se penetra un cuerpo animado o inanimado, se entra en el punto de la trasgresión del otro a través del acto sexual, en un contacto místico o erótico y también a partir de la irrupción de la inocencia, de todo aquello representa el bien, lo sagrado e intocable, por esta razón: “Al sentimiento de horror inspirado por lo prohibido se sigue vinculando el temor y el temblor [...]”²²⁷ frente al mal, que asocia el erotismo con el pecado, por lo tanto las fantasía y deseos sexuales se hunden en la represión, cuando estos manifiestan su carácter violento.

²²⁴ *Ibidem*, p. 19

²²⁵ *Ídem*

²²⁶ *Ídem*.

²²⁷ *Ibidem*, p. 229

El erotismo genera una exploración para obtener placer a través del cuerpo, pero se vincula con ciertos procesos de la mente que eleva a las pulsiones sexuales hacia el deseo de satisfacción y placer. El fin del erotismo es el placer por el placer, y en la búsqueda de ese fin surge el deseo que desafía a la razón. El deseo se sitúa en un lugar inalcanzable, idealizado, es aquello que se pretende obtener, se subordina y se transforma en objeto pero, al mismo tiempo, este objeto de deseo se convierte en sujeto mediante el juego de la seducción²²⁸ y no hay nada más seductor que la posibilidad de transgredir lo prohibido.

2.3 La abyección: el horror y la fascinación frente a la muerte

El horror que produce, tanto la perversión del ser humano con sus vicios y pecados, como la del cuerpo a través de sus desechos y la putrefacción cuando acontece la muerte, generan un estado repulsión, asco y miedo. Según Julia Kristeva lo abyecto provoca en el ser una: “torsión hecha de afectos y pensamientos [...] que no tienen un objeto definible.”²²⁹ Solamente se busca el alejamiento de aquella sensación que produce incomodidad, desconfianza y recelo ante lo innombrable, generando en: “la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojando al lado de lo posible y lo tolerable, de lo pensable,”²³⁰ aquello que le estremece y fascina al mismo tiempo, como el deseo.

El ser humano no entiende la violencia que agobia su interior: “constantemente se da miedo a sí mismo, sus movimientos eróticos lo espantan, aparta la vista del voluptuoso [...] ignora la unidad que existe entre las pasiones inconfesables de éste y las suyas,”²³¹ por eso va procurando una serie de estrategias para evadir su destino y, hambriento de absoluto, va urdiendo la manera de alejarse de aquellas cosas que lo acercan a la muerte, imponiendo la ley. Su

²²⁸ Jean Baudrillard menciona en la obra, *De la seducción*, que el objeto deseo se subordina a la seducción, pero este objeto mantiene un libre albedrío por lo tanto se convierte en sujeto al rechazar o aceptar a la parte deseante.

²²⁹ KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI Editores, 1ra Ed. México, 1988, p. 7-8

²³⁰ *Ibidem*, p. 7

²³¹ BATAILLE, George. *Op. Cit.*, p. 11

propio cuerpo es la prueba de ello, cuando éste es capaz de producirle náuseas, acallando acciones tan triviales como los fluidos corporales que brotan desde el interior de su cuerpo, negando simbólicamente, por medio del ocultamiento, aquello que inunda su interior, como la orina, la mierda, el sudor, el semen, la sangre y la menstruación. Aparta la mirada de sus fluidos, incluso de sus propios pensamientos, cuando percibe las pulsiones dentro de sí mismo que lo encaminan hacia su ser primitivo. Esto lo hace abominar todo lo que puede conectarlo con la vida (alimento, reproducción, dolor) y, al mismo tiempo, la putrefacción y la muerte, el desecho como el cadáver indican todo aquello que se descarta para vivir.²³² E inmersa la identidad del ser en el juicio de la violencia, las pulsiones elementales actúan para posibilitar la conciencia de la muerte, haciendo que el ser humano se aleje de la representación del estado de no retorno, a la desaparición del ser, por esta razón:

Asustado se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este asalto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenable. Incansablemente, como un bumerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquello que está habitado por él literalmente fuera de sí.²³³

La muerte genera el vértigo del abismo, por eso es fascinante, está llena de vías, donde la configuración del deseo es capaz de abismar al ser gota a gota así en el éxtasis como en la disolución. Para Julia Kristeva en este punto surge lo abyecto, que es una forma de oponerse al yo justamente donde radica el sentido de las cosas que se desploman: “A cada yo (moi) su objeto, a cada superyó, su abyecto.”²³⁴ El superyó es la internalización de las normas y prohibiciones recibidas por la cultura, el cual no está presente desde el nacimiento de un individuo, sino desde su crecimiento, donde se enfrenta a todo un sistema regido por leyes. Tanto las sociedades primitivas como las civilizadas imponen un conjunto de interdictos para regular la vida de las personas en sociedad, esto para evitar la violencia y la muerte.

Muchas de las prohibiciones nacen de la religión, de la creencia de algo maligno que altera el universo, así: “Lo abyecto y la abyección son aquí mis

²³² Ídem.

²³³ Ibídem, p. 7

²³⁴ Ibídem, p. 8

barreras. Esbozos de mi cultura.”²³⁵ La cultura conduce a los seres humanos a suprimir los deseos violentos, condenándolos, por consiguiente lo abyecto pulveriza al sujeto, lo confronta con su objeto: “y cansado de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra que lo imposible es su ser mismo al descubrir que él no es que siendo abyecto.”²³⁶ Aparece la experiencia del sujeto que revela que todos sus objetos se basan en la pérdida inaugural de su propio ser: “toda abyección es el reconocimiento de una *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo.”²³⁷ La experiencia de la falta es anterior al ser y al objeto, comprende que su único significado es la abyección: “y con más razón la abyección de sí que es su significante... la literatura.”²³⁸ Lo abyecto es una forma de reconocerse en los lugares oscuros y retorcidos que inundan el interior de cada ser, y una forma de descubrirlo es mediante la literatura y el arte. Y aunque la abyección no se construye a partir del reconocimiento de los otros, ya que nada: “le es familiar ni siquiera una sombra de recuerdos,”²³⁹ busca confrontar al sujeto, inundándolo de miedos, sin embargo, dominado por la pulsión construye su propio territorio, cercado de abyecto: “El fóbico no tiene más objeto que lo abyecto.”²⁴⁰

Por esta razón, hay existencias que no se sostiene con un solo deseo o con el deseo de objetos, sino que se fundan en la exclusión y articulan la negación de sus modalidades: “la transgresión, la denegación y la forclusión,”²⁴¹ que produce una dialéctica de la negatividad, que rechaza, separa y exilia al individuo abyecto, condenándolo al extravío: “En un tiempo ya borroso, lo abyecto bebió haber sido un polo imantado de codicia. Pero ahora las cenizas del olvido hacen de parabrasas y reflejan la aversión, la repugnancia.”²⁴² Lo propio se vuelve sucio, manifestando, de esta forma, la abyección. Lo abyecto es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden:

Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad de lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia,

²³⁵ *Ibíd.*, p. 9

²³⁶ *Ibíd.*, p. 12

²³⁷ *Ídem.*

²³⁸ *Ídem.*

²³⁹ *Ibíd.*, p. 13

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 14

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 15

²⁴² *Ibíd.*, p. 16

el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen porque señalan la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita, lo son aún más porque aumentan esta exhibición de fragilidad legal. Aquel que rechaza la moral no es abyecto — puede haber grandeza en lo amoral y aun un crimen que hace ostentación de su falta de respeto de la ley, rebelde, liberador y suicida. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda.²⁴³

Tanto el seductor, como el transgresor y el libertino, inclusive libertario son seres abyectos para las mentes conservadoras. Seres rechazados por la sociedades y por la religión, incluso en ellos mismo existe un halo de repudio por inclinarse al mal y al deseo, de ahí la ambigüedad, la indeterminación. El ser abyecto lucha consigo mismo, su único triunfo, el placer y la disolución momentánea o definitiva.

2.4 El canibalismo: el cuerpo como tumba de otro ser

La antropofagia es uno de los tabúes más poderosos de la cultura, y la prohibición tajante de no consumir el cuerpo humano se destruye frente al canibalismo.²⁴⁴ La abyección entra en juego, apunta una aterradora alteridad donde se reflejan todas las fobias de la cosmovisión occidental. Sin embargo, el descubrimiento de la perversidad humana sitúa al ser en una especie de expulsión de aquellas aversiones y: “proyecta a la segura lejanía donde habitan los horrores inconcebibles.”²⁴⁵

El caníbal es un ser abyecto y turbio, toma la carne humana para alimentarse y saciar sus instintos primitivos, en este punto: “el cuerpo humano se convierte mediante el acto de consumo en un sepulcro, en una pira funeraria,”²⁴⁶ que opera un cambio definitivo en el ser. Dentro del lenguaje psicológico, el canibalismo se define como el resultado de pulsiones agresivo-orales: “un acto antisocial teñido de

²⁴³ *Ibíd*em, p. 11

²⁴⁴ El canibalismo se diferencia de la antropofagia a partir de que el caníbal devora a un ser vivo de su propia especie, mientras que la antropofagia consiste en consumir carne humana: “un tigre que devora a un ser humano, se convierte en antropófago, pero no en caníbal. Sin embargo el ser humano que devora a otro ser humano sería considerado caníbal por comerse a alguien de la misma raza y especie.

²⁴⁵ VACAS MORA, Víctor. “Cuerpos cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización social de la Amazonia”, *Revista Antípoda*, Núm. 6, España, 2008, p. 274

²⁴⁶ *Ídem*.

deseos de dominación.”²⁴⁷ Dentro de la antropología se define como el signo de la barbarie, de la otredad y la inhumanidad.

El canibalismo se inscribe sobre el signo de la diferencia, aquello que es exótico e ininteligible para las sociedades occidentales, pero que tiene rasgos culturales que identifican a una comunidad primitiva frente a ritualizaciones que ofrecen: “un componente simbólico de estructuración y cohesión social así como de generación cósmica, y continuidad de vida necesaria para las sociedades primitivas y el cosmos.”²⁴⁸ Para estas sociedades la antropofagia confiere cualidades y aptitudes de la víctima, como la fuerza, la valentía, la potencia sexual, la agilidad, entre otras cuestiones. Por lo tanto el consumo del cuerpo ajeno al propio surge para afirmar: “que humanos, animales y plantas son esencialmente idénticos y sólo diferenciados por la exterioridad material —el cuerpo—”²⁴⁹ Cada muerte es un transfiguración que inicia según los casos como nueva existencia idéntica a la anterior, como un acercamiento a una categoría distinta: “El canibalismo, entonces, puede presentarse como un proceso destructivo inserto en este sempiterno ciclo predatorio que asegura la desaparición y, con ella, la irreversible transformación del ser.”²⁵⁰ Así el organismo transforma todo lo que llega a él, destila y convierte lo que hay en sus orificios lúbricos y repudiados, lo que permite el paso y la transformación de un mundo a otro.

[...] de un espacio, el externo, a otro, las sinuosas profundidades de la carne. Cada inspiración liga la interioridad corporal con el espacio externo, así como toda expiración vincula el exterior con el interior. Respiración, alimentación eyaculación, sudoración, el brotar de la sangre.²⁵¹

Controlar los movimientos del interior del cuerpo significa dominar la transformación, entonces, el asesino-cazador puede vincularse definitivamente con la especie asesinada: “la carne nada más es carne, el alma ha abandonado el cuerpo, lo que queda es un cuerpo que ya no es un ser humano.”²⁵² Por lo tanto el cuerpo, la unidad

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 275

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 276

²⁴⁹ *Ídem*.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 280

²⁵¹ *Ídem*

²⁵² LÓPEZ GARCÍA, Juan. "Canibalismo, siglo XXI. La cualidad popular de una vieja práctica antropológica", Universidad de Córdoba, Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades, RDTP, Vol. LXIV, No. 1, Argentina, 2009, p. 110

total de la carne, representa la unión entre el mundo primigenio y el mundo del mito, donde: “Los roles se invierten en el complejo cosmos de predación, donde lo otro humano o no humano se convierte en aliado potencialmente consumible.”²⁵³ Al ingerir un alimento, si ese alimento posee esencias y cualidades sustantivas con lo que se adquiere una parte de ellas cuando el canibalismo entra a irrumpir: “sería el acto de ingerir capacidades activas/subjetivas de la presa, comer una carne que aún es sujeto, ya sea presa humana o animal.”²⁵⁴ El acto de comer y matar se convierte en una recreación de los cuerpos dentro del organismo, al adquirir propiedades vitales de la víctima, así surge una especie de renacimiento que se trae consigo un acto simbólico.

El antropófago caníbal se come a su igual por motivos espirituales, no tanto por consumir un alimento para reponer el hambre, sino para asegurar la continuidad en la disolución del otro: “en su esencia caníbal el cuerpo devorador, el devorado así como la devoración misma proveen modelos de constitución y disolución de identidades.”²⁵⁵ Por eso el acto de devorar un semejante se convierte en algo mítico y tiene que ver con la trascendencia del ser y de la vida misma, porque el devorado sigue viviendo dentro de quien lo devora.

La antropofagia se torna en ejecutora de una metamorfosis que potencia y organiza los sistemas de pensamiento complejo como: “la perspectiva del cosmos como espiral predatorio [...] posibilita alteraciones del ser.”²⁵⁶ Esto regresa al sujeto a un estado primigenio, lleno de violencia y a la constitución abyecta, que aterroriza y fascina, pues el caníbal cuando vence la restricción moral y transgrede se envicia, come carne humana y no quiere dejar de consumirla, incluso la putrefacción de la misma es capaz de imbuirle el placer, experimentando lo inefable: “Si existe el alma y abandona el cuerpo, entonces el cuerpo se convierte en carcasa [...] sólo es carne, comida.”²⁵⁷

²⁵³ Vacas Mora, Víctor. *Op. Cit.*, p. 282

²⁵⁴ Ídem.

²⁵⁵ Íbidem, p. 285

²⁵⁶ Íbidem, p. 287

²⁵⁷ LÓPEZ GARCÍA, Juan. *Op. Cit.*, p. 111

En el canibalismo surge la apetencia de comerse al igual, un cuerpo que como el propio va aniquilarse, pero mantendrá una cercanía con la divinidad al perpetuar los rasgos característicos de aquel sujeto-objeto que completara al individuo abyecto, y en el acto consumatorio de la muerte de otro renace una nueva identidad, otro ser más fuerte, completo a través de la permutación. La experiencia caníbal transgrede el cuerpo ajeno, lo lleva a la aniquilación y la continuidad a través de una experiencia interior, donde el cuerpo del devorador se convierte en una tumba que también perecerá. El canibalismo también tiene una connotación erótica, comerse al otro se convierte en un acto sagrado y simbólico. El deseo de poseer al ser amado y consumir el deseo en un acto sexual, irradia la posesión de un cuerpo ajeno al propio que se consume poco a poco en el éxtasis, por eso la experiencia interior conecta al individuo a la finitud de su propio cuerpo en el del otro.

2.7 El deseo erótico y la experiencia interior

El deseo erótico se vislumbra como una sensación indeterminada, que surge en el ser humano y la conexión de su cuerpo con el mundo, con entendimiento de la vida interior en su trabazón con lo exterior. El cuerpo se convierte el espacio experiencial de los sentidos y la apertura de ese espacio es la desnudez. No sólo de alejamiento de las vestimentas, sino el mismo descubrimiento de los pensamientos ocultos que develan el deseo, a los cuales no se puede acceder del todo. Por eso la experiencia erótica manifiesta una búsqueda interior para determinar de dónde surgen los deseos, aquellos que por restricciones sociales (interdictos), se consideran perversos, y que la conciencia individual pretende aislar lo que lo perturba, negando y evadiendo lo que no puede controlar. La experiencia erótica se convierte, entonces, a un acercamiento a lo inefable y lo ininteligible, creando límites que seducen a transgredir, y cuando se logra hacerlo se regresa a la pesadez, a la culpa y el desasosiego, pero sin negar el placer efímero del momento, creando así el exceso que menciona Onfray, cuando el deseo en su satisfacción momentánea, no dispersa sino que crece y se diluye con el infinito.

El deseo erótico parte de la interioridad misma del ser, que se enfrenta a su origen mediante dos vertientes: hay deseos que nacen no necesariamente de la

búsqueda por saciarse con el objeto de deseo, sino con la restitución de algo perdido. La naturaleza de las relaciones sexuadas va creando: “una metamorfosis de lo reprimido a través de todas las energías psíquicas, sociales o materiales.”²⁵⁸ No es de extrañar que los interdictos van generando en el ser humano transformaciones que afectan su forma de relacionarse con el mundo, y para reprimir su naturaleza violenta, pulsional, va creando una serie de artificios para acceder a lo que desea, incluso modificando los deseos como capital de producción y consumo, no es de extrañar que las sociedades actuales hacen de la apetencia un cúmulo de deseos redirigidos y programados para consumir un producto, como la publicidad, lo que convierte al individuo en una: “Fábrica de deseos y [presentando] un mundo en perpetuas vacaciones, distendido, sonriente y despreocupado, poblado con personajes felices y que por fin poseen el producto milagro que [los] hará bellos, libres, sanos deseados modernos.”²⁵⁹

2.7.1 La nínfula: proyecciones de un deseo primario

El deseo hace girar la rueda. Una mujer adulta que recuerda su infancia para entender que hay una cierta clase de pulsiones que no podrían comprenderse sin la ayuda de Caperucita y Alicia, las hermanas menores de Lolita.²⁶⁰ Estos tres personajes son la evidencia para entender cómo brota desde el análisis la mirada deseante que objetualiza a las niñas menores de quince años, esto a partir de la mirada de Ana Clavel. La autora da un ejemplo, analizando al autor de la novela *Alicia en el país de las maravillas*, Lewis Carroll, y también recurriendo al cuento de “*Caperucita Roja*”, que vislumbra al lobo como un ser predador, quien muestra cierta equivalencia con los hombres mayores; sin olvidar la obra cumbre de Vladimir Nabokov, *Lolita*, donde se forja de forma más contundente esa fascinación por las niñas. Lo que proyecta Ana Clavel sobre esto tres casos, sirve de antecedente para

²⁵⁸ BAUDRILLARE, Jean. *Op. Cit.*, p.

²⁵⁹ MARINA, José Antonio. *Las arquitecturas del deseo*, *Op. Cit.*, p. 13

²⁶⁰ Cfr. CLAVEL, Ana. “Libro *Territorio Lolita*”, *La entrevista con Sarmiento*, Etr. Sergio Sarmiento, México, ADN 40, 2017, min. 11:28.

https://www.youtube.com/watch?v=RsOgs1R_mcc&t=689s

la elaboración de *El amor es hambre*. Clavel escribe un breve ensayo, *Caperucita en la cama*, el cual queda inscrito en la propia novela, donde expresa que:

En 1967 Charles Perrault adaptó varios cuentos de la tradición oral para entretenimiento de los salones de la época de Luis XIV. Al retomar el caso de *Le Petit Chaperon Rouge* lo hizo sabiendo que se trataba de un tipo de relato que los alemanes llaman “Schrechmärchen”, es decir, una historia de miedo para prevenir a las niñas del trato con desconocidos.²⁶¹

Perrault introduce el final aleccionador, donde Caperucita es engullida por el lobo feroz pero arrebatándole el lado sanguinario y la destreza de la protagonista para sortear el peligro. Más tarde los hermanos Grimm son los encargados de darle el final feliz al cuento, para que llegue de una forma inofensiva a los niños. Sin embargo: “hay un lado en sombra que escritores, directores de cine, videoastas y creadores de animé no se han cansado de explorar. Y ese lado mórbido se encuentra en la entraña del cuento original.”²⁶² Este lado mórbido es la sexualidad transicional simbolizada por la caperuza roja que se convierte: “la representación irrefrenable de la sexualidad [...] una marca de la menstruación y la llegada a la pubertad.”²⁶³ La escena de Caperucita y el lobo en la cama son la representación de la seducción, el parteaguas de la ingenuidad del personaje, donde las preguntas inocentes que realiza: “cual Alicia curiosa, [interrogando] sobre el tamaño de los atributos corporales de su predador. Es posible ver en el acto de devorar a Caperucita, y antes a su abuela, una metáfora de la penetración, e incluso de la violación.”²⁶⁴

La literatura muestra el peligro que enfrentan las niñas (y niños) al relacionarse con adultos fuera del hogar, incluso dentro de él. La inocencia infantil se pone en plano idealizado y pervertible, denotando el lado oscuro del ser humano para mostrar que el mundo es cruel y peligroso. Por ello, el análisis de “Caperucita Roja” muestra la capacidad que tiene la autora para modificar el cuento popular y así mediar al personaje de Artemisa, acercarlo a una manifestación infantil pero realizando una adaptación más perversa. En consecuencia es posible ver en el cuento tradicional y en su reelaboración: “una historia sobre la violación y la

²⁶¹ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Op. Cit., p. 67

²⁶² *Ibíd*em, p. 68

²⁶³ *Ibíd*em, p. 69

²⁶⁴ *Ídem*.

supervivencia, o no, de la víctima. Es una historia que enseña acerca de los depredadores y cómo tratar con ellos.”²⁶⁵ De igual forma la novela, *El amor es hambre*, conserva este sello distintivo, Artemisa sortea el peligro al que se enfrenta.

El tema de las nínfulas en el contexto actual está muy cercano a la pederastia y pedofilia. Esa fascinación por la inocencia y la infancia resulta ser un tema espinoso, un tabú.²⁶⁶ Por ello, hablar de estas cuestiones es muy difícil por su alta connotación violenta y perversa. Sin embargo, Ana Clavel exhibe la existencia de este tipo de deseo y, aunque en apariencia se perciba oculto dentro la sociedad, está latente en las prácticas privadas de muchos individuos. Por esta razón, resalta y llega a ser muy atrayente y, al mismo tiempo, inefable, porque una cosa es la construcción de la fantasía y otra muy distinta es cómo se ritualiza el deseo, cómo se sublima o no.²⁶⁷ Esto permite hacer distinción, separando la literatura y la realidad. La literatura aunque es un reflejo de lo que se vive permite hacer un acto sublimatorio de la violencia, presentando los deseos proscritos de una forma estética. Sin embargo, la realidad consume la naturaleza violenta del deseo en el acto de pederastia, incesto o violación.

La primera aparición de una niña curiosa y diferente dentro de la literatura fue a partir de la obra *Alicia en el país de las maravillas*²⁶⁸ escrita por Lewis Carroll, seudónimo del reverendo Charles Lutwidge Dodgson: “lo interesante de Carroll es que tenía [...] una fascinación por las niñas,”²⁶⁹ lo demuestra al improvisar, en un paseo por el Támesis, la narración de esta historia a las hermanas Liddell, Lorina de trece años, Alice de diez y Edith de ocho. El relato encantó a las niñas, al grado de que Alice le pidió que escribiera la historia, lo cual hizo diligentemente agregándole ilustraciones. El manuscrito se convierte en un regalo para la pequeña. Así surge una amistad entre Alicia y Carroll, que se revela por el intercambio de cartas; sin embargo, nunca se sabrá hasta qué punto sobrepasó el límite de esa

²⁶⁵ NAHLE ORTIZ, María Eugenia. *Para leer mejor: una lectura al texto y la imagen en 10 versiones modernas de Caperucita Roja*, Apud. Jack Zipes, Doctorado en Humanidades, UAZ, México, 2014, p. 28

²⁶⁶ CLAVEL, Ana. *La entrevista con Sarmiento*, Op. Cit., min. 04:25

²⁶⁷ Ídem

²⁶⁸ Vladimir Nabokov fue el encargado de traducir Alice in Wonderland al ruso

²⁶⁹ Ídem.

fascinación: “Lewis Carroll, el adorador de las niñas que aborrecía a los niños... es el fundador de –o quizá se mejor decir explorador– de uno de los arquetipos más inquietantes y conmovedores de la literatura moderna: la nínfula.”²⁷⁰

Vladimir Nabokov, al referirse al reverendo Dodgson, menciona: “Yo siempre lo llamo Lewis Carroll porque fue el primer Humbert Humbert. ¿Habéis visto sus fotografías con niñas?”²⁷¹ Este autor se refería a la extraña atracción de Carroll por las menores y la evidencia queda plasmada en *El hombre que amaba a las niñas*, libro en el cual se analizan los retratos y la correspondencia que Lewis Carroll mantenía con sus jóvenes modelos.²⁷²

Nabokov sintió la necesidad de situar el comportamiento de los adultos a partir de su fascinación por las pre-púberes al publicar la novela *Lolita*, que inmediatamente provocó la controversia y escándalo. En esta novela se construye el arquetipo de Lolita que más tarde se convertiría en un estereotipo de *la enfant fatale* (la niña fatal), gracias a las producciones cinematográficas, en especial con la versión de Stanley Kubrick de 1962.²⁷³ Ana Clavel menciona que Nabokov da conocer el mito de Lolita, pero situándola desde una perspectiva masculina, donde el deseo de Humbert Humbert transfigura un personaje femenino desde su propia mirada, pues no se describe al personaje dentro de su propia voz de infante, lo que permite trazar una idealización del personaje, no su verdadera naturaleza: “Si bien al publicar *Lolita* en 1955, Vladimir Nabokov funda un mito, no es la primera vez que estos seres de «gracia letal», como los definiría el escritor ruso en esa obra canónica, hacían su aparición en la tradición literaria.”²⁷⁴ Con esta novela se abre el

²⁷⁰ CLAVEL, Ana. “La hermana menor de Lolita”, *Apud.* Mauricio Molina, Revista de la Universidad de México, Núm. 127, México, 2014. Recuperado: 1 de mayo de 2020

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/16317/17971

²⁷¹ SURRO, Javier. “Lo que Lewis Carroll ocultó de Alicia”, *Apud.* Vladimir Nabokov, El confidencial, España, 2013. Recuperado: 1 de mayo de 2020

https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-07-02/lo-que-lewis-carroll-oculto-de-alicia_496044/

²⁷² Lutwidge Dodgson, Charles. “Inquietantes fotografías de Lewis Carroll incluyendo a la real Alice in Wonderland (1856-1880)”, *Estimulante*, Cultura Inquieta, España, 2016. Recuperado: 1 de mayo de 2020.

<https://culturainquieta.com/es/inspiring/item/8378-inquietantes-fotografias-hechas-por-lewis-carroll-incluyendo-a-la-real-alice-in-wonderland-1856-1880.html>

²⁷³ Ídem.

²⁷⁴ CLAVEL, Ana. “La interioridad de la nínfula”, *Nexos*, México, 2014. Recuperado: 1 de mayo de 2020

<https://www.nexos.com.mx/?p=20713>

espécimen, la nínfula, con sus variables en la traducción. Nabokov usa *nyphet*, pero algunos traductores han optado por la palabra ninfeta, no obstante nínfula es la que ha obtenido mayor popularidad²⁷⁵ y según el diccionario de Real Academia la palabra ninfa se define como:

[...] cada una de las fabulosas deidades de las aguas, bosques y selvas. Otra acepción ahí consignada se refiere a los insectos de metamorfosis intermedia, estado juvenil de menor tamaño que el adulto, con incompleto desarrollo de las alas, que es en lo referente a la edad temprana.²⁷⁶

Ana Clavel menciona que el concepto de nínfula aparece en la traducción realizada por Ernesto Tejedor donde, en la versión en español de *Lolita*, la palabra: “se ha extendido en la designación de las ninfas nabokovianas y de aquellas otras Lolitas que han surgido a partir de entonces.”²⁷⁷ La palabra nínfula, que propone el traductor, se acerca más a la propuesta Vladimir Nabokov que resuelve y delimita el desarrollo del concepto de la siguiente manera:

Entre los límites de los nueve y catorce años, surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros embrujados, dos o más veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza, no humana (o sea demoniaca), propongo llamar nínfulas a esas criaturas escogidas.²⁷⁸

Los personajes infantiles de Ana Clavel oscilan entre la edad de nueve y quince años, incluso Artemisa es más pequeña, tiene cuatro años cuando se convierte en partícipe del idilio amoroso que vivieron sus progenitores. Artemisa es una niña seductora, y lo es gracias a sus enormes ojos que provocan: “lo mismo la adoración que la furia.”²⁷⁹

Jamás se sabrá si los personajes de la novela, *El amor es hambre*, pudieron transgredir hasta las últimas consecuencias cometiendo el acto de la pederastia y el incesto. En virtud de ello se abre un espacio para el lector donde éste completará aquellos sucesos no dichos, y tuerza la historia, imaginando un final abyecto, denotando así que en el interior de cada persona hay algo oscuro, alguna sombra que pueda palpar para invitarnos a llenar esos huecos de incertidumbre

²⁷⁵ Cfr. CLAVEL, Ana. “¿Nínfula o nifeta?” *A la sombra de los deseos en Flor*, El Universal, México, 2015. Recuperado: 1 de mayo 2020

<https://anaclavel.com/blog/?p=935>

²⁷⁶ CLAVEL, Ana. *Territorio Lolita*, Op. Cit., p. 25

²⁷⁷ Ídem.

²⁷⁸ Ídem.

²⁷⁹ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Op. Cit., p. 26

2.10 La sublimación: la forma aceptable del deseo

La sublimación es definida por Sigmund Freud como un tipo de actividad donde se pueden ver reflejadas las pulsiones sexuales, pero que no tiene un fin sexual por sí mismo, como la creación literaria, artística e intelectual, creando así objetos que son valorados socialmente. La sublimación parte de una forma inconsciente de emociones reprimidas y lleva a la libido hacia una meta más elevada y con una connotación utilitaria. Para Herbert Marcuse, la cultura sublima al Eros. Este autor retoma la dualidad del Eros y Tánatos para fijar que el primero es: “un instinto que comprende tanto los instintos sexuales como aquellas fuerzas sublimadas originariamente instintivas, que han sido, por tanto, desviadas de sus fines pero al servicio de la cultura.”²⁸⁰ La sublimación actúa como un proceso psíquico inconsciente donde el individuo renuncia a sus pulsiones sustituyéndolas con una meta inhibida pero con fines culturalmente aceptables.

Según Freud, la civilización se ha erigido dentro la eterna lucha entre los instintos de vida contra los instintos de muerte: “Una parte de la vida ha sido sublimada; otra, meramente desexualizada en aras del principio de realidad, es decir reprimida.”²⁸¹ La civilización se rige por una renuncia a los instintos primitivos dando paso al trabajo doloroso y contrario al principio del placer: “el hombre aprende a sustituir el placer momentáneo, incierto y destructivo, por el placer retardado restringido, pero «seguro».”²⁸²

²⁸⁰ MARCUSE, Herbert. *Eros y Civilización*, Trad. Juan García Ponce, SARPE, España, 1983, p. 10

²⁸¹ Ídem.

²⁸² Ibídem, p. 29

Capítulo III

El deseo sublimado de Artemisa

*El erotismo es a la sexualidad
lo que la gastronomía al hambre:
el triunfo de la cultura sobre el instinto,
entendiendo por cultura el largo,
diverso y complejo proceso
que ha elaborado la criatura humana,
desde sus comienzos para dominar,
transformar y guiar el instinto primitivo.*
Cristina Peri Rossi

La novela, *El amor es hambre*, de Ana Clavel, se abre como un laberinto impregnado de trasgresión que conduce al lector por corredizos rodeados de sombras y recovecos, capaces de ocultar un secreto entre la espesura de las palabras; aquellas que punzan, incomodan e irrumpen abriéndose a la luz para develar cómo el deseo se difumina por un camino nebuloso y entra acariciando la zona más visible de la realidad, el cuerpo. Allí donde el cerebro y el corazón fraguan la lectura para crear una ambivalencia entre el horror y la fascinación al descubrir, en la novela, el signo de la belleza frente lo inefable. El incesto, la pedofilia y el canibalismo, delatan ciertas huellas que no son claras en la obra: “O lo son, tan sólo, en los claros del bosque [en] la zona visible de las tinieblas [...] De hecho la luz, lo que alcanzamos a ver, se hace primero en la sombra del ojo.”²⁸³

El ojo del lector/intérprete queda inmerso en aquellos elementos que se han dispuesto deliberadamente como migas de pan, y que distribuyen las palabras en una especie de trampa, cuya esencia dibuja un camino con pequeños señuelos para desviar al lector del camino y bifurcar la interpretación, llevándola por dos senderos: uno en apariencia más corto, lleno de alfileres y sin huecos, que muestran la literalidad del texto; otro más largo parecido a una aguja, donde se percibe cierta hendidura capaz de atisbar una fracción de la realidad. Ambos caminos producen desconfianza porque confrontan la naturaleza del lector, tan abyecta como el texto y el personaje a interpretar. Por esta razón, es posible observar la sombra fijada en la mirada, la cual distingue dos niveles de interpretación, dividiendo el texto a partir

²⁸³ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Alfaguara, México, 2015, p. 30

de lo que se dice literalmente y lo que se expresa de forma implícita. Esta situación provoca la indeterminación del texto, gracias los límites que existen entre la nominación y la imaginación. Aquello que se nombra y no tiene una forma clara, pero que va cobrando vida en la mente para demostrar que existen distintas formas de enfrentarse al texto, haciendo una ruptura y una redistribución del lenguaje dentro del paraíso de las palabras.²⁸⁴

Para Roland Barthes, el texto crea un discurso legible donde la narratividad está deconstruida, marcando dos límites donde es posible leer y evaluar la novela: la subversión y la cultura que, de alguna forma, descomponen la nominación creando dos bordes. El primer borde excede la función social, y el segundo el funcionamiento del texto, su estructura. Estos bordes marcan la fisura que se da entre lector y el escritor a través del contexto cultural, para mantener la *mimesis* del lenguaje a través de un acto de seducción: “la cultura vuelve bajo cualquier forma pero como límite,”²⁸⁵ creando así una barrera que no se derrumba, pero que puede sortearse con el goce. El texto no dice, representa, para: “alegar el último estado de la realidad, lo inmanejable que hay en ella.”²⁸⁶ Por esta cuestión se pueden distinguir dos realismos en el texto que en el caso de la novela, *El amor es hambre*, delimitan los dos caminos de la interpretación:

[...] el primero descifra lo «real» (lo que se demuestra pero no se ve); el segundo dice la «realidad» (lo que se ve pero no se demuestra). La novela puede mostrar los dos realismos, agrega a lo ininteligible de lo «real» la cola fantasmática de la «realidad»²⁸⁷

El lector/interprete desdobra el texto, lo real es la verosimilitud de la escritura, lo que se puede demostrar pero no se ve como son: las palabras no dichas, las palabras insinuadas; las metáforas y los eufemismos. La realidad, lo que se ve y no se demuestra, es el contexto de la propia novela que refleja la época en la que fue escrita. Por esta razón, para ver lo real y la realidad, se emplean cuatro categorías analíticas con el propósito de marcar un recorrido, y así descifrar las trampas que ha dispuesto la autora en la novela, sin perder de vista el final del camino, el objetivo

²⁸⁴ BARTHES, Roland. *El placer del texto, lección inaugural*, Siglo XXI, 7ma Ed. España, 1993, p. 15

²⁸⁵ Ídem.

²⁸⁶ Ídem.

²⁸⁷ Ibídem, p. 74

de esta investigación. El cual anuncia que, para poder alejar la violencia de la realidad contextual, la única ruta viable es sublimar la violencia y convertir en arte las pulsiones salvajes que inundan el interior del ser, del cuerpo.

La ruta a seguir se centra en la estructura de la novela, tipo de narración, personaje central y espacios. Estas categorías dispersan el deseo al interior del texto, y llevan suprimir su indeterminación, al demostrar cómo se conectan estas categorías con los conceptos que se desarrollaron en el segundo capítulo, y así poder construir una cartografía del deseo. Un mapa que pueda refractar la luz para entender la identidad de la obra. Tanto el cuerpo de la novela, como el cuerpo del personaje se performan, transformando su apariencia inocente y ambigua, llevándola al terreno de la transgresión, la experiencia erótica y la sublimación de la violencia, lo que llevará a comprender la identidad del personaje central que se abre como una revelación ante los ojos del lector.

3.1 El juego de seducción entre el lector y el texto: Sorteando las trampas de Ana Clavel.

La novela comienza a narrar la historia de Artemisa mediante el uso del narrador intradiegetico. Y es a través de la voz del personaje central cómo inicia la narración en primera persona del singular para marcar los tiempos verbales: presente, pretérito pluscuamperfecto y, especialmente, pretérito perfecto: “tuve un nacimiento feliz en el seno de una familia amorosa.”²⁸⁸ Con esta estrategia narrativa, la autora convierte al lector en cómplice de Artemisa. Él es quien camina junto a ella recogiendo los vestigios que ha dejado. Se transforma en testigo fiel de su andar y del secreto guardado silenciosamente en el interior: el deseo que se traduce como la búsqueda para franquear la muerte, entenderla, seducirla e incluso devorarla.

El lector mira al personaje y, al enfrentarse con el texto, se da cuenta que en su interior ya no hay inocencia sino evocaciones a su propia identidad, tan maliciosa y retorcida. Pues desde las primeras páginas dibuja en su mente un paraíso terrenal, un mundo lleno de transgresiones que revelan una experiencia erótica performativa:

²⁸⁸ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Op. Cit, p. 11

“No sé si se daban cuenta entonces, pero sellaban mi destino al trastocar así los sentidos: ver y comer intercambiaban los lugares, los ojos y la boca se entremezclaban.”²⁸⁹ La autora intercambia los lugares tradicionales que ocupan los sentidos, no sólo sirven para escuchar, ver, oler, probar y sentir, sino para conocer el mundo a través de su metamorfosis. Y entrado el pacto ficcional, los ojos del lector también se performan, no sólo leerán palabras, se abrirán para comerse el mundo del texto, para saborearlo.

Esta historia no le pertenece al lector, pero la hace suya a través de las distintas sensaciones que trastornan su imaginación. Y sin más miramiento que el placer, descubre la perversidad que habita en sí mismo enfrentándose a una novela, donde el deleite y la maldad se fusionan a partir de: “un poderoso chorro de palabras, una cinta del infralenguaje,”²⁹⁰ que lleva al lector a recrear cada pasaje para apreciar significados distintos, los cuales se relacionan entre sí.

El lector entabla un diálogo de simultaneidad entre dos tipos de expresiones: las escritas por Ana Clavel que se fijan en la voz de Artemisa, y las formuladas por el mismo. Justo en este ejercicio: “El texto tiene la necesidad de su propia sombra: esta sombra es un poco de ideología, un poco de representación, un poco de sujeto: espectros trazos, rastros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio claroscuro.”²⁹¹ La novela, entonces, se convierte en un cuerpo donde habita un sujeto y un objeto de placer. *El amor es hambre* es un objeto de placer. Habla por sí sólo. Muestra imágenes y fotografías. Sus palabras producen el claroscuro que da la percepción de lo real a través del lenguaje y la escritura.

El texto mismo desea la mirada del lector, lo seduce hasta el límite del paroxismo. Se entrega sumiso ofreciendo el fruto de su interior.²⁹² Le murmura al lector, diciéndole: ¡Cómeme, soy tu manzana prohibida! Fragméntame: “Bésame sin labios / Bébeme sin sed / Desgárrame a caricias.”²⁹³ Pon tu mirada en mis páginas

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 12

²⁹⁰ BARTHES, Roland. *Op. Cit.*, p. 15

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 52-53

²⁹² La portada de la novela *El amor es hambre* muestra a una mujer desnuda, hincada sobre una mesa con el rostro pegado a la madera en posición sumisa, tiene en una de sus manos una manzana roja, y frente a ella cuatro manzanas verdes. Pongo imagen en anexos.

²⁹³ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, *Op. Cit.* Pp. 151-152

y letras. Por esta razón el texto no dice, representa y revela lo sagrado que habita en él y la perversidad que refracta la mirada abyecta del lector cuando se lee: “No, no fue exactamente así... Va de nuevo [...]”²⁹⁴ Recomienza la historia, se transforma y se reitera.²⁹⁵

La fragmentación viene de la ambivalencia que existe entre el lector como sujeto deseante y como objeto de deseo. Paralelismos entre las turbulencias del sujeto/objeto donde transitan los dos niveles de interpretación, y la identidad de cada uno de los personajes de *El amor es hambre*, en especial el de Artemisa. Barthes señala algo respecto: “El texto que usted escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma).” La lectura se convierte en un diálogo, en una reciprocidad amorosa y perversa: “No es la persona del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una previsión del goce: que las cartas no estén echadas sino que haya juego.”²⁹⁶ El espacio dentro de la novela es el texto, un cuaderno boscoso, y el cuerpo. La lectura es el juego donde la seducción inmola el lenguaje, la escritura.

La mente perversa y transgresora del lector renuncia a la inocencia de esta novela porque se enfrenta a un texto que lo engaña, haciéndolo suponer que lo escrito allí es un reflejo apenas atisbado de la realidad. Una sombra que refracta la maldad de la sociedad y de él mismo. Las palabras, aunque en apariencia muestran cierto carácter ingenuo, confrontan la formación del intérprete que contrasta con la de la autora, y aunque ambos pertenezcan al mismo contexto, hay brechas generacionales, ubicaciones dispares; dos miradas distintas que, fusionadas, descifran el exterior y el interior del cuerpo textual. Por ello, es fácil ver el paralelismo entre las vivencias de Ana Clavel, las del personaje central y las del lector. Lo que permite interpretar cómo estos factores se necesitan unos a otros.

²⁹⁴ *Ibíd.*, p. 94

²⁹⁵ Una de las figuras retóricas que se pueden observar en la novela es la anáfora o reiteración que consiste en la repetición de palabras al comienzo de una palabra o verso.

²⁹⁶ BARTHES, Roland. *Op. Cit.*, p. 12

3.1.1 El lector transgresor: El camino de los alfileres y las agujas

La novela muestra una realidad que punza y lastima, como las agujas y los alfileres, la conciencia del lector, al ingresar literalmente a la perversión de cada uno de los capítulos que le recuerdan la realidad. El lector cuando se enfrenta al texto percibe las dos barreras, la subversión y cultura. Prevé la trasgresión que cometerá Artemisa, pues desde el inicio hay imágenes perturbadoras que revelan una parte de su identidad. Artemisa se considera a sí misma como un demonio de pureza. Sin embargo, el final de la novela es el que revelará la verdadera naturaleza del texto y del mismo personaje, pues guía el camino a seguir: “No te apartes del sendero porque la lengua más dulce tiene los dientes más filosos...”²⁹⁷ Como esto no está anunciado desde el inicio, el lector se pierde buscando afuera los signos de la interpretación, de las palabras, de los conceptos. Por ello invade la intimidad de Ana Clavel, leyendo los artículos que ha publicado con la intención de comprender cómo se transfieren las experiencias vitales de la autora hacia la novela. También indaga en la personalidad ficticia de Artemisa para descifrar la del texto.

El lector se convierte en un lector *voyeur*, en un intérprete transgresor, guiado por el punto de duda que lo arrojará al abismo. La vía que elije lleva a entender, incluso torcer la novela, pues ésta es un:

Texto de placer: que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.²⁹⁸

El amor es hambre es en un objeto de deseo inalcanzable, inaprensible, que pone en crisis las creencias del lector al mostrar los signos de maldad que hay en Artemisa a través de la propia. De la mención de los deseos más oscuros que la sociedad ha proscrito, y que traen consigo la fascinación de la naturaleza salvaje de las pulsiones. Éstas van signadas con un destello de vida y muerte, y presentan la fisura que hay dentro de la novela, donde se refracta la realidad. Sin embargo, no se puede

²⁹⁷ Ídem.

²⁹⁸ Ibídem, p. 25

ver la totalidad porque los bordes del propio texto ocultan detalles. La novela, al inscribirse en un contexto violento, donde los asesinatos, las violaciones y un cúmulo de delitos están a la orden del día, supera la ficción, pero acarician lo real que hay en ella a través de las metáforas.

La violencia del contexto actual apenas está insinuada pero, de igual forma, fluye en la narración a través de las apariencias, de los disfraces. Lo que despierta la vida del relato: “El placer del texto ese momento en que [el] cuerpo comienza a seguir sus propias ideas, pues [el] cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.”²⁹⁹ Cuando se lee *El amor es hambre*, la piel eriza, se deleita, pero hay algo en el interior del cuerpo capaz de horrorizarse. La ambivalencia del cuerpo lector y la ambigüedad del cuerpo textual, señalan interpretaciones que exceden la interpretación. Sin embargo, revelan ese halo perverso y transgresor: la fisura que hay al interior de dos cuerpos: la mente lectora y el corazón del personaje central. En ambos sitios figuran las pulsiones que refinan el deseo y la interpretación:

El placer sólo se deja decir de forma indirecta a través de una reivindicación (yo tengo derecho al placer), y por lo tanto no se puede salir de una dialéctica breve, en dos tiempos: el tiempo de la *doxa*, de la opinión, y de la *paradoxa*, de la impugnación.³⁰⁰

El lector emite opiniones que nacen de sus construcciones culturales, de sus prejuicios y sus miedos. Por ello se impugna el texto, sabiendo que la mente sólo hace: “una introducción a aquello que no se escribirá jamás.”³⁰¹ Ni el tabú del incesto, ni el de la pederastia están literalmente plasmados en la novela; quedan implícitos. En el texto jamás se menciona que Artemisa tiene un corazón de lobo. Por eso recae en el lector la responsabilidad para descubrir quién porta ese corazón salvaje: ¿Está en el personaje central? ¿En los amantes de Artemisa que se dibujan como lobos? ¿O en el propio lector? El corazón acelera la interpretación porque literalmente tan sólo se lee que es el restaurante de Artemisa es quien lleva por nombre *Corazón de lobo*.

²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 29

³⁰⁰ *Ibíd.*, p. 30

³⁰¹ *Ibíd.*, p. 31

Toda la novela es una insinuación. Descripciones de plantas carnívoras que: “son verdaderos animales disfrazados [...]”³⁰² como la *Drosera rotundifolia*, *Dionaea muscipula* (Venus atrapamoscas), *Sarracena rubra* y es que las plantas son: “tan extrañas y hermosas. Porque sus hojas y flores tienen que volverse verdaderas trampas capaces de atraer y devorar a sus presas.”³⁰³ Este texto es una verdadera trampa que ofrece dos caminos. El lector traza el primero, uno corto, el de los alfileres, y como una especie de intuición, concluye que Artemisa devorará a sus amantes al final de la novela. El segundo es trazado por las huellas que ha dejado la autora. Es más largo y, como en una aguja, se filtra la realidad contextual y la formación del intérprete. Aquí el texto está disfrazado pero deja el hilo para develar el misterio, la seducción.

La enramada de escritura que dispersa la autora, introduce al lector en un bosque signado de palabras, con sus caminos bifurcados, con sombras y luces.³⁰⁴ ¿Caminos ilusorios para el lector? ¿Caminos reales para la interpretación?: “Cuanto más una historia está contada de manera decorosa, sin dobles sentidos, sin malicia, edulcorada, es mucho más fácil revertirla, ennegrecerla, leerla invertida. Esta reversión, al ser pura producción, desarrolla soberbiamente el placer del texto.”³⁰⁵ La novela no fue escrita de manera decorosa, hay escenas disruptivas, pseudosangrientas. Sin embargo, habiendo dos versiones de un mismo relato, un doble sentido, es posible ver ciertas contracturas que pueden modificar la interpretación. Por esta cuestión resulta más fácil ennegrecerla, poniendo en ciertos pasajes la significación del lenguaje capaz de engullir al intérprete.

³⁰² *Ibidem*, p. 37

³⁰³ *Ibidem*. *Apud*. Charles Darwin, p. 21

³⁰⁴ *Cfr. El amor es hambre*, p.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 44

3.1.2 El camino largo: Contexto del narcotráfico

La autora desvía al lector del camino cuando escribe dos versiones en un mismo pasaje. ¿Cuál se habrá de elegir? ¿Las memorias o el universo onírico de Artemisa? Las memorias anuncian que son una reedición de los recuerdos. El universo onírico anuncia los sueños de Artemisa mientras construye fantasías o duerme. Ambos caminos tienen sus barreras. No hay una ruta tangible, segura y certera, aquí surge la desconfianza del lector. Ambos caminos tientan, pero al elegir uno, el desenlace será diferente. Por eso es necesario detenerse y ver el panorama. Las dos versiones demuestran cómo está ubicado el argumento. Esto exige un lector modelo que, bajo ideología y la experiencia, pueda observar las dos versiones del mismo relato, las cuales pueden dibujarse al exterior e interior del cuerpo textual.

En este punto, es posible entreabrir la novela en el contexto del país, donde también existen dos versiones de los hechos históricos: la historia oficial, la fue dictada por el gobierno, y la otra, la de las víctimas. Un ejemplo para el lector es la desaparición forzada de los 43 normalistas en Iguala, Guerrero, en el 2014, acontecimiento que se dio un año antes de la publicación de *El amor es hambre* y que, con el paso del tiempo, no se ha logrado resolver. Sin embargo, la verdad histórica está allí, cayéndose a pedazos. Las desapariciones marcan una similitud entre lo que pasa al interior del texto y fuera de él. En el país 73, 201 personas están sin localizar desde 1964, aunque la gran mayoría están desaparecidas desde el 2006, año en que el expresidente Felipe Calderón le declaró la guerra al narcotráfico:

Según este registro, entre 1964 y junio de este año se reportó la desaparición de 177 mil 844 personas. De ellas, 104 mil 643, el 58,84%, fueron encontradas y 73 mil 201 siguen sin ser halladas. De las personas a las que se encontró, 98 mil 242 aparecieron con vida y 6 mil 401 habían fallecido.³⁰⁶

Muchos de los fallecidos se encontraron en fosas clandestinas donde se han exhumado 6, 625 cuerpos. No se puede demostrar al cien por ciento que este

³⁰⁶ REDACCIÓN. "En México hay más de 73 mil desaparecidos y más de 3 mil fosas clandestinas", *Animal político*, México, 2020, Recuperado: 5 de octubre 2020 <https://www.animalpolitico.com/2020/07/mexico-73-mil-desaparecidos-fosas-clandestinas/>

contexto de las desapariciones esté dentro de la novela, pero es la cola fantasmática de la realidad de la que habla Roland Barthes, y que lector interpreta.

Para el lector mexicano, la historia del país es un cuento espeluznante de muerte y tortura por eso puede observar, sin miramientos, la fisura que tiene la novela donde se puede filtrar la realidad contextual. En la narración no se sabe ciencia cierta qué pasó con algunos personajes secundarios. Sólo se dan algunos detalles para identificar cómo opera el deseo al interior de sus cuerpos. Lo que sí queda claro es que son un parte medular para identificar la identidad de Artemisa, pues cada uno de ellos se convierte en un objeto de deseo, y precipitan la pulsión caníbal de la protagonista.

Max, Mara, Miquel, Mateo, Wolff, incluso sus padres y tutores son refracciones de ella misma. Algunos mueren, otros desaparecen de forma misteriosa. A un par la policía los busca: “No volví a saber de ellos hasta que me visitaron dos guardias civiles para interrogarme porque después de seis meses de embarcados no habían dado señales de vida [...]”³⁰⁷ Al ocultarse ciertos datos, el lector no sostiene cómo se desvanecieron de la vida del personaje central, pero se avisa la disolución de cada uno de ellos. Su desaparición acontece de forma brutal, y aunque reaparecen constantemente, no lo hacen de manera tangible. Esto marca el signo del misterio, y del eterno retorno:

Durante el vuelo dormí mucho. Es que a mí los aviones me arrullan. Pero hubo un sueño que regresó para que no olvidara. Es extraña esa sensación de haber vivido algo con anterioridad. *Déjà vu, monseur Proust*. Pero es más es extraña la apariencia de haber estado en un sueño antes. Como sea lo había relegado en el olvido y no fue hasta que me di cuenta de esa lógica aplastante de lo onírico, que no era la primera vez que lo soñaba [...] Yo sabía que era la misma embarcación donde viajaban Miquel y Mara, felices [...] Miquel caía por la borda, así que lugar de delfines lo veía saltar a él [...] Me volvía y me encontraba con el rostro de Mara [...] Sus ojos eran tan voraces como los míos. Ahora éramos parecidas como dos hermanas gemelas [...] Antes de quitarme el aliento con un beso me decía: —No le digas a nadie que lo echamos al mar.³⁰⁸

El lector conoce y vive el contexto del país. Padece el crimen organizado. Adolece la ignominia de los homicidios en los noticiarios. Por tal razón, puede ver los destellos de luz, las pulsaciones con sus fulgores de muerte que transfiguran lo real,

³⁰⁷ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Op. Cit., p. 99

³⁰⁸ *Ibíd.* Pp. 127-128

que existe en el sueño o en la memoria de Artemisa. También Marcan la violencia derivada del narcotráfico, donde apenas se da un ligero esbozo en la novela:

[...] por aquí y por allá aparecían las señales de una sociedad como la mexicana tan estigmatizada por las injusticias y fácil presa de los símbolos religiosos: lo mismo la virgen del Tepeyac que la Santa Muerte, pasando por los cultos intermedios como el del antiguo santo de los narcos y también Robin Hood de los pobres: Jesús Malverde.³⁰⁹

Artemisa conoce a Miquel en Playa del Carmen. Él era originario de San Sebastián, España y muy parecido a Rodolfo, la misma altura, color de piel, cabello ondulado: “la misma actitud de un hombre que podía guarecerte.”³¹⁰ Y aunque Miquel tenía cierto parecido a su tutor era otro lobo. Él la complacía como un padre generoso: “se adelantaba a cualquier deseo o apetencia posible, incluso antes de que uno hubiera descubierto que ahí anidaba su interior.”³¹¹ Miquel la ayudó instalarse en España cuando se decidió estudiar gastronomía. Y cuando la relación termina, él le ayuda a encontrar un piso con uno de sus amigos del circuito de las galerías de arte donde se desenvolvía como un *dealer* exitoso.³¹²

En la novela no especifica si Miquel era vendedor de drogas o de arte. He allí el juego de las palabras con las no se logra ver quiénes son en su totalidad estos seres abyectos, pero pueden ser delineados en la mente perversa del lector. La palabra *dealer* es otra fisura del texto y es muy popular entre los consumidores de droga, éste es el encargado de distribuirla a través del narcomenudeo. En el ambiente del arte del país es más socorrida la expresión «corredor de arte» para quienes se dedican a la venta de pinturas, esculturas, dibujos, etc. Este juego de palabras marca la indeterminación del personaje secundario, lo matiza. Produce el misterio que puede urdir una identidad más acorde al narcotráfico que a la del arte.

Esta desaparición lo condena. Lo lleva a la disolución, y dado que en un mundo lleno de impunidad la muerte sopesa la maldad, el lector augura el crimen. Aunque nunca sabrá si Artemisa pudo cometerlo o fue la mano de alguien más quien eclipsó a Miquel. El lector juega con esta idea cuando lee:

³⁰⁹ *Ibidem.* p. 120

³¹⁰ *Ibidem.* p. 90

³¹¹ *Ibidem.* p. 93

³¹² *Ibidem.* p. 94

Inclusive, podría darles gusto e insinuarles que, puesto que varios de mis amantes han desaparecido en circunstancias extrañas, acostumbro a acariciarlos antes de destazarlos, que hay fragmentos de sus cuerpos luminosos en cada ágape y secreta comunión a la que mis comensales están convocados. La verdad es que mentiría: quien de verdad conoce los laberintos del deseo sabe que no siempre es necesario llegar al acto.³¹³

En distintas oportunidades la autora confunde al lector, lo desvía del camino. Ramifica la narración manipulando las palabras para despojarlas de su perversidad, desdoblado la identidad del texto y del personaje. Redirigiendo la responsabilidad hacía el lector quien participa activo. Él será el encargado de completar la narración con las dos versiones que ofrece Ana Clavel. La solución se da a través de los constructos culturales del lector, de su contexto, de su mirada abyecta. Jamás se sabrá qué pasó con Miquel, con Woolf, Mara, ni mucho menos con los otros. Las relaciones amorosas terminan. En las rupturas la gente se va, desaparece, se borran del mapa del deseo pero éste no deja de abrirse con otros objetos en un acto de restitución y, al mismo tiempo, en un acto de condena pues: “tarde o temprano [se buscará] saciar la sed –para unos momentos más tarde volver a padecerla.”³¹⁴

3.1.1.2 El camino bifurcado: Contexto feminista

El lector padece el deseo, quiere llegar a buen término. Genera la sed de interpretación pero se dispersa, descubriendo que la novela es rara, *queer*, dado que las prácticas sexuales que se abordan en ella rayan en la violencia, transgreden lo políticamente correcto al hablar de sexualidades prohibidas por la sociedad y las religiones, las cuales ponen en tensión las creencias personales del lector. Hay pasajes lésbicos, tríos sexuales, incesto, pedofilia, pederastia, canibalismo. Sin embargo, muchas de estas cuestiones no se abordan literalmente. El lector tiene que hacer un ejercicio de interpretación para llenar los espacios vacíos, la indeterminación del texto, utilizando el bagaje cultural, incluso enfrentando sus propios temores al transgredir la lectura, pues el texto también desea, seduce e invita a fragmentarlo para concebir la luz sobre los pedazos donde se ha dispersado.

³¹³ *Ibíd.*, p. 155

³¹⁴ CLAVEL, Ana. *Cuerpo náufrago, Op. Cit.*, p. 132

La novela se escribió en los comienzos de la cuarta ola del feminismo y establece una visión muy particular frente a la violencia estructural que han enfrentado las mujeres por su condición de género, raza, religión y clase social. Es fácil distinguir la postura de Ana Clavel en la novela. Algunos lectores, más correctos, consideran que la obra de la autora, en su totalidad, muestra una clara denuncia con respecto a distintas formas de opresión que han sufrido las mujeres y la comunidad LGBTTTI.³¹⁵ Otros ven sus historias como una verdadera invitación al crimen, por eso la censuran. Ana Clavel es polémica, muestras las dos caras de la moneda cuando menciona: “las fantasías y deseos no convierten a alguien en un abusador. Habría que recordar cuántos de nosotros no hemos deseado la muerte de alguien pero eso no nos convierte en asesinos.”³¹⁶

El deseo es el que muestra las dos miradas: la del sujeto deseante y la del objeto adorado porque: “frente al surgimiento del deseo, somos todos absolutamente indefensos y puros.”³¹⁷ Por esta razón la obra de Ana Clavel es más que una denuncia. La autora propone una forma de sortear la opresión a través del reconocimiento de uno mismo. Su propuesta deviene del conocimiento del deseo, examinando el del otro y el propio.

Clavel repite una oración en dos de sus novelas en *Las ninfas a veces sonríen* y *Las Violetas son flores del deseo*: “Supe entonces que la violación comienza con la mirada... Y los piropos, como las flores, los poemas y las canciones son una forma de sublimarla.”³¹⁸ La frase ayuda a dilucidar cómo en *El amor es hambre* se completa la idea, pues marca la interioridad del propio texto y de la nínfula. Se indaga en la fascinación que produce el objeto adorado y cómo se descubre:

[...] una peculiaridad en la mirada deseante que tamiza y polariza el objeto de deseo hasta convertirla en una proyección fantasmática. Un ego erotizado, un gólem, un simulacro más resplandeciente y poderoso por cuanto lo anima el anhelo de quien contempla, de aquel con el solo acto de mirar crea y recrea un personaje libidinal propio —que habla tanto más del sujeto deseante que del objeto adorado—³¹⁹

³¹⁵ La comunidadlésbica, gay, transexual, transgénero, travesti, intersexual y *queer*.

³¹⁶ CLAVEL, Ana. *Territorio Lolita*, Alfaguara, México, 2017, p. 108

³¹⁷ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, *Op. Cit.*, p. 43

³¹⁸ CLAVEL, Ana. *Las ninfas a veces sonríen*, Alfaguara, México, 2013, p. 115

³¹⁹ CLAVEL, Ana. *Territorio Lolita*, Alfaguara, México, 2017, p. 10

La mirada deseante remite al lector a su realidad contextual donde el acoso callejero es denunciado por las mujeres en las redes sociales. En la novela, este acoso se percibe a través del peligro que enfrentan las mujeres dentro y fuera del hogar. Es lo que provoca que el lector vea en la novela chispazos feministas que van acorde a la época actual, proyectado como una especie de crítica social:

Si hasta entre los leones y las hienas es la voluntad y el instinto de dos. Y por supuesto, él no contaba con los míos. Que fuera yo dócil en dejarme llevar obedecía a un propósito propio, que no al suyo. Aunque claro, después, si le hubieran preguntado, él habría dicho que yo sabía a lo que me arriesgaba entrando a un cuartucho con un desconocido. Yo insistiría sólo iba por unas flores. Aunque podía imaginar que las cosas tomaran otro rumbo, no era lo que yo quería. Si todo hubiera sido de tan común acuerdo ¿por qué entonces la imposición y el uso de la fuerza?³²⁰

Dentro de las redes sociales surgió la campaña #No, es No que pretende poner en el foco las agresiones sexuales que sufren las mujeres, las cuales evidencian la desigualdad y la opresión: “pues hace recaer sobre las propias mujeres la responsabilidad de no ser agredidas,”³²¹ lo que visibiliza aún el dominio sexual masculino. No significa «No», sin importar la situación, el lugar, el estado de la persona o su vestimenta. La mujer es dueña de su cuerpo y nadie puede tocarlo sin su consentimiento.

La novela no muestra una evidencia contundente para figurar una denuncia política y social. Sin embargo, el lector aunque puede observar ciertos paralelismos con la realidad, no es porque estos estén escritos deliberadamente, sino porque la autora dispone señuelos para identificar lo real, aquello que duele y asusta porque exhibe la indolencia y salvajismo del ser humano. La crueldad en la novela se aviva a través del deseo de los personajes: “el deseo nunca es inocente, tan pronto despierta, trama, urde, acecha.”³²² De esta forma, es posible ver una crueldad matizada y, al enfrentarse al texto, el lector se da cuenta que es una historia bellamente contada. Sin embargo, hay que recordar que la belleza tiene un lado mórbido, pues hipnotiza y provoca el deseo de los otros:

³²⁰ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Op. Cit. Pp. 125-126

³²¹ SIN AUTOR. “Cuando ella dice No, es no”, *Gente que brilla*, España, 2018, Recuperado. 19 de septiembre de 2020

<https://gentequebrilla.es/2018/07/06/cuando-dice-no-no/>

³²² CLAVEL, Ana. *Cuerpo náufrago*, Alfaguara, México, 2005, p. 43

Las mujeres hermosas son poseídas por hombres feos. Este es un secreto bien guardado. Tiene que haber atracción. Y la atracción no se da entre un hombre y una mujer; eso sería muy simple. Se da entre la belleza y la fealdad. La belleza se alimenta de la degradación, se comunica con ella.³²³

La belleza dentro de la novela se muestra a través del paraíso de la infancia, donde la pureza es reflejada por la ingenuidad, la inocencia y el desconocimiento del bien y del mal. El infierno es la vida adulta, donde el discernimiento de las cosas despoja la ingenuidad, y hace posar la mirada retorcida en la inocencia infantil, lo que confronta al ser con su propia naturaleza, donde también puede verse mezclada la lucha del bien y del mal, entre la vida y la muerte, lo que convierte al adulto en culpable: “la triste carne de los mayores se venga y contamina la frescura de las libidos libertarias infantiles.”³²⁴

El lector al ser un adulto culpable, ya no llega con inocencia al texto, por eso ve en las transgresiones simbólicas de la naturaleza un halo perverso, que velan las verdaderas acciones del personaje. Por ello, tiene que desnudar el texto, transgredirlo, quitarle las ropas de la cultura, acomodándolas a un lado, para poder ver la totalidad del cuerpo textual. Durante la lectura de la novela se dibujan las palabras que adquieren el sello del incesto, la pederastia y el canibalismo. Sin embargo, los actos consumatorios no se narran literalmente, quedan implícitos, velados por la metáfora, por la reedición de la memoria y los sueños de Artemisa. Y sin importar que: “El recuerdo [sea] impreciso y tal vez en gran medida inventado,”³²⁵ el relato de esta historia también puede ser una invención personal, una reedición de la memoria lectora para quitarle el lado turbio a palabras que ha escrito Ana Clavel:

[...] tú sabes que saberte cerca le hará bien. Y al decirlo me miró como si tuviera en mente la imagen de una sola noche. No dijo nada más y yo me vi de frente con un recuerdo que siempre quise olvidar pero no pude [...] Un cuerpo de quince años sin más prendas que unos zapatos de colegiala y unas calcetas perfectamente blancas en las pantorrillas, que había dejado de ser infantiles pero que conservaban su nostalgia. Yo dormía pero en medio del sueño tuve la sensación de que alguien nos observaba [...] Tras contemplarnos largamente

³²³ Sé que esta cita no es de la novela, pero esta cita tomada de la película, *Romance X* me hace pensar en la opresión que recibe el objeto de deseo y la mirada subyugante del sujeto deseante, que está inscrito en la novela.

³²⁴ ONFRAY, Michel, *Teoría del cuerpo enamorado: por una erótica solar*, Pre-textos, Trad. Ximo Brotons, Valencia, 2002, p. 32

³²⁵ *Ibíd.*, p. 18

pude percibir aquella presencia en retirada [y] pude oír un llanto en cascada [...] Bueno, la verdad es que no estoy tan segura [...] Tal vez yo estaba perfectamente vestida pero un cuerpo de quince años con uniforme de colegiala en las piernas de un hombre mayor es una visión que puede recordarnos la pureza de la infancia pero también nos obliga a situarnos ante la secreta concupiscencia del deseo.³²⁶

3.1.2 El camino corto: La transgresión del texto

Entonces: “Si [se lee] esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer.”³²⁷ Y también léidas el en el goce, donde la dialéctica del deseo dispersa la escritura en la voz de Artemisa para jugar con la imaginación, llevar más allá de las palabras y la estructura de la novela, al texto y así revelar:

[...] las rasgaduras que le impongo a su bella envoltura: corro, salto, levanto la cabeza y vuelvo a sumergirme. Nada que ver con el profundo desgarramiento que el texto de goce imprime en el lenguaje mismo y no a la simple temporalidad de la lectura.³²⁸

Las rasgaduras son esas indeterminaciones que el lector puede observar en la transfiguración del deseo y en la modificación de los recuerdos, que llevan a creer que lo leído es una invención personal, ya que Artemisa no pudo haber sido partícipe del idilio amoroso de sus padres en un acto incestuoso, pero aun así está el titubeo. Jamás se escribe de forma literal la palabra incesto. Lo único que se leyó literalmente es que sus padres se la comieron a besos.

Cuando se leen los pasajes de la novela, y al examinarlos, la palabra pedofilia o pederastia, incluso la de incesto se desbordan en la mente para crear un cuestionamiento ¿Cómo se presenta el amor en la novela? ¿El amor es deseo? ¿El amor es un hambre perpetua por consumir el cuerpo adorado de la persona amada? ¿Por ello la imposibilidad de retener los instantes efímeros que se bifurcan en el recuerdo y también en los sueños? ¿La prohibición de los amores dispares sólo palpita en el corazón de los lobos? ¿Esta es la literalidad del texto? El lector reconoce la forma implícita, la simbología. Por eso cuando se sugiere el canibalismo, el incesto, la pederastia, confronta en su imaginación la transgresión de un cuerpo infantil. Pero aún no sabe cómo se percibe literalmente el amor.

³²⁶ *Ibíd.*, p. 132-133

³²⁷ BARTHES, Roland. *El placer del texto*, *Op. Cit.*, p. 12

³²⁸ *Ibíd.*, p. 21-22

Aunque se describen actos sexuales, estos se llenan de metáforas, para ver más bien actos sensuales. No existe una sólo forma de goce cuando el cuerpo interviene. El amor se despliega a base de caricias y besos, desprovistas de genitalidad en muchos pasajes de la novela. El lector completa los escenarios, pone imágenes en su cabeza para develar la indeterminación, la pequeña línea que separa la inocencia de la maldad.

El texto solamente es un espejo que refracta la imagen perversa y abyecta del lector, quien también ha recorrido distintos caminos. Él se ha enfrentado a sí mismo, tratando de entender qué pasa con la realidad que lo circunda. Por eso se enfrenta los textos que reflejan su identidad, para entender por qué el deseo tiene el signo de la violencia, y por qué recae la culpa sobre el inocente. En este paso hay una metamorfosis, un intersticio, una luz descubierta mediante la transgresión del que develará la certeza de la interpretación, quitándole el misterio a la narración en los siguientes niveles.

3.2 Estructura de la novela y las transiciones de Artemisa

La novela tiene una naturaleza predadora, absorbe al lector cuando lo enfrenta a su estructura dividida en tres capítulos, cayendo de boca en la trampa al tratar de descifrar el inicio, el clímax y el desenlace del texto. En la primera parte Artemisa comienza el relato de su infancia para fijar cómo se despiertan las pulsiones primitivas al interior de su cuerpo y cómo, poco a poco, éstas se irán refinando para concebir el deseo en su adolescencia. La segunda parte es la transición de la adolescencia hacia la vida adulta; el abandono del seno familiar. En esta parte se verá cómo se mezclan los deseos carnales mediante el aprendizaje, el cual se proyectarán hacia la elaboración de platillos culinarios, y el reconocimiento de la pulsión caníbal. En la tercera y última parte se revela la identidad de Artemisa, quien se adentrará a un universo de paralelismos para ver que todos los personajes descritos en su cuaderno son una refracción de sí misma.

3.2.1 Primera parte: Las pulsiones y el origen del deseo en Artemisa

El primer capítulo se abre con una afirmación, Artemisa anuncia: “Como todo bicho empecé desde muy pequeña. Tuve un nacimiento feliz en el seno de una familia amorosa [...] papá quedó satisfecho cuando mamá me dio a luz.”³²⁹ Los padres de Artemisa, Joaquín y Camila: “se esmeraron en afianzar esos aprendizajes carnales al prolongar su luna de miel más allá de [su] nacimiento y primera infancia.”³³⁰ Marcan el inicio del placer por medio de la comida, el amor y las relaciones sexuales. Elementos que, conjugados, abrirán la posibilidad del canibalismo en la vida adulta del personaje central.

Los padres muestran la pureza que hay las pulsiones primitivas, las cuales heredan a su hija. Pues ante los ojos de la pequeña actuaban: “tal y como debieron comportarse Eva y Adán al descubrirse subyugados por una voz que no era la de Dios Padre, sino un susurro proveniente de su interior que les abismaba la piel, que murmuraba oleajes y tumbos en sus corazones y entrañas.”³³¹ Artemisa atestigua innumerables veces como ellos se amaron. Se pone en la sombra para observarlos y se come:³³²

[...] con los ojos el manjar salvaje y dulce de sus cuerpos entrelazados. La entrega voraz de mamá, la fiereza sutil de mi padre [...] intuí que sus besos eran hambre, mordidas de éxtasis arrancadas de algo tan oscuro y desconocido como el presagio de la muerte.³³³

En este capítulo se proyecta el paraíso del seno familiar. Un hogar ubicado en Tepoztlán, donde los padres tenían la servidumbre necesaria que era contratada de entrada por salida para mantener su idilio amoroso alejado de los desconocidos. Sus padres creían que las labores manuales fortalecían el espíritu, Joaquín: “se hacía cargo de podar los árboles frutales y mantener el jardín [Camila] se ponía al frente de la espaciosa cocina con mosaicos de talavera.”³³⁴ La cocina representa el espacio de unión entre los dos personajes femeninos. Camila trepaba a la pequeña

³²⁹ *Ibíd.*, p. 11

³³⁰ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre, Op. Cit.*, p. 13

³³¹ *Ídem.*

³³² En este pasaje Artemisa se convierte también en *voyeur*, ya que mira a sus padres haciendo el amor, sin que ellos se den cuenta. Disfruta de esa entrega.

³³³ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre, Op. Cit.*, p. 15

³³⁴ *Ibíd.*, p. 14

Artemisa en un banquito de madera, para que jugara con las frutas, viandas y verduras a su alrededor, quien: “aprovechaba para reventar sus pieles turgentes [...] para macerar sus carnes impúdicas y probar sus sabores terrenales mientras ella se hacía cargo del menú del día.”³³⁵

Los padres abren la conciencia de las pulsiones de vida y muerte; la relación que hay entre el amor, la reproducción y la supervivencia, que se puede observar a partir de la conexión hay entre la naturaleza predadora de las plantas y los personajes. Hay una espiral de autoconservación donde se mezclan las pulsiones a través una cadena alimenticia que permite la conservación de la vida a través de la muerte de otros seres, su posible disolución. Pues a partir de la falta o disposición del alimento es como se establece una forma de sobrevivir, agregando también la reproducción de las plantas, que marca una similitud entre los seres humanos, pues dos cuerpos se diluyen para crear nueva vida. Como ejemplo dentro de la novela se describe a la aristolochia, una flor pseudocarnívora que tiene una corola enorme para atrapar insectos y así ser polinizada:

La trampa que se dobla a sí misma, e impedía que las presas pudieran salir sin antes cubrirse de una armadura de polvos sexuales, convertidas en verdaderas guerreras del amor, capaces de fecundar otras flores. Extraños designios de la naturaleza, que encuentra en la reproducción una de sus más altas formas de goce.³³⁶

La pulsión de muerte es silenciosa y muda, busca la disolución del ser, el estado inanimado de las cosas, lo que se establece en la dualidad de Artemisa. Desde que nació es una pequeña fiera, un demonio de pureza. Las pulsiones son puras e inocentes, son manifestaciones del instinto animal que ha palpitado al interior del cuerpo humano desde el comienzo de la historia. Se fusionan con el hambre, que es uno de los primeros conocimientos de los seres vivos y marca la continuidad a través de la autoconservación. Por la boca se comienza a ver, y se activa la vida, es la primera cosa que se aprende.³³⁷

Hubo un día que marcó el principio del placer, que hincó sus dientecillos dulces y feroces en la piel de la memoria. [...] El recuerdo es impreciso y tal vez en gran medida inventado [...] La cercanía de mamá de su pecho oloroso todavía a leche y miel, me despertó esa ansiedad que desasosiega con el hambre. Me

³³⁵ Ídem.

³³⁶ Ibídem, p. 31

³³⁷ HERNÁNDEZ, Miguel. “El hambre”, *El hombre acecha*, Cátedra, España, 1984, p. 27

prendí de su blusa y ella entendió el mensaje. Se descubrió el pecho desbordante que había empezado a gotear a penas se supo requerido [...] Cuando Joaquín llegó nos encontró a una en brazos de la otra adormecidas por el sopor y el goce [...] Entonces papá acercó el pastel [...] Llevó una rebanada a los labios de mi madre y entre bocados y migajas comenzaron a amarse. Un aura de dicha y carnalidad se extendía en torno a ellos y me rozaba a mí también. Papá se detuvo a ver el remolino en que se batían mis manos y piernas [...] Cruzó una mirada con mi madre que, curiosa y cómplice lo dejó hacer [...] después comenzó a derramar líquido espeso y cristalino sobre mi cuerpo. Luego entre los dos, procedieron a lamer y a comerme literalmente a besos. Mamá diría que mis ojos grandes crecían voraces en su éxtasis.³³⁸

Los encuentros amorosos anuncian la vitalidad, pero también son el presagio de la muerte de Joaquín y Camila. Aquí el signo del erotismo se da a partir del frenesí de dos cuerpos que se diluyen cuando: “se prodigaban al juntar sus bocas, que al beber Camila del mástil de papá, o a la abreviar Joaquín en esos otros labios ocultos de mi madre. [...] eran en sí mismos los labios de una gran boca que manaba resabios del paraíso.”³³⁹ La disolución definitiva de un Adán y Eva contemporáneos se da en un accidente automovilístico. Esto simboliza el cambio. La muerte marca la transición de Artemisa, deja de ser una niña pura a través del paso de un hogar a otro.

Artemisa vivió con sus padres hasta la edad de nueve años. Después se muda con sus tutores, Mirna y Rodolfo, que la abrigan hasta los quince años como si fuera su propia hija. Ella decide dejarlos y explorar el mundo. Aquí se muestra el paso de la infancia a la adolescencia, pero en el interceso entre la niñez y la adolescencia está la representación de nínfula:

Entre los límites de los nueve y los catorce años, surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros embrujados dos o más veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza, no humana, sino nínfica (o sea demoniaca); propongo llamar “*nífulas*” a esas criaturas escogidas.³⁴⁰

Así surge la seducción. Lo prohibido comienza a manifestarse, a marcar el límite que hay entre el sujeto deseante y el objeto adorado. Ese límite es invisible, se marca al interior del cuerpo, en el universo de las sensaciones y las fantasías que originan el erotismo a través de las apetencias, las cuales despiertan con la mirada

³³⁸ *Ibíd.*, p. 17-19

³³⁹ *Ibíd.*, p. 15-16

³⁴⁰ NABOKOV, Vladimir. *Lolita*, Anagrama, México, Año, p. 24

entre una niña y un adulto: “volvió a guiñarme un ojo con esa manera suya que era también un beso y una promesa.”³⁴¹

El ser interior busca fuera de sí un objeto de deseo, un objeto prohibido que acaricia por dentro: “para que te atrevas a tocarlo. Te tienta la piel y los sentidos, te hurga ese órgano de los deseos, esa otra piel hambrienta de tacto y de caricias, sedienta por satisfacerse y llenarse. Colmarse.”³⁴² El deseo se alimenta de lo sagrado que representa lo intocable y puede restituir el paraíso perdido cuando se pretende obtener el objeto de deseo:

Lo prohibido tiene dedos tacto. Por eso nos “tienta”. ¿No es tentar, la tentación, una metáfora en sí misma y perfecta? Es que siempre pensamos con el cuerpo. ¿Por dónde si no nos puede entrar el mundo si desde el principio somos bocas que se beben la constelación del pecho materno? Tal vez por eso, para hablar de lo esencial o de lo profundo, nos sentimos tentados a acercar lo inefable con lo físico.³⁴³

Lo prohibido es lo que despierta el deseo y también la seducción, que se convierte en un artificio y un ritual que vela por destruir el orden de las cosas, desestabiliza las simulaciones porque: “seducir es ser seducido.”³⁴⁴ Ser atrapado en una trampa mágica donde no hay escapatoria, sino transgresión al acercar lo inefable con lo físico. Cuando se transgrede lo prohibido, el seductor deja de ser un sujeto, ya que al poseer el objeto de deseo, significa ser poseídos.³⁴⁵

Cuando se está en contacto con lo prohibido, las pulsiones primitivas se refinan, se transforman, originando el deseo que marca: “el punto de tránsito entre la naturaleza impulsiva del animal y la naturaleza creadora del humano.”³⁴⁶ La creación poética será el vehículo de una seducción simultánea entre Rodolfo y Artemisa. El tutor es un sujeto deseante pero también objeto adorado. Causa fascinación en los ojos de la pequeña nífula. Justo aquí Artemisa se transfigura en un sujeto pero no tiene la conciencia de eso, hasta que percibe el deseo que pulsa en el interior de Rodolfo, y que la alcanza a ella. Él le leía cuentos, poemas y jugaban en la torre. Le dejaba un camino de dulces para que lo siguiera y:

³⁴¹ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre, Op. Cit.*, p. 42

³⁴² *Ibidem*, p. 40

³⁴³ *Ídem*.

³⁴⁴ CLAVEL, Ana. *Territorio Lolita, Apud. Vladimir Nabokov, Op. Cit.*, p. 49

³⁴⁵ *Ídem*

³⁴⁶ MARINA, Antonio. *Las arquitecturas del deseo*, Anagrama, Barcelona 2007, p. 41

Ante cualquiera que [los] hubiera visto en aquel momento [hubieran] pasado por ser un padre y una hija que conviven amorosamente un fin de semana normal. Pero si alguien hubiera prestado más atención se habrían dado cuenta que con la otra mano me tocaba el lóbulo de la oreja en un frotamiento tal que me tenía girando en una espiral de placer, por completo en el interior de mí misma [Sus] ojos se cerraron para mirar hacia dentro: había una pendiente, un derramarse irremediabilmente en remolino.³⁴⁷

La voz de Rodolfo es la vía de seducción, con la entonación de su voz le contaba historias. Y aunque Artemisa ya no era tan pequeña para que le leyeran en la cama, a ella le gustaba que lo obedeciera. Una mirada anunciaba el inicio de la lectura: “bastaba mirarlo y fijar los ojos en los suyos para que se plegara a mis deseos porque tenía poder sobre él.”³⁴⁸ La fascinación circular del objeto adorado y el sujeto deseante abren el espacio de poder del objeto y la transgresión del sujeto. Artemisa posee la belleza pura e infantil, tiene poder ante los ojos del otro. Rodolfo es un lobo, un adulto, conoce la vida y sabe más cosas que una niña pero al final: “El lobo, si es lobo, cree que lo sabe [todo]. Pero en realidad tampoco sabe lo que va a pasar.”³⁴⁹ ¿Transgrede solamente con el deseo o finalizará el ritual? El lector jamás sabrá a ciencia cierta, solamente sabrá que deseo roza las líneas entre el bien y el mal, cuando se manifiesta con preguntas ingenuas: “— ¿Por qué la masculinidad es un cetro para lamer con la lengua? —Es para que crezca mejor... — ¿Por qué la culpa es mágica? —Es para condenarnos mejor.”³⁵⁰

El lector al enfrentarse con este tipo de diálogos, que conjugan la inocencia y la perversidad, cae en la trampa. Pues en la novela se anuncia que Artemisa se enfrenta a sus recuerdos: “Pero tal vez tampoco fue exactamente así [...] Tal vez mi tutor fue un tutor en regla y me guio a mi recamara y apagó la luz cuando me metí entre las sábanas.”³⁵¹ Lo cierto es que Rodolfo se queda observando a la pequeña Artemisa, para mirarla como un lobo al acecho: “sujetado por hierros invisibles.”³⁵² Esos hierros son las prohibiciones de la cultura, que proscriben los deseos sexuales y censuran el erotismo entre un adulto y una menor. Artemisa lo

³⁴⁷ *Ibíd.*, p. 32

³⁴⁸ *Ibíd.*, p. 53

³⁴⁹ *Ídem.*

³⁵⁰ *Ibíd.*, p. 59

³⁵¹ *Ibíd.*, p. 61

³⁵² *Ídem.*

ve y presiente algo recorriendo en el interior de Rodolfo, pero él es quien confirma ese secreto: “—Rodolfo, qué mirada más larga tienes... — Es para desearte mejor —Le escuche murmurar antes de darme las buenas noches.”³⁵³

3.2.2 Segunda parte: Alejándose del paraíso

La segunda parte de la novela (segundo capítulo), es la transición, Artemisa después de haberse enfrentado al deseo y la transgresión, se va de la casa de sus tutores. Ella ha crecido y Rodolfo deja de hacerle caso: “De todo paraíso hay que escapar. Imposible permanecer ahí para siempre.”³⁵⁴ Artemisa se sentía como una Alicia curiosa: “que hubiera tomado demasiada poción para crecer y el cuerpo inquieto se [le] hubiera desbordado.”³⁵⁵ Se va a playa del Carmen, a un paraíso de veraneo; sin embargo, se sentía en la orfandad: “Lo cierto es que a los quince años era todavía una mocosa necesitada de cariños y protección por más que me las diera de saber andar sola en el bosque.”³⁵⁶ Eso la hace juntarse con Joëlle y Richard, un par de cincuentones que la abrigaron y le consiguieron trabajo en un restaurante.

En este segundo capítulo el hambre se transforma. Sigue siendo una pulsión primitiva, sigue latiendo de forma secreta a través de la descripción de la Mantis religiosa donde el insecto macho: “quien excita la voracidad femenina.”³⁵⁷ Lo que muestra una especie de canibalismo conyugal y suele ser: “tan feroz que una sola hembra es capaz de devorar, sucesivamente a siete enamorados de los que acaba de hacer uso.”³⁵⁸ En este punto surge la pulsión de canibalismo. Los hombres que le aparecieron después de Rodolfo se parecían a él, eran hombres mayores, robustos y de ojos grandes, por eso: “Atisbarlos desde la espesura, confundidos en su condición de hombres comunes, con un ansia de ser protectores y poderosos pero en realidad tan inermes frente a los designios del hambre.”³⁵⁹

³⁵³ Ídem.

³⁵⁴ Ídem, p. 72

³⁵⁵ Ídem.

³⁵⁶ Ídem, p. 82

³⁵⁷ Ídem, p. 77

³⁵⁸ Ídem.

³⁵⁹ Ídem.

Cada uno de ellos le abre el mundo de las pulsiones y los deseos perpetrados en una sed y un hambre que nunca termina. Esto es la representación del infierno, lo que nunca se sacia y lo que nunca se colma. Cada hombre será interminable búsqueda del paraíso perdido. Una restitución del objeto amoroso, de las primeras veces: “sensaciones primeras, voces caricias gestos y signos iniciales.”³⁶⁰ Esto la sitúa en el camino de la muerte y la disolución, pero también el eterno retorno. Al tratar de preservar la vida, la continuidad a través de la transgresión y el erotismo, la búsqueda sigue y la trascendencia también. Esto la llevará a mudarse nuevamente. Cruza el Atlántico a San Sebastián, España, para estudiar los secretos de la alta *cucina*. Aquí se bifurcan las rutas de Artemisa hacia dos vertientes, la sublimación o la consumación de la violencia. ¿Cuál es el camino que elige? ¿El largo o corto? ¿El de los alfileres o el de las agujas? El corto es el camino sin consecuencias, sin transgresiones. El largo es el abyecto, aquel cuya esencia puede abrir el espacio de la muerte y, al mismo tiempo, el del placer.

3.2.3 Tercera parte: La hija pródiga regresa

La tercera parte (el tercer capítulo) es la confrontación consigo misma. El regreso a los recuerdos y el enfrentamiento con la muerte. Aquí surge la experiencia interior, la revelación de lo sagrado, el descubrimiento de su verdadera identidad cuando contempla la estatua del Ángel Caído: “El como yo alguna vez fue un ángel y como todo ángel fue un demonio de pureza. No hay dios que no se pueda retar cuando se asumen ferozmente nuestras debilidades, que según se miren, son también las fortalezas de cada uno.”³⁶¹ Y aunque ella no es religiosa conoce el mito de Luzbel que para ella es: “La luz más bella [...] la imagen de un revolucionario que atentara contra un poder establecido [en lugar] de un condenado al suplicio eterno.”³⁶²

En la sublime caída de Luzbel, Artemisa se ve como así misma como un ángel réprobo. Él había liderado la sublevación celestial, era un ser elevado. Por ello aquí, Artemisa se presenta como una diosa que eligió irse de cada uno de los

³⁶⁰ ONFRAY, Michel. *Teoría del cuerpo enamorado: por una erótica solar*, Pre-textos, Trad. Ximo Brotons, Valencia, 2002, p. 27

³⁶¹ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Op. Cit., p. 120

³⁶² Ídem

paraísos terrenales en un ejercicio de aprendizaje y descubrimiento. Por eso, cuando regresa a casa, lo hace como una hija pródiga. ¿Para buscar la redención o para caer en seducida ante el artilugio de la muerte? Porque: “eso que llamamos Mal, muchas veces es uno de los rostros con que disfrazamos aquello que más tememos: afuera o adentro de nosotros mismos.”³⁶³ Y lo que hay al interior del son los instintos salvajes, los deseos carnales que reflejan la animalidad fuera de los designios de la razón, y los que serán sublimados para matizar ese lado turbio a la personalidad de Artemisa.

El desenlace revela es el comienzo del relato, por ello el lector cayó de boca en la en la trampa cuando empieza a leer las primeras líneas, tratando de augurar un final violento. Sin embargo, el desenlace revela la verdadera identidad del texto y también la de Artemisa. Los deseos, los conflictos y la confrontación con la muerte, mediante la enramada de escritura que se vuelca sobre las hojas de papel. Allí esta verdadero inició, el de redescubrimiento para sortear la solución al problema central, la posible muerte de Rodolfo:

Inicie este cuaderno boscoso en las tardes en que vengo a cuidarlo al hospital y él permanece sedado para evitar el dolor. Extraña cosa la de padecer el dolor del otro. Lo miro postrado, debilitado, pero aun así distingo la grandeza del animal herido de muerte que se acoge serenamente a su destino.³⁶⁴

Artemisa se siente perpleja frentes a este suceso, tan es así: “que los buenos logros de [su] cocina se oscurecido.”³⁶⁵ El cuaderno sirve de vía para entender y reafirmar su confuso presente. Es el vestigio de la penumbra, de un recuerdo compartido. De una historia de amor llena de hambre y deseo, que llevó al personaje central a convertirse en una chef exitosa, elaborando platillos culinarios con un: “salvaje y delicado toque carnal.”³⁶⁶

3.3 Tipo de narración: Los disfraces de Artemisa y el texto

El tipo de narración que se encuentra en la novela permite visualizar un acto performativo. El texto, *El amor es hambre*, tiene la estructura convencional de una

³⁶³ *Ibidem*, p. 156

³⁶⁴ *Ídem*.

³⁶⁵ *Ídem*.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 15

novela corta donde no se desarrolla suficientemente a los personajes. Apenas sobrepasa las ciento cincuenta páginas, y la distribución de la narración se da en cuarenta y seis segmentos o apartados, que son el vestigio de una historia con saltos de tiempo para describir las acciones de los personajes, los cuales se relacionan o se dispersan en la vida del personaje central. Esto deja vacíos en la escritura, y el lector los tendrá que llenar.

Entrado el pacto ficcional, se adentra a un texto que oculta detalles en la narración. El primer detalle se da a partir de que el personaje-narrador, quien revela hasta el apartado número tres que se ha decidido escribir en un cuaderno: “y la pluma se desliza como una confesión inesperada, o la punta de un hilo para aventurarse en el bosque sin perderse del todo.”³⁶⁷ Artemisa es despiadadamente voluntariosa y franca. Y aunque su lector, Rodolfo, ya no podrá leer sus líneas al estar postrado en una cama de hospital, ella le irá leyendo sus memorias, del mismo modo cómo él le leía cuando era pequeña. Pero como el recuerdo es impreciso y también inventado. Y puesto que: “la memoria se parece a una pantalla de cine donde se proyecta una película que, según las circunstancias, editamos, ampliamos y corregimos para entender o reafirmar el confuso presente,”³⁶⁸ nunca se sabrá qué hechos son ficticios o reales. En este punto, el lector se encuentra ante un texto que ha dejado de ser una novela convencional, para entrar en la ficción trazada a partir de las memorias del personaje.

En un primer nivel de interpretación, el texto nos anuncia que se ha puesto un disfraz. Rompe con el género literario, pues pasa de ser una novela corta, a las memorias de Artemisa. Así mismo se puede observar que es un *palimpsesto* del cuento de “Caperucita Roja”, signado con la intertextualidad que denota una similitud entre *Lolita*, *Alicia en el país de las maravillas* y el mito griego de Artemis; además la deconstrucción de los mitos judeo-cristianos de Adán y Eva, así como el de Luzbel. El personaje adopta todas las figuras para performarse, para adquirir un disfraz y una proyección que permita la ambigüedad y la indeterminación. Ella será una pequeña fiera, un demonio de pureza, en sí un ángel réprobo. También una

³⁶⁷ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre, Op. Cit.*, p. 17

³⁶⁸ *Ibíd.*, p. 14

caperucita y una nínfula. Así mismo una Alicia que ha crecido demasiado. Y una diosa que practica cierta clase de castidad y también ¿una posible caníbal o una consumada?

El segundo nivel de interpretación permite observar el paralelismo que hay entre la novela y el personaje central. Tanto el texto como Artemisa son agentes seductores que falsean la realidad a través de la recomposición de los pasajes. La voz narradora va tomando conciencia su propia identidad, la cual es abyecta al entremezclarse con la voz inocente que oculta las pulsiones anidadas en su interior, que son tan salvajes y primitivas, permitiendo explorar cómo se refinan para demostrar la identidad cosmopolita de Artemisa. Ella ha tenido muchas experiencias, las cuales la hacen ser quien es. Recorre distintas ciudades y en cada una de ellas se acoge como si pudiera quedarse allí para siempre. Adquiere muchos aprendizajes, tanto para su vida personal como para la elaboración de los platillos exóticos, donde se ve la mezcla en un solo platillo de la cocina mexicana, española, francesa e italiana.

Todo el texto es un disfraz, una simulación. Hechiza y aterriza, como el grabado de Gustave Doré titulado, *Caperucita en la cama*. Esta imagen se encuentra en el apartado número veinte de la novela. La imagen está sustentada con un pequeño texto, muestra los instintos transgresores y sexuales de la novela: “— o por lo menos, como quiere verla el deseo masculino: como un sujeto provocador y también deseante—.”³⁶⁹ Esta ambigüedad es percibida en el grabado: “donde el rostro de la niña transpira horror y fascinación.”³⁷⁰ Muestra a un lobo que ha engañado a Caperucita, con la intención de devorarla. Primero la desvía del camino cuando se topan en el bosque; después se pone en la cama usando las vestiduras de la abuela, con la intención de comérsela. Esto permite observar un «travestismo textual» que rompe con la ideología imperante del género:

Tradicionalmente en nuestra cultura occidental, el punto de vista que ha prevalecido en el tema de género y sexualidad es el sistema binario invariable que concede cualidades e intercambia preceptos como si de masculino y

³⁶⁹ Clavel, Ana. *Territorio Lolita, Op Cit.* p. 45

³⁷⁰ *Ibíd.*, p. 46

femenino fuera categorías inamovibles y abstractas que se rigen por pautas y leyes infalibles.³⁷¹

Y aunque esta ideología se centra en las arenas movedizas del sexo/género que se adecua a la construcción de lo que es ser hombre o mujer en una cultura patriarcal, el travestismo se acerca a la teoría *queer* y las identidades en el ámbito LGTB que desestabilizan el género. El travestismo es un término acuñado por el sexólogo Alemán Magnus Hirschfeld para definir: “la irrefrenable tendencia de ponerse ropa del sexo opuesto.”³⁷² El disfraz cambia lo que es por lo que pretende o quisiera ser: “puede revelar más de lo que oculta en tanto que manifiesta un deseo o fantasía escondido.”³⁷³

La novela adquiere el disfraz de las memorias, que también son un género literario. El personaje adquiere el disfraz de un lobo, una caperucita, una nínfula, una diosa y un ángel réprobo. Se asume a sí misma desde el inicio de esta forma: “Una vez fui un ángel y como todo ángel fui un demonio de pureza. Una pequeña fiera sin contemplaciones: mis garras eran diminutas pero sabía hincarlas o agitarlas sin medir las consecuencias. Sólo y la inmediatez de mi deseo.”³⁷⁴ Su identidad transita de un género masculino a uno femenino en un par de ocasiones, cuando se compara con Luzbel y cuando sugiere que tiene un corazón de lobo, y que por eso pulsan dentro de su cuerpo los instintos feroces y caníbales. Por ello es posible ver la ambigüedad del personaje.

No es una mujer en toda la extensión de la palabra como tradicionalmente ha predominado el enfoque esencialista donde la sexualidad y género es un esquema fijo y binario, que atribuye y distribuye principios, sustancias y características: “como si el hombre y la mujer, lo masculino y lo femenino fueran categorías inalterables, entidades abstractas definidas desde el principio de los tiempos.”³⁷⁵ Esto produce

³⁷¹ CASTAÑEDA, María del Carmen. “Travestimos textual: Ruptura con la ideología imperante”, *Crítica.cl*, Revista Latinoamericana de Ensayo, Chile, 2012, Recuperado: 19 septiembre 2020 <https://critica.cl/literatura/travestismo-textual-ruptura-con-la-ideologia-imperante>

³⁷² CLAVEL, Ana. “Travestismo Literarios”, *Laberinto*, supl. De Milenio, Mexico, 2010. Recuperado: 26 de octubre de 2020 <http://anaclavel.com/blog/?cat=30>

³⁷³ Ídem.

³⁷⁴ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Op. Cit., p. 11

³⁷⁵ CLAVEL, Ana. “Travestimos Literarios”, Op. Cit. <http://anaclavel.com/blog/?cat=30>

identidades que se establecen por construcciones culturales para crear modelos de comportamiento que se asignan características intrínsecas e innatas y los cuales se espera que sean adoptados a cada uno de los sexos.³⁷⁶

Sin embargo, las identidades de género en el ámbito LGTTTBI, desestabilizan estos preceptos, en este ámbito el género puede volverse ambiguo: “sin cambiar ni reorientar en absoluto la sexualidad normativa.”³⁷⁷ Artemisa no altera del todo la sexualidad dictada a su género, sólo usa disfraces, se performa. Mantiene relaciones heterosexuales con distintos hombres, pero éstas transgreden lo establecido cuando participa como *voyeur* viendo a sus padres en el idilio amoroso para después, en otro apartado, mantener relaciones *pseudoincestuosas* con Joaquín y Camila. Cuando es partícipe del deseo de pedofilia de Rodolfo para marcar la relación intergeneracional. Cuando participa en un trío sexual con Mara y Miquel. Y cuando es adulta, vivir una aventura con un hombre menor, Wolf.

Aunque Artemisa no se traviste del todo, abre un mundo de posibilidades que desorganiza la cultura. Por lo tanto el texto, al presentar la diversidad de las prácticas sexuales, transgrede una ley heteronormativa destinada a preservar un sistema de valores sexuales donde: “Según este sistema, la sexualidad «buena», «normal» y «natural» sería idealmente la heterosexual, marital, monógama, reproductiva y no comercial. Sería en parejas, dentro de la misma generación y se daría en los hogares.”³⁷⁸ Esta sexualidad normativa excluye los fetiches y los objetos y todo lo que se salga de estos parámetros es considerado malo, anormal o antinatural. Por ello, el cruce de fronteras generacionales marca la pauta para criminalizar la pedofilia.

La novela es polémica pues aborda sexualidades que rayan en la criminalidad. Por ello el disfraz que adquiere el texto, matiza y pone en voz del personaje femenino una performatividad que justifica el texto y la lectura: “El

³⁷⁶ Ídem.

³⁷⁷ BUTHLER, Judith. *El género en disputa*, Paidós, Barcelona, Trad. Ma. Antonia Muñoz, Barcelona, 2007, p. 16

³⁷⁸ RUBIN, Gayle. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una sexualidad radical de la sexualidad”, *Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales*, Fundación Luminis, Uruguay, 1984, p. 21.

Archivo PDF.

<https://museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/150121gaylerubin.pdf>

travestismo es un espacio de posibilidades que estructura y desorganiza la cultura: un elemento de ruptura que interviene no solamente en la categoría de la crisis de lo masculino y lo femenino sino la crisis de categoría en sí.³⁷⁹ Artemisa asume la identidad de género masculino cuando se visualiza como un ángel, demonio y lobo, una pequeña fiera capaz de comerse a su objeto de deseo. Esta configuración de la identidad toma un largo camino, de igual forma como lo hace el travesti ya que: “asumir una nueva identidad es un proceso que lleva tiempo” para legitimar el nuevo sexo que adquiere:

La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género.³⁸⁰

3.3.1 Travestismos literarios

El travestismo opera en el horizonte de la simulación, por ello la novela opera dentro de los travestismos literarios, éste ofrece un esquema de varias posibilidades para poner en crisis las categorías de género. Dentro de la ficción buscan un objetivo más inmediato:

1) El disfraz de género para lograr la supervivencia. 2) El disfraz de género para conseguir un reparador (salvara al amado o la amada) [...] 3) como un vehículo de conocimiento. 4) El disfraz de género como un afán de aventura y medio para experimentar.³⁸¹

El disfraz de género para el travestismo literario, emplea el secreto como una cuestión inherente: “pues en todos los casos el disfraz urdido es materia de ocultamiento a los ojos del grupo social [...] para lograr una simulación tan perfecta que pase inadvertida.”³⁸² Esto se da con la intención de subvertir el canon establecido de la diferencia sexual, lo que puede producir la crítica y la censura: “según los papeles asignados tradicionalmente al comportamiento sexual de los sexos.”³⁸³ Según la perfección de ese disfraz se eleva una satisfacción para

³⁷⁹ CLAVEL, Ana. “Travestismos Literarios”, *Op. Cit.*

<http://anaclavel.com/blog/?cat=30>

³⁸⁰BUTHLER, Judith. *El género en disputa*, *Op. Cit.*, 17

³⁸¹ CLAVEL, Ana. “Travestismos Literarios”, *Op. Cit.*

<http://anaclavel.com/blog/?cat=30>

³⁸² Ídem.

³⁸³ Ídem.

aquellos que simulan tan bien que pueden pasar inadvertido al ponerse la ropa del sexo opuesto para: “simular una apariencia de género diferente a la propia en un disfraz perfecto que haga aparecer la verdadera identidad en préstamo.”³⁸⁴

La novela *El amor es hambre* adquiere un disfraz perfecto para presentar a una fiera como Artemisa, que queda ambigua en su género a través de un desdoblamiento de la memoria. En este caso, el narrador-personaje asume diferentes disfraces a lo largo de su relato. La morfología despliega los elementos que la encubren, van configurando las fronteras de lo masculino y lo femenino. Y no es precisamente porque se ponga ropas del sexo opuesto, sino porque adquiere comportamientos que según las sociedades heteropatriarcales consideran como masculinas. Ejemplo de ello la violencia, la fortaleza, comportarse más como un sujeto deseante que como un objeto adorado.

Ana Clavel subvierte en este caso la frase canónica de Simone de Beauvoir: «No se nace hombre, una llega a serlo», refiriéndose a su novela *Las Violetas son flores del deseo*, donde toma en préstamo la voz masculina para darle vida a Julián Mercader. Aquí la autora no corresponde genéricamente con el narrador de la novela, lo que permite observar un «Travestismo textual»: “que da cuenta de un proceso más complejo que el hecho de ponerse un máscara: la puesta en escena simbólica, social y cultural que es posible dilucidar en este disfrazamiento.”³⁸⁵ En el caso de la novelas *El amor es hambre* el disfrazamiento no queda trazado en la voz autoral travestida, sino: “de manera intrínseca en los recursos formales y en la concepción de un mundo que se reflejan en el texto mismo y en la voz narrativa.”³⁸⁶ En palabras de Ben Sifuentes: “el travestismo no es cuestión de hacerse el otro, sino también desfigurar el yo.”³⁸⁷ En el caso de la novela *El amor es hambre* se desfigura el yo a partir del desdoblamiento del personaje a la hora de escribir, velando por completo la voz de la autora, de hecho casi aniquilándola cuando Artemisa menciona:

Así pues, en la revista *Domingo* del periódico *El Universal* donde ha salido un reportaje a todo color sobre lo que los especialistas llaman mi exitoso toque

³⁸⁴ Ídem.

³⁸⁵ Ídem.

³⁸⁶ Ídem.

³⁸⁷ Ídem.

carnal [también aparece] un artículo de una tal Ana Clavel que pongo aquí como testimonio en descargo (copiaré el link por si me decido a escribirle a la autora y mostrarle este cuaderno boscoso: <https://anaclavel.com/blog/?p=694>³⁸⁸

Esto permite visualizar la distancia que existe entre la autora y el personaje central, como si se tratara de dos personas diferentes. Cada una con su oficio pero con la coincidencia de que una habla de “Caperucita Roja”, y la otra se transforma en este personaje infantil al interior de su cuaderno boscoso. Por ello la novela adquiere el sello del travestismo literario, es un texto performado.

3.3.2 El texto performado

Artemisa no adopta una voz travestida con vestiduras masculinas más bien adquiere múltiples máscaras que no permite dilucidar cuál es su verdadera identidad a lo largo de la narración. Artemisa no adopta esta voz como se hace usualmente en el travestismo textual. Sin embargo, sí se performa en una Caperucita con corazón de lobo cuando hace el relato de su infancia y en una diosa griega cuando hace el de su presente. Otra cuestión que se observa para decir que la novela *El amor es hambre* es un texto performado, no se da porque la autora haya dicho que ella en sus primeros textos practicaba: “la primera voz narrativa masculina con alevosía y flagrantia”,³⁸⁹ sino por el acto performativo que puede proporcionar el ejercicio de escritura, el desdoblamiento del yo escritor, Ana Clavel, al yo narrador Artemisa para terminar en una reconfiguración del personaje Caperucita.

Desde la perspectiva de la construcción sexo/género, la performatividad para Judith Butler: “no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto como una duración temporal sostenida culturalmente.”³⁹⁰ Por lo tanto la performatividad se entiende como un proceso que cada persona ritualiza para ir marcando una especie de identidad, por ello nos adentra al concepto de

³⁸⁸ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre, Op. Cit.*, p. 67

³⁸⁹ CLAVEL, Ana. “Cómo no ser mujer en México sin morir en el intento”, *Confabulario*, El universal, México. Recuperado: 18 de septiembre de 2020

<https://confabulario.eluniversal.com.mx/como-no-ser-mujer-en-mexico-sin-morir-en-el-intento/>

³⁹⁰ BUTLER, Judith. *El género en disputa*, Paidós, Barcelona, reimpr., 2007, p. 17

deconstrucción del género, en el caso de la novela sería la deconstrucción del género literario.

El amor es hambre, es un palimpsesto del cuento “Caperucita roja” y el mito griego de Artemisa. Gerard Genette menciona que el *palimpsesto* es la reelaboración de un texto construido con anterioridad, el cuento infantil se sostiene en un inicio por la tradición oral para ir evolucionando, según la cultura y el contexto de cada sociedad. Entonces, la novela de Ana Clavel es una reelaboración de dos textos que se deconstruyen para formar otro, aunque la base e intención no se modifiquen del todo, pues en apariencia pareciera que sigue teniendo el carácter aleccionador de no hablar con los extraños, o en su caso tener cuidado con las personas más cercanas a la familia.

Lo que pasa con la decostrucción del sexo/género cuando se dice que no se deviene en hombre o mujer, sino que se construyen hábitos masculinos y femeninos culturalmente para adoptar roles tradicionales, llega el punto de la transgresión ya que al salirse de estos parámetros, la identidad se convierte en algo subversivo, de igual forma la novela transgrede un texto infantil para devolverle su naturaleza original y primitiva, pero desde una reconstrucción ficticia:

Caperucita roja es un añejo cuento de hadas moderno en la medida que su primera versión literaria, la de Charles Perrault en 1697, indudablemente fue escrita a partir de esos cuentos de la tradición oral, esparcidos y arraigados en su época en Francia. Pero lo que es más importante: al tomar prestados esos elementos del folclore popular, los reelaboró conforme las necesidades de la clase alta que sería su audiencia en la corte de Luis XIV, cuyos parámetros sociales y estéticos eran diferentes de los del pueblo. Es decir, creó una versión burguesa refinada basada en la tosca historia de la tradición popular.³⁹¹

El cuento infantil ha pasado por múltiples reelaboraciones, ha evolucionado algunas veces manteniendo su apariencia inocente y otras con su cargada connotación sexual y seductora. Ana Clavel ve la evolución de este texto y lo convierte en algo más cosmopolita, atendiendo a las necesidades culturales de la actualidad, para decir que si los peligros de la época pasada eran los bosques solitarios y oscuros, ahora podemos ver que en el hogar también hay seres perversos que actúan como lobos y que por medio la fascinación que causa las ninfas prepúberes son

³⁹¹ CLAVEL, Ana. Clavel, Ana. *Territorio Lolita, Op. Cit.*, p. 86

atrapados por las garras del deseo. Los amantes de Artemisa así como ella, son seres abyectos a medida que van revelándose las pulsiones y deseos, todos caen imbuidos por ese lado oscuro que convierte el amor en hambre. Además también hay que mencionar que la narración se ve alterada con la inserción de fotografías, poemas y explicaciones a manera de ensayo, lo que marca una hibridez narrativa, abyecta, similar a la que se ve en la indeterminación de ciertas identidades de género. Por lo tanto no sólo se performa el personaje sino también la novela.

Entonces en la novela se da una construcción ficticia que conduce al lector hacia la incertidumbre, a la indeterminación. Por lo tanto hay una performatividad, que va más allá de una simple máscara del personaje para transformarse y desfigurar el texto literario. Hay un desdoblamiento continuo, una circularidad que va del autor al personaje; del personaje al texto y de éste último hacia el lector. Todos estos elementos se dispersan a través del juego de seducción que se considera un artificio y un maleficio, inclusive una abyección ya que al adquirir un disfraz todo va más allá de las apariencias, para confundir al lector y llevarlo un espacio fronterizo de lo «tercero» a través del discurso y su morfología.

3.4 Espacios narrativos: El deseo secreto de Artemisa

El secreto que Artemisa guarda en su interior es una enramada de deseos que proyecta directamente hacia dos principales vertientes: la primera se dirige hacia la apertura de la sexualidad. Ésta se origina a partir de la pulsión de muerte que fragua el deseo, y para franquearla por medio de la trascendencia y el recuerdo. La segunda, se origina dentro de la pulsión de vida, cuya esencia transfigura el hambre y la reproducción en conocimientos, lo que permite hacer un punto de unión cuando ambos tipos de pulsiones se fusionan para transformarse en una sola, en la pulsión de canibalismo que manifiesta el Eros y el Tánatos. Cuando se refina cualquier tipo de la pulsión se origina el deseo y con ello la búsqueda para obtener el objeto amoroso. ¿Cuál es ese objeto amoroso dentro de la novela? La propia Artemisa, quien usa como espejo a todos los personajes para refractarse a sí misma, viendo

el interior de su cuerpo, el cual se convierte en el espacio experiencial de los sentidos.

Estos sentidos serán distribuidos a un cuaderno y serán parte activa por medio de la escritura, para ver el corazón palpitante y lleno de enramadas. De esta forma se dispersa el amor hacia los demás personajes, lo que permite observar el espacio interno dentro de Artemisa, el bosque con todos sus elementos: ríos, árboles, animales salvajes; inclusive una casa encontrada en medio de ese espacio. La casa representa el lugar donde se resguarda el corazón. En ese lugar se fragua el amor y del deseo que se elevan como una experiencia sublime a través del hambre:

Bajo su aspecto más elemental, el amor se relaciona directamente con la ingestión de alimentos. En cierto modo se trata de una especie de hambre común a todo ser viviente, dirigida hacia un semejante que no es del todo idéntico y que le ofrece la misteriosa sugestión de lo desconocido. Esta atracción entre los seres, esta apetencia del prójimo, puede conducir a una fusión íntima y definitiva de dos sujetos o bien una comunión pasajera, después de la cual se separarán y llegarán a hacerse cada uno de ellos —y el uno para el otro— un poco distintos como eran antes.³⁹²

Artemisa busca los medios para acercarse lo más posible al objeto amoroso. Aquí entra en juego el aspecto simbólico y sagrado. Y para poder acceder al espacio de lo sagrado se necesita: la seducción y la transgresión, que llevarán a crear una experiencia erótica, que es una experiencia de revelación sublime, pues el deseo de devorar al otro se consume en dos actos: en el sexual y en el de canibalismo.

La recuperación del cuento original de Caperucita dentro de la novela abre la posibilidad de un acto caníbal, pues Artemisa al considerarse un lobo pretende comerse el corazón de Rodolfo. En el sólo acto de devorar y amar se transmuta un hermafroditismo a partir de: “los besos golosos, en las caricias vehementes, en la cópula ardiente de los sexos,”³⁹³ que se complementan y fusionan fugazmente. La entrega amorosa es un oleaje animal que tiene en halo sublime. Los besos son la representación del hambre: “mordidas de éxtasis arrancadas a algo tan oscuro y desconocido como el presagio de la muerte.”³⁹⁴ El bosque oscuro es el presagio de

³⁹² *Ibíd.*, p. 78

³⁹³ *Ibíd.*, p. 107

³⁹⁴ *Ibíd.*, p. 15

la muerte y la disolución. En la oscuridad no hay vida, no hay amor a menos que se filtre un halo de luz que proyecte una sombra, una refracción disforme de lo real que apenas sea capaz de percibirse.

En el cuento tradicional de Caperucita Roja se puede ver el roce con la muerte, ese lado oscuro y a la vez en sombra. Aquel tienta a través de la seducción donde se puede ver: “[el] comportamiento equívoco de contravenir las instrucciones de la madre de no hablar con extraños.”³⁹⁵ El cuento y la novela van más allá de la función moralizante de prevenir a las niñas de su trato con desconocidos. Nos habla que tanto una Caperucita y un Lobo tienen la misma clase de instintos destructivos. Por ello todos los personajes, hasta cierto punto, son caperucitas y lobos, víctimas cautivas del deseo.

3.4.1 La intertextualidad de “Caperucita Roja”

La novela, en su estructura, no tiene muchas diferencias con el cuento tradicional de *Le Petit Chaperon Rouge* de Charles Perrault, sin embargo, incluye los elementos sanguinarios de la tradición oral: “como el episodio en que el lobo, ya en el papel de abuelita, invita a la niña consumir carne y sangre pertenecientes a la anciana mujer a la que acaba de destazar.”³⁹⁶ Aunque en la novela se subvierten los papeles, caperucita Artemisa se come en un acto simbólico a la presa amada pues ésta es la carne transformada en alimento para su cuerpo.³⁹⁷

En la novela los lobos son la presa, inclusive Mara quien es considerada otra caperucita es la que inaugura el apetito caníbal, aunque no se come literalmente a este personaje, le alcanza a dar una mordida que apenas: “había alcanzado a dejar un huella en su piel, pero un sabor salvaje y dulce se mezcla ahora en el recuerdo con la transgresión sublime de haber mordido un pedazo del paraíso.”³⁹⁸ La transgresión del tabú de canibalismo aunque no llega a su punto máximo permite

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 69

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 68

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 143

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 99

observar la prohibición que limita el impulso y la violencia: “La transgresión no es la negación de lo prohibido sino que lo supera y lo completa.”³⁹⁹

La novela atiende y transgrede el cuento original. Se puede hallar a la madre que proporciona las primeras enseñanzas, sin embargo, éstas están tergiversadas. A la pequeña Artemisa nadie tuvo que advertirle como a Caperucita el peligro que corre con los desconocidos, pues lo descubre por cuenta propia. La revelación de lo desconocido es el cuerpo de los otros, el ajeno, que puede observar fuera de sí. El primer trato con desconocidos se da cuando observa, cual *voyeur* a sus padres devorándose uno al otro en un acto sexual. Después el de sus tutores, Mirna maravillada con las plantas carnívoras quien es capaz de lamer a una planta para obtener el éxtasis. O su tutor que se deleita viendo cómo crecen los ojos de Artemisa cuando va abriéndose paso ante lo desconocido: “No sabía lo importante que era para mí ver, alimentarme con la mirada. Hasta que en aquella ocasión los ojos no fueron suficientes y con labios y dientes me apresté a probar la carne succulenta.”⁴⁰⁰

Más que haber un lobo feroz, hay una serie de lobos inermes ante la aparición del deseo, y aunque son fuertes no muestran toda su vitalidad salvaje. Observa a la presa amada que jamás podrán poseer en su totalidad. Esto los convertirá en esclavos de sus propios deseos y tan débiles frente a los designios del hambre. Como Max: “que tenía una particular manera de mirar y detenerse, de acechar y deleitarse con los ojos.”⁴⁰¹ Eran un mirón concebido, ensoñaba con la mirada, se alimentaba silenciosamente de lo que veía: “con una fruición y una delectación casi táctiles [...] Max besaba sin labios, devoraba sin dientes, devoraba, acariciaba sin manos.”⁴⁰² O Mateo que también le gustaba andar con jovencitas a las que les doblaba la edad y que usaba un aparato como artificio de seducción, una cámara fotográfica: “sabía el efecto que podía causar con una simple frase: « ¿Posas desnuda para mí? » [...] la fotografía también devora con la mirada.”⁴⁰³ Estos personajes se quedan a la distancia, tan sólo rozando con la mirada ya sea la del

³⁹⁹ BATAILLE, George. *El erotismo*, Tusquets Editores, 1ra Ed. Fabula, México, 2018, p. 67

⁴⁰⁰ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, *Op. Cit.*, p. 97

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 84

⁴⁰² *Ídem.*

⁴⁰³ *Ibíd.* Pp. 139-140

lente o de los ojos a su objeto de deseo. Lo tocan, sí, pero como Artemisa es libre jamás podrán poseerla en su totalidad, se les escurrirá de las manos. Ella es como el agua de los arroyos, ríos y mares, es inaprensible. Sólo es ella y la inmediatez de su deseo.

También hay a la abuela que respeta las convenciones sociales, pues no será la encargada de cuidar a Artemisa, sino cae esa responsabilidad sobre los padrinos de bautizo:

No es que para mis padres fuera importante la cuestión religiosa, pero como muchos, cedían a los rituales heredados por la familia casi como un compromiso social. Después de leídas las disposiciones testamentarias, supe Rodolfo y Mirna también serían mis tutores.⁴⁰⁴

A diferencia de otras versiones, sobre todo, las de la tradición oral, no hay un leñador o cazador que sea capaz de salvar a la pequeña Artemisa, por lo que también se retoma: “la niña se las ingenia para engañar al lobo y escapar con sus propios recursos.”⁴⁰⁵ Tanto la novela como el cuento son una metáfora. La novela va más allá de su carácter aleccionador, mezcla la tradición con la realidad si dejar de lado que:

El sugerente lance de Caperucita y el lobo es todas luces un juego de seducción por partida doble: primero por el lobo que la invita a la cama para «calentarse»; segundo, por las preguntas aparentemente ingenuas de la niña que, cual Alicia curios, interroga sobre el tamaño de los atributos corporales de su predador. Es posible ver en el acto de devorar a Caperucita, y antes a la abuela, una metáfora de la penetración, e incluso, la violación.⁴⁰⁶

He allí la relación que existe entre Artemisa y Rodolfo.⁴⁰⁷ El deseo es el que guía a ambos personajes a un rito iniciático. Artemisa descubre el poder que tiene sobre Rodolfo y éste a su vez va alimentando su deseo con la circularidad de mirada, pues con: “el sólo acto de mirar [se contagiaba] de una inocencia animal que alguna vez

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, p. 20

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, p. 68

⁴⁰⁶ *Ibíd.*, p. 69

⁴⁰⁷ Es un nombre masculino de origen germano que proviene del nombre alemán Rudolf, que a su vez tiene su origen en el nombre compuesto "Rhod-Wulf" o "Hrod-Wulf" ("Aquel que gana la batalla", "El que busca la gloria"). "wuf" también puede significar lobo, por lo que se le atribuyen características propias de este animal. Son valientes y sabios, lo que les hace tener mucho éxito económico y social en la vida. Si algo caracteriza a los hombres que llevan el nombre de Rodolfo es por su seguridad en sí mismos y les gusta poder dominar cualquier tipo de situaciones, ya que está es una de sus formas en las que pueden mostrar su gran capacidad de liderazgo.

experimentó él mismo cuando fue cachorro.”⁴⁰⁸ Tanto ella como él caen rendidos a los designios que dicta su corazón. Quedan inermes ante el abrigo de lo prohibido, por ello se dejan envolver por el deseo, sin embargo, tienen que ocultarlo. Cada mes la pequeña Artemisa iba a la casa de la abuela: “asistía religiosamente a las fiestas familiares.”⁴⁰⁹ Por ello la abuela se da cuenta de que Artemisa tiene un gusto especial por los caballos. Sin embargo la cercanía de su tutor lleva a Artemisa a sentir cómo pulsa en su interior una serie de deseos que tiene que ocultar a su abuela materna para que no se derrumbe el idilio del ritual iniciático:

No recuerdo haberle mencionado a la familia de Camila mi afición por los caballos [...] La abuela debió darse cuenta cuando me llevaron a la exhibición de uno de mis primos [...] mi abuela me sorprendió con la inscripción en la escuela hípica, salté de gusto pero también me di cuenta de que debía andarme con cuidado, no fuera ser que ella o los otros se percataran del horizonte indefinido de deseos que a menudo me galopaban por dentro y que siempre supe debía mantener lejos de la mirada de los otros.⁴¹⁰

3.4.1 Espacios internos: El corazón como refugio de los deseos

El corazón galopante es el espacio donde se guardan todos los secretos de Artemisa. Allí palpita el halo predador, en lo más profundo de su propia hambre. El corazón es uno de los órganos más importantes del cuerpo humano, es el que nos conecta a la vida. El motor que impulsa la sangre, la cual recorre todo el cuerpo por medio de las venas y las arterias. La sangre fluye como un río caudaloso, marcando su entrada y salida de aquel músculo comparado, en tamaño, al de un puño. El corazón late y se percibe su pulso en todo el cuerpo. Pulso y pulsión, palabras parecidas derivadas del latín, *pulsus* y *pulsare*. La primera significa latido o empuje; la segunda, es la acción de empujar o realizar una actividad instintivamente, de ahí surge la idea de que las pulsiones surgen en el corazón, abrigándose en este órgano para conectarnos con la vida, cuando los latidos están presentes o apereibir la muerte cuando deja de latir.

El latido del corazón es una música deleitable, lleno de acordes, y se compara con la sinfonía *El Moldava*, que es un río que atraviesa la ciudad de Praga, el cual

⁴⁰⁸ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Op. Cit. p. 12

⁴⁰⁹ *Ibíd*em,

⁴¹⁰ *Ibíd*em, p. 47

nace: “en zonas boscosas de aguas salvajes.”⁴¹¹ Esa sinfonía la escuchaba Artemisa cuando jugaban con la reproducción en miniatura de la Casa de la Cascada, en la Torre del hogar de Mirna y Rodolfo, ubicado en Coyoacán:

Escuchar esos acordes voluptuosos que evocan el curso del río, sus sinuosidades, remansos, ímpetus y caídas, tiene el poder de situarme en el centro de mi propio bosque, ahí donde vuelvo a ser un pequeña que descubría los remolinos de la piel y del deseo, ahí donde palpita el corazón de un lobo hambriento que te come y transpira y delira... no fuera sino dentro de tu propio ser.⁴¹²

El corazón de Artemisa es equiparable con el bosque, tiene distintos caminos que van de un lado a otro a través de la sangre que recorre las venas y hace crecer la espesura que murmura: “adentro y en derredor”⁴¹³ del cuerpo de Artemisa, quien mira dentro de sí para apreciar el claro de luz:

En todo corazón habita un bosque. Con sus árboles frondosos, sus musgos iridiscentes, sus cascadas y riachuelos sinuosos, sus criaturas salvajes. También pájaros que cantan a los rayos del sol que se cuelan en la enramada, y una cabaña recóndita entre el sueño y la espesura. Ahí se fraguan los deseos más poderosos, los que nos abisman gota a gota en la vida, los que nos arrojan lo mismo al éxtasis que a la disolución.⁴¹⁴

Ese claro de luz está al acecho desde sus presentimientos y también desde sus miedos ¿Presagios de la muerte y el miedo a descubrirse a sí misma?: “La cosa es que cuando estás metido en medio del bosque no sabes lo que va a pasar. Hay emoción y dicha de por medio. Intrepidez y temeridad para brincar las cercas y salirse del camino.”⁴¹⁵ Artemisa siempre huye cuando transgrede. Sabe que la transgresión le abrirá más posibilidades, más deseos, y cada uno será más fuerte y más violento. ¿Huye por el miedo a ser descubierta o expulsada de su paraíso? Pues lo que sigue es: “la caída sin fin, despedirse del roce de la espesura, de recoger avellanas y flores, del juego de atisbar, asomarse y no saber si uno va ser el cazador o la presa, pero sobre todas las cosas, del placer de compartir el galopar de los instintos y la sangre.”⁴¹⁶ Artemisa ha disfrutado el camino que han forjado sus

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 80

⁴¹² *Ídem*.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 29

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 146

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 53

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 147

deseos por eso podrá vencer la muerte de su tutor en un acto simbólico de restitución a través del recuerdo.

3.4.2 Espacios externos: el cuaderno de los deseos

El cuaderno boscoso es el espacio primordial donde se desarrollan todas las vivencias de Artemisa. Es una extensión de su cuerpo, una vía que comunica el interior, el corazón, con el exterior a través del acto de escritura. Con su puño y letra escribe todas las experiencias que la conectaron con el hambre. El destinatario de esos relatos es Rodolfo. En el acto de escribir, se produce inevitablemente el acto de la lectura, aunque en este caso no se podrá leer literalmente con los ojos aquellas líneas, más bien será partícipe el oído. ¿Rodolfo podrá escuchar la voz de Artemisa? Él está convaleciente: “conectado a tubos en su cama de hospital y [ella lo imagina] como un embrión en el vientre de una madre misteriosa, en un estado de latencia semejante a la semilla que duerme y espera germinar en otro cuerpo.”⁴¹⁷ El recuerdo es lo que germina en otro cuerpo, en el de ella, quien, al mirarlo en ese estado, se da cuenta de la grandeza del animal que acepta su destino, la muerte.

En la penumbra lo observa. Esta mirada es cíclica Rodolfo se la devuelve y le dice: “—En la penumbra puedo mirarte mejor —me dice—. ¿Lo harás tú en conmemoración mía?”⁴¹⁸ La penumbra representa ese punto de tránsito entre la vida y la muerte, pues ésta no llega rotundamente a la oscuridad ni a la disolución, el recuerdo es el procurará revitalizar el objeto amoroso que se pierde cuando acontece la muerte. Para preservar el recuerdo, Artemisa usa como medio el cuaderno. Éste guarda todos sus secretos y experiencias vitales, las cuales son fragmentos de aquellos episodios que cambiaron poco a poco su vida.

El cuaderno es el vestigio de todos aquellos lugares que conformaron un paralelismo de refracciones y éxtasis. Como la Casa de la cascada, que vislumbra como un lugar idílico, tanto la reproducción que hizo Rodolfo con ayuda de Artemisa, así como la real ubicada en Pensilvania. Representa para la protagonista el hogar de su propio corazón, un cuerpo que se derrama tanto al interior como al exterior y

⁴¹⁷ *Ibíd.*, p. 17

⁴¹⁸ *Ibíd.*, p. 156

que produce: “La Casa de la cascada era rumorosa y secreta. Entré en ella como si penetrara en mi propio interior. Expectante y fascinada ante la sensación de extrañeza que provocaba habitar un sueño, un espacio ajeno que me era a la vez tan conocido.”⁴¹⁹

Entrar a esa casa era la revelación de un misterio, era escuchar ese llamado de las sombras, el palpitar de un secreto que salía a la luz y era: “Como escuchar he llamado de una voz sorda que galopara por la sangre; al principio un susurro, después un clamor vociferante: el fragor de una cacería desatada donde se es al mismo tiempo la víctima y el perseguidor.”⁴²⁰ La casa se encuentra en medio de un bosque oloroso y húmedo por sus árboles frondosos, como los sauces, robles, acacias y abedules. En la casa se encuentran los fantasmas que han rondado en la vida de Artemisa, sus padres y tutores, sobre todo, el fantasma de la pequeña niña: “que era una con su alegría y poder... pero también el goce de someterse e increparse, de dejarse ir y llevarse todo consigo, un hambre por dejarse devorar y al mismo tiempo abrevarlo todo de un solo golpe.”⁴²¹

De alguna forma la casa y el cuaderno tienen una similitud, guardan y revelan secretos, de la misma manera que el corazón. El llamado en un susurro son las pulsiones. El clamor vociferante es el deseo. El fragor de la cacería es la seducción y también el llamado de la muerte. Cuando Artemisa siente todo este galopar en su interior está al borde del abismo por eso se desvanece y la sacan del lugar en hombros y tal fue el impacto descubrir el bosque de sus deseos encarnados, que supo que el éxtasis también puede matar: “No fue la primera pero sí la más fulminante de mis muertes. Después he tenido otras: más agónicas, más intensas, más plenas... No sé si más mortales y gozosas.”⁴²²

3.4.3 El cuerpo, espacio experiencial de los sentidos

Esta experiencia de la Casa de la Cascada está ubicada en el apartado treinta y siete de la novela; revela la experiencia sublime de Artemisa, que la lleva a límite

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 91

⁴²⁰ *Ídem*.

⁴²¹ *Ídem*.

⁴²² *Ibidem*, p. 92

de la disolución, a una *petit mort*, donde no hizo falta la entrega sexual para sentirla, sino un paralelismo, donde las pulsiones y los deseos revelan el punto álgido de la experiencia interior. El cuerpo se une con el cosmos en un intento conectar el interior con el exterior. Por esta razón el cuerpo se convierte en el espacio experiencial de los sentidos y la apertura de ese espacio es la desnudez del alma, que muestra sin tapujos los pensamientos ocultos y los deseos a los cuales no se puede acceder del todo, porque entre un ser y otro; entre el mundo interior y el mundo exterior siempre hay un vacío, una partícula ininteligible que pasma el cuerpo humano.

La experiencia interior es ese momento efímero que manifiesta la verdadera naturaleza de Artemisa, tan abyecta, que no es capaz de salvarla del oprobio, por lo cual perturba hasta el límite del paroxismo. La experiencia interior es ese momento donde se tocan lo inefable y lo sagrado. La introspección del ser llevará a Artemisa a la reflexión y también a la comunicación con lo divino, utilizando como vía a la escritura, para entender la frontera que existe entre sus pulsiones y la muerte, con algo tan simple como la comida. Artemisa hace consiente el deseo, piensa con el cuerpo con cada ágape de sus sentidos. Ella se come el mundo con la mirada, entiende que esa es una forma de acariciar y besar sin que se involucre la piel. Y desde muy pequeña ella sentía que tenía algo único y diferente, unos ojos que: “podía provocar lo mismo la adoración que la furia.”⁴²³

Así como el sentido de la vista participa en el placer y la seducción, también está el sentido del oído. Un oído *voyeur* que espía para tratar de obtener deleite u obtenerlo, según sea el caso. Artemisa quería escuchar la entrega amorosa de sus tutores, pegaba la oreja a la puerta de su alcoba: “cuando Rodolfo se había visto durante la cena más solícito de placeres, jamás se escapó de esos muros el más leve rumor.”⁴²⁴ El sentido del oído participa activamente en el juego de seducción entre Artemisa y Rodolfo, quien se contentaba con llevarla por el camino largo: “y como no si él mismo iba descubriendo el terreno, abriéndose las posibilidades del juego, situándose ante la magia de lo desconocido.”⁴²⁵ Él le leía en voz alta poemas y cuentos, después ella era la encargada de leerlos: “y debía de repetirlos hasta que

⁴²³ *Ibíd.*, p. 26

⁴²⁴ *Ibíd.*, p. 28

⁴²⁵ *Ibíd.*, p. 43

Rodolfo no encontrara ni el más leve asomo de dramatismo o grandilocuencia, sino esa voz sólo mía y personal con la que, según él debía leerse tos los versos.”⁴²⁶

El sentido del tacto se percibe a través de las caricias, cuando Rodolfo frotó su lóbulo de la oreja y que fue un derramarse por dentro para Artemisa. O cuando ella acariciaba: “su pelusa animal en contraste con la firmeza de alguna de sus partes que crecía y se endurecía provocándole a él sofocos ya [ella] una alegría acalorada que [se] galopaba entre las piernas con una sonrisa turgente y dispuesta.”⁴²⁷ Esto era como tocar la suavidad de un unicornio de las leyendas que también leían.

El sentido del gusto se abre como todos los sentidos, en el cerebro y en la imaginación: “hay circunstancias en las que el amante y el goloso por debajo de sus posibilidades, si el arte no viniera en ayuda de la naturaleza, y que los mejores afrodisíacos se encuentran en la cocina.”⁴²⁸ Existe la posibilidad de saborear el objeto amoroso de distintas formas, pero: “¿A que sabe probar la carne amada?”⁴²⁹ La carne amada es la de Rodolfo, pero esta sólo es probada a base de caricias, mientras que con Mara se va más allá, se transgrede la piel para que derrame su sangre y genere en Artemisa un éxtasis animal y salvaje:

La tentación de la carne abre apetitos innostrados, por ella supe como nunca antes: esta boca es mía... Pero también es cierto que uno no se hace voraz, con la voracidad se nace. Si acaso se vuelve más salvaje o más refinada. O como en mi caso, una mezcla de ambas.”⁴³⁰

Con el sentido del olfato también se despierta el apetito, el hambre, es como saborear un bocado del paraíso, como cuando Artemisa huele las flores del castaño que tiene un parecido a: “la fragancia del esperma que desprenden sus ramas en flor.”⁴³¹ Los jardines donde se encuentra este árbol exhalan: “una oleada masculina, dulzona y amarga, y en definitiva, subyugante.”⁴³² El aroma de esas flores de castaño que son llamadas la esencia de Marqués, por el Marqués de Sade.⁴³³

⁴²⁶ *Ibíd.*, p. 54

⁴²⁷ *Ibíd.*, p. 56

⁴²⁸ *Ibíd.*, p. 107

⁴²⁹ *Ibíd.*, p. 99

⁴³⁰ *Ibíd.*, p. 106

⁴³¹ *Ibíd.*, p. 122

⁴³² *Ibíd.*, p. 123

⁴³³ *Ibíd.*, p. 124

El sentido de la vista se proyecta en toda la novela a través de la mirada, es la que obtiene mayor relevancia porque, a través de ella, Artemisa conoce y saborea el mundo. Desde que era un bebé la grandeza de sus ojos fascinan a sus padres, generando un juego de palabras que transforman el mundo de la pequeña niña: “—Pero mira qué ojos más grandes tiene esta niña...”⁴³⁴ Le decía Camila a Joaquín a lo que el respondía: “son para *comernos* mejor.”⁴³⁵ A partir de este juego se trastocan el mundo y los sentidos de Artemisa:

[...] ver y comer intercambian sus lugares, los ojos y la boca se entremezclaban. Comer con los ojos, alimentarse con la mirada. Ver con los labios, conocer con la boca. Los dos principios voraces que han dirigido mi merodear por los bosques y las ciudades, cargada con mi canasta de deseos y apetitos.⁴³⁶

Todas las experiencias de Artemisa están relacionadas con los sentidos, tanto las experiencias interiores como las experiencias eróticas, a través de estos conoce el mundo y su vida. Transfiere las experiencias al cuaderno como un ejercicio de reflexión que, de igual forma, se equipara a la interior pues a través de los recuerdos y la imaginación también se conoce el mundo cuando se vuelca sobre el lenguaje y la escritura:

La naturaleza de la memoria reside en el cuerpo: hablamos de la historia que somos y creamos para un relato, pues el cuerpo físico en sí mismo es tiempo que vamos perdiendo y recuperando en la identidad recordada, en diferentes instancias: el yo que recuerda, el yo recordado y el yo que vive.⁴³⁷

En el ejercicio del recuerdo y la escritura hay un desdoblamiento, por ello Artemisa desplaza todas sus experiencias, eróticas e interiores al cuaderno:

Cuánta razón tenía el poeta al decir que la culpa es mágica. Si miro este cuaderno boscoso con sus enramadas, claros de luz, lobos caperucitas, canastas de comida y toda su hambre, no puedo dejar de reconocer todo lo que se urdió a la sobra redentora de sus pecados en flor.⁴³⁸

Artemisa se redime con el ejercicio de escritura, vuelca todos sus deseos proscritos y las transgresiones que cometió y que lastimaron a los otros, como a Mirna cuando descubre esos juegos no tan inocentes entre Rodolfo y la pequeña nínfula. El cuaderno es la revelación aquello ininteligible e intocable y también un acceso que

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 11

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 12

⁴³⁶ *Ídem*

⁴³⁷ GARCÍA ARGUELLES, Elsa Leticia. *Op. Cit.*, p. 26

⁴³⁸ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, *Op. Cit.*, p. 134

el erotismo que pretende franquear las reglas para obtener placer a través del cuerpo del ser amado. Hay una línea que separa los límites entre el bien y el mal, la cual se transgrede para dar ese da el salto hacia el abismo.

Nunca se sabrá si pudo llegar hasta las últimas consecuencias del homicidio, al sumergirse en terrenos del erotismo de los corazones, el cual despierta más libertad en comparación al de los de cuerpos, gracias a la reciprocidad de los amantes. Sin embargo, este tipo de erotismo genera la pasión más intensa y cercana al sufrimiento: “puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible,” jamás se podrá poseer al ser amado de una forma total y completa pues siempre existirá un vacío entre un ser y otro. Por esta razón, en la posesión amorosa puede llegar a un final funesto al arrebatarse la vida, incluso comerse el cuerpo del ser amado en un acto de canibalismo o, en el caso de la novela, en un acto simbólico.

Artemisa transgrede muchos de los preceptos morales de una sociedad que limita su andar por los bosques de asfalto, por eso tiene que ocultar sus deseos y pasiones o escribirlas en un cuaderno. El cuerpo interviene en ese ejercicio de revelación, su mano es la que escribe y su cuerpo es el que siente: “aborda un pasado inmediato que se recrea a través de la escritura, o mejor dicho, del presente de la escritura al pasado cercano de la experiencia.”⁴³⁹ Todas las experiencias vitales quedan plasmadas no sólo al interior del cuerpo de Artemisa, sino del cuerpo textual, que es el cuaderno boscoso. Por eso existen esos paralelismos, el corazón guarda las pulsiones y deseos, el cuaderno guarda la experiencias que produce el deseo y el contacto con el objeto amoroso. La casa representa el interior del ser y la revelación de lo sagrado e ininteligible se equipara con el cuerpo humano, y que resguarda los órganos internos que nos hacen pensar a través de los sentidos.

3.5 Personaje Central: El deseo amor como hambre

Ya se han dado algunos datos para descifrar la identidad de Artemisa. ¿Quién es en su totalidad este personaje que se transfigura a los ojos del lector? Artemisa es una chef reconocida. Le hacen entrevistas por televisión y publican en el periódico

⁴³⁹ GARCÍA ARGÜELLES, Elsa Leticia. *Las seducciones literarias: representaciones de la literatura femenina en América*, Texere, 2014, p. 21

El Universal un reportaje sobre ella, titulado: “El arte de desgarrar: Artemisa Rodríguez o el regreso de los carnívoros en un mundo anémico de deseos y pasiones vegetarianas.”⁴⁴⁰ Es dueña del restaurante de especialidades carnívoras, *Corazón de lobo*, ubicado en la colonia San Ángel de la Ciudad de México. Crea recetas sofisticadas como: “«Corazón de cierva hervida al Xoconostle», una variante de *civet* en la que por supuesto usaría la sangre del animal para espesar un salsa *marchand de vin*, combinada con esos frutos del desierto mexicano cortados en *brunoise*.”⁴⁴¹ Para llegar a este punto ella forjó su propio camino, siguiendo los designios de su corazón.

Desde pequeña comenzó a sentir cómo se empezaban a abrir las garras del deseo. Cómo merodeaban en la oscuridad los instintos que habrían de bifurcar su camino. Las pulsiones abrieron dos posibilidades, la transgresión y la sublimación. La primera muestra la revelación del erotismo, su conjugación sagrada, al retomar el mito de Adán y Eva. La subversión de este mito religioso crea los primeros aprendizajes de este personaje, transformando la relación que existe en el cuerpo con respecto a la comida y la sexualidad, que alcanza su punto álgido en la edad adulta cuando Artemisa conoce a Mara, quien le revela el deseo de tener una hermana por eso:

[...] ver aquella muchacha fue como asomarse a un espejo de agua: una imagen distorsionada por las ondas pero bastante fiel a sí misma. La misma estatura y complexión, la misma melena rizada, los mismos labios succulentos aunque sus ojos grandes eran menos hambrientos.⁴⁴²

Mara es un espejo donde se refracta y culmina la transgresión. Ese momento erótico del que no podrá escapar sino hundirse como Narciso. El asunto con ella era cuestión de piel, el deseo de perderse y perder el control de sí misma. Artemisa desea subyugarla: “eran un deseo innombrado pero tan imponente que te desarmaba hasta el punto de sólo querer fundirte, un adentrarse en la enramada, volverte un rumor en fuga [...] Y la tentación acariciándote por dentro con sus dedos sutiles y apremiantes.”⁴⁴³ Una voz latiendo en el interior de Artemisa al ver el cuerpo

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, p. p. 67

⁴⁴¹ *Ibíd.*, p. 136

⁴⁴² *Ibíd.*, p. 95

⁴⁴³ *Ibíd.*, p. 97

de Mara que se le ofrecía diciéndole «cómeme, bébeme, hazme tuya, vuélvete mía, increpaba el murmullo creciente».⁴⁴⁴ Mara le revela esa importancia de ver y comer con la mirada donde: “los ojos no fueron suficientes y con labios y dientes [se aprestó] a probar la carne succulenta.”⁴⁴⁵ Pero fue interrumpida por Miquel y revisó la herida que habían dejado: “en la piel amada golpearme y correr por el botiquín de primeros auxilios, se decidió por lo segundo [...] Luego telefoneó a un amigo médico [...] — Una perra mordió a Mara... No, no tiene rabia pero enterró los dientes con saña.”⁴⁴⁶ La piel de Mara apenas vislumbraba una huella de hambre en Artemisa, pero despierta lo importante que era ver y alimentarse con la mirada: “Hasta que en aquella ocasión los ojos no fueron suficientes y con labios [se aprestó] a probar la carne succulenta.”⁴⁴⁷

3.5.1 La experiencia erótica del canibalismo

El canibalismo es uno de los tabús más poderosos de la cultura debido a la prohibición de no consumir el cuerpo humano. El caníbal, al ser un ser abyecto y turbio, toma la carne humana para alimentarse y, para ello, puede engullir pedazos de carne de la persona viva o, en su caso, asesinarla para destazar cada parte de su cuerpo y facilitar su consumo. El canibalismo aproxima al ser a la disolución parcial o total de deseo: “el cuerpo humano se convierte mediante el acto de consumo en un sepulcro, en una pira funeraria.”⁴⁴⁸ En este acto se busca una especie de poder y dominación al adquirir los atributos del cuerpo devorado, como su fuerza y valentía. La muerte transfigura al caníbal y al devorado, lo lleva a una nueva existencia, que se completa al alimentarse y asegurar la continuidad en la disolución del otro, ya que el devorado sigue viviendo dentro del cuerpo de quien lo come:

Algo hay de oscuro y acechante en todo aquello que sugiere la posibilidad de comernos, engullirnos, de hacernos desaparecer. Unas fauces abiertas así sean levemente lúbricas o feroces, apenas se insinúen sensuales o

⁴⁴⁴ Ídem.

⁴⁴⁵ Ídem, p. 98

⁴⁴⁶ Ídem.

⁴⁴⁷ Ídem, p. 97

⁴⁴⁸ VACAS MORA, Víctor. “Cuerpos, cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización social de la Amazonia”, Revista Antípoda, Núm. 6, España, 2008, p. 274

hambrientas, son una de las formas de amenaza más atávica y elemental. Despiertan códigos e instintos de supervivencia y destrucción por igual. No sólo por el horror de ser devorados.⁴⁴⁹

Artemisa desea ser devorada y perpetuar su existencia en el otro, como no puede ser engullida literalmente, busca nuevas formas para ser la presa, y como no puede serlo, se convierte en una criatura capaz de consumirlo todo a través de los sentidos. Come con los ojos y saborea con el olfato a la presa amada. O entrega su propia carne para que la consuman en un acto sexual. Se sitúa en los placeres clandestinos que no puede revelar, por eso los oculta en un cuaderno. Todo esto la sitúa en el terreno del erotismo, de las transgresiones.

Cuando es niña es comida a besos por sus padres y el contacto con ellos en cada una de sus acciones, ya sea arrancando pedazos cuando ve el frenesí sexual de Joaquín y Camila, o cuando su madre prepara deliciosos platillos en la cocina de talavera. Eso despierta una pulsión que queda oculta hasta que se va a vivir a la casa de sus tutores, allí nace el deseo inconsciente de ser devora por Rodolfo y, como el deseo es mutuo él le pide murmurando: “—Cómeme... Por favor cómeme...”⁴⁵⁰ Cuando Artemisa y Rodolfo transgreden las normas entregándose mutuamente, ella hace consciente su deseo, se opera un cambio dentro de ella, y más que desear ser consumida, busca nuevas formas de restituir el paraíso perdido de la primera infancia, y se dirige en la búsqueda de nuevos lobos donde ella actúa más como el depredador que como la presa, pero sólo se queda en el nivel del roce de las miradas y de la piel, aunque pulsa dentro de su interior algo indefinible hasta que conoce a Mara. Ella le descubre que el cuerpo amado es alimento para su cuerpo cuando la hace sangrar con una mordida que la lleva al éxtasis:

Cuán lejos y a la vez cuán cerca se sitúan esos placeres clandestinos que llevan alguno de los participantes al borde de la muerte, o a precipitarse voluntariamente en ella. Uno de esos deleites oscuros que se ha puesto últimamente de moda, el *rosebudding*, traducido por los entendidos como prodigarse cual capullo de rosa, podría sugerir esa gula por el otro y lo que ha comido, sino fuera demasiado grotesco a pesar de la delicadeza del hambre.⁴⁵¹

Después de esa experiencia erótica Artemisa ya no es la misma, ya no se conforma con sólo sentir la piel de los otros en un acto sexual y busca, por medio de la

⁴⁴⁹ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre, Op. Cit.*, p. 33

⁴⁵⁰ *Ibíd.*, p. 51

⁴⁵¹ *Ibíd.*, p. 109

fantasía, acercarse lo más posible a su objeto de deseo. Cuando conoce a Mateo surge la posibilidad de comérselo:

Podría desangrarlo mientras [duerme] dulcemente alcoholizado. Como un corderito al que se degüella casi por compasión. Y luego colocarlo como en un altar y rodearlo con almendras, ostras y frutos de la pasión. ¿A caso entre los cristianos no se come el cuerpo y la sangre del redentor? ¿No es eso lo que se engullen en la hostia blanquísima bañada en vino tinto al celebrar el sacramento que llaman «comuni3n» para volverse uno con la divinidad?⁴⁵²

Al final del relato Rodolfo est3 en una cama de hospital a punto de morir, Artemisa est3 consternada por este hecho tr3gico, y trata de seducir a su tutor con las l3neas que le va leyendo y las cuales se dispersan en el cuaderno. La seducci3n se vuelve circular, Artemisa es un objeto de deseo y un sujeto deseante, de la misma manera tambi3n su tutor. Y de forma simb3lica cumple el deseo de su tutor, cuando le cuenta una historia. “En la india hay una secta que devora a su muertos por considerar que no pueden hallar mejor sepultura que en sus propios cuerpos. Se lo digo. Rodolfo sonr3e. —Pues yo te comer3a toda... —me conf3a.”⁴⁵³ A lo que Artemisa responde: “— A m3 me bastar3a con una parte de ti... ¿qu3 mejor cuerpo para tu coraz3n que el m3o?”⁴⁵⁴

El cuaderno de Artemisa se transforma en un sepulcro que perpetuar3 el recuerdo no s3lo de Rodolfo, sino de la seducci3n y el erotismo. La experiencia er3tica can3bal, real o figurada muestra una parte del personaje central. Y como toda experiencia que se conecta con lo sagrado, comienza a narrar sus signos mediante un ritual:

Devorar, desgarrar, masticar, engullir, despedazar, reiniciarnos en el ritual en el que somos uno con nuestro cuerpo m3s all3 del barullo censor y distractor de la mente, las inhibiciones y la ley. En realidad ser uno con el cuerpo como en todo estado de alerta o de goce de la piel y los sentidos que se realiza a plenitud, lo mismo en el peligro que en el 3xtasis y el abandono.⁴⁵⁵

3.5.2 La identidad sublimada de Artemisa

Artemisa sublima todos sus deseos can3bales en el arte culinario, elevando sus pulsiones primitivas en algo tan elemental como la cocina para buscar un equilibrio

⁴⁵² *Ib3dem*, p. 143

⁴⁵³ *Ib3dem*, p. 154

⁴⁵⁴ *Ib3dem*, p. 155

⁴⁵⁵ *Ib3dem*, p. 111

entre el hambre y el amor, que se conjugan para crear recetas exóticas. Todas las huidas de los paraísos terrenales la acercaron, paso a paso, a convertirse en una chef famosa. Surge este gusto por la comida cuando jugaba con las frutas y verduras mientras su madre preparaba la comida; después cuando ayudaba a la Rosa, la cocinera de sus tutores, a preparar los alimentos, sugiriéndole ciertos condimentos cuando alguno faltaba para hacer una salsa:

Sorprendida de mi habilidad para moverme en la cocina primero y luego al darse cuenta de mi intuición con los sabores (como la vez que faltándole perejil para preparar la salsa chimichurri, le sugerí que usara menta y quedó una salsa deliciosa), fue la primera en vaticinar mi don. Ella, que siempre fue una cocinera práctica, me lo dijo así: “Artemisa tienes el don”.⁴⁵⁶

Después trabajó en un restaurante italiano, *La dolce Vita*, en Playa del Carmen, donde Lucca, el dueño, le enseña los secretos de la comida mediterránea y la incita a conocer el mundo y los secretos de la gastronomía: “Artemisa, *picola mía...* Viaja y estudia la alta *cucina*. Verdaderamente tienes el talento.”⁴⁵⁷ Se va a San Sebastián, España. Por un lado, para seguir a Miquel y, por el otro, a estudiar en la escuela de cocina en Irizar, de donde huyó: “para escapar de la tristeza de saber que ya no tendría a Mara y a Miquel para jugar y [perderse] en las primeras veces.”⁴⁵⁸ Se va a Vonnas, Francia y permanece allí más tiempo. Sigue aprendiendo los secretos de la cocina y junto con otros compañeros prepara una versión de *Oreiller de la Belle Aurore*. En esa receta despliega todos los aprendizajes, aquellos que se relacionaban con el amor y el deseo:

[...] desde que conocí la receta, la «Almohada de la bella Aurora» siempre me había evocado los cuentos de hadas. Por supuesto pensaba en Aurora de la “Bella durmiente”. No sabía que la madre de su creador, el afamado Jean Antelme Brillant-Savarin y también autor del célebre tratado *La filosofía del gusto* que todo chef conoce, se llamaba Aurora y que ella estaba dedicada. Para cuando me enteré ya me había deleitado con su mezcla de sabores y me había dejado llevar por la imaginación.⁴⁵⁹

La historia de cómo elaboró esa receta es larga y fantasiosa, sin embargo, las recetas le despiertan sueños, y también recuerdos. Esa receta francesa la devolvía la infancia pues: “la palabra corazón se galopaba y latía ante [sus] ojos, que además

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, p. 73

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, p. 88

⁴⁵⁸ *Ibíd.*, p. 100

⁴⁵⁹ *Ibíd.*, p. 103

cargado con los restos de la fragancia y fulgor animal de los cuerpos entrelazados de [sus] padres.”⁴⁶⁰ Fue así como incorporó un corazón de ternera para darle un sabor más reconcentrado y exquisito.

Regresaría a San Sebastián para concluir sus estudios y recibir su diploma, después se integra a un restaurante famoso de esa ciudad, donde elaboraban comida vasca que mezclaba ingredientes de mar y montaña. Luego regresó a probar fortuna a Francia y después se trasladó al norte de Italia donde se asoció con Nicola para abrir la *Cucina Vorace*, donde usaba leña de la región para crear: “aromas fragantes a bosque natural [...]” La carne cocinada de esa manera, remitía a la fiebre voraz que permitía: “la alquimia del fuego. Era buscar el equilibrio nuevo: el goce carnívoro más primitivo a partir de una gastronomía sofisticada, aunque aparentara sencillez.”⁴⁶¹

Sus recetas las despertaba el hambre, pero no la convencional sino aquella que fijada en las pulsiones y deseos: “Un hambre que busca sublimar un instinto de voracidad en el que brillan resabios del primer alimento materno o un canibalismo atávico.”⁴⁶² Artemisa bebió las constelaciones del pecho materno y probó la carne y sangre amada de una caperucita igual que ella:

Ahora que hago el relato de mi recorrido por el bosque de mi corazón, debo reconocer que tal vez mi cocina no hubiera sido la misma de no haberse presentado el incidente con Mara [...] por supuesto también influyeron los otros cuerpos de donde abrevé antes y después, esa hambre de posesión que se revela en el acto amoroso y que nos sacia en la eternidad del instante vivaz.⁴⁶³

Artemisa perpetúa el recuerdo de todos sus amantes y de lo que no hizo con ellos a través de la gastronomía. Sublima toda su personalidad salvaje, probaba un estilo de cocina que despertara: “los apetitos más elementales, un como experimentar el olfato y el hambre por primera vez, o como recapturar ese instinto animal, una olvidada sed de cacería capaz de llevarnos detrás de una presa.”⁴⁶⁴ Y así crear una obra de arte: “un cuadro que bien hubiera podido llamarse *Políptico de los placeres de la carne*, una naturaleza demasiado viva, a veces incluso desfalleciente, en el

⁴⁶⁰ *Ibíd.*, p. 104

⁴⁶¹ *Ídem.*

⁴⁶² *Ibíd.*, p. 109

⁴⁶³ *Ibíd.*, p. 107

⁴⁶⁴ *Ibíd.*, p. 111

límite del éxtasis y del abismo.⁴⁶⁵ La elaboración de platillos culinarios también al éxtasis, la disolución de sí misma al no poder concretar de forma real el acto caníbal, sino de forma simbólica con el cuaderno a través del ejercicio de la escritura, y de forma más efímera creando nuevas formas de acercarse al objeto amoroso:

¿Podría haber mejor plato donde lamer, tocar, untar saborear la comida que en el cuerpo de un amante? Porque el goce de la boca y el estómago nos vuelven benévolos con nosotros y con el mundo. Pero además, hincarle el diente a un buen trozo de carne, desgarrarla y precipitar sus jugos puros o mezclados en salsas, nos despierta ese lobo que creíamos dejar atrás en el trayecto hacia la humanidad civilizada y sus ciudades. Es como regresar a la vitalidad de la tribu o de la manada, en la que muy pronto se enciende el cuerpo propio ante la proximidad del otro, de su piel, sus aromas, sus lubricidades, su deseo devastador, la fiereza de su entrega.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Ídem.

⁴⁶⁶ Ibídem, p. 108

Conclusiones

La literatura de Ana Clavel es transgresora tanto en los temas que aborda así como en la estructura de sus novelas. Los temas principales de la novela *El amor es hambre* son el incesto, la pedofilia y el canibalismo, los cuales aún en nuestra época son considerados temas tabú. El simple hecho de tener deseos de esta índole generan cierto grado de violencia, que puede quedar en la fantasía, convirtiéndose en una experiencia erótica por medio de la transgresión del tabú, al imaginar al objeto de deseo, o llegar a ritualizarlos y sublimarlos para crear una obra artística, o en un caso muy extremo llevarlos a cabo cometiendo un crimen. La transgresión en la estructura de esta novela se basa en la inserción de fotografías, poemas y breves ensayos, partiendo de la reelaboración de un cuento tradicional como el de “Caperucita Roja”, que subvierte al personaje infantil, convirtiéndolo en ser ambiguo, pues no recae sobre éste la inocencia tradicional, ya que se exhibe como un demonio de pureza, capaz de seducir-engullir a los otros a través de su enormes ojos, lo cuales: “—Son para comernos mejor.”⁴⁶⁷ De igual forma, el texto literario se presenta como un objeto idóneo para seducir al lector y dialogar con él. Esto permitió hacer una analogía entre el lector, el cuento infantil y la novela dentro de esta investigación, pues todos estos aspectos traen consigo la ambivalencia entre la inocencia y la perversidad.

El objetivo principal de esta tesis fue crear una cartografía del deseo y ver cómo actúa este concepto dentro de la obra. Por esta razón, fue necesario recurrir en primera instancia a la escritora Ana Clavel, pues el deseo resulta ser un tópico literario que, según la autora, está inscrito en el ser humano y lo define para forjar su identidad. El tema del deseo se encuentra presente en todas sus novelas, cuentos y ensayos, aunque éste se dispersa con distinto tratamiento. Para el caso de la novela, *El amor es hambre*, se centra en dos tipos de deseo, el primero es un deseo de canibalismo que proviene de una pulsión entrelazada de vida y muerte, y que se sublima hacia la elaboración de platillos culinarios, los cuales tienen un delicioso toque gourmet: “La cocina, lo ha dicho el gurú Adriá, es gusto pero también es mente, imaginación. En último término comemos y saboreamos con el

⁴⁶⁷ CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Op. Cit. p. 12

cerebro.”⁴⁶⁸ Artemisa fue creando recetas de cocina a través de la fantasía, para buscar un equilibrio entre el cuerpo y la mente, y así regresar goce carnívoro más primitivo, lo que puso de manifiesto la presencia de las pulsiones elementales dentro de la novela.

El segundo tipo de deseo es el de la pedofilia, se da a partir de la relación que hay entre Artemisa y Rodolfo. En la infancia del personaje central hay un juego de seducción por medio de las palabras, las cuales se avivaron a través de la lectura en voz alta de algunos poemas de John Donne, quien refiere que la culpa es mágica. La culpa hace que Artemisa se mueva de lugar, de un hogar a otro, de una ciudad a otra. Jamás permanece en sólo sitio. Uno de esos sentimientos de culpabilidad surge a partir la insinuación del acto sexual entre un adulto y una menor, marcando el acto de la transgresión a partir de la pederastia. Y no sólo con Rodolfo su tutor, sino con otros hombres mayores que son muy parecidos a él. El deseo, en la novela, parte de la imposibilidad de poseer al ser amado de forma total por las restricciones sociales. Sin embargo, hay momentos placenteros, instantes donde los amantes se rozan, se acarician, pero nunca se sabrá si hay una entrega total, por eso en la cadena de deseos genera una continua búsqueda para llenar ese hueco que produce el no poseer al ser amado. Artemisa busca restituir el paraíso perdido de la primera infancia, de los primeros placeres a lado de sus padres, después con sus tutores, terminando con los diferentes amantes que fueron apareciendo en su vida. No puede retener nada, ni su infancia, ni sus deseos, ni a las personas que quiere, por eso decide preservar su memoria en un cuaderno, el cual queda como vestigio de sus experiencias eróticas y culinarias.

Estos dos tipos de deseo se ocultan y revelan al mismo tiempo con el ejercicio de escritura, lo que marca la presencia del erotismo en la novela. Durante la realización de esta tesis se analizó la construcción del el erotismo, el cual me sirvió para delinear la personalidad de Artemisa, pues su experiencia erótica con los distintos amantes es lo que se traslada a la cocina, dándole el toque carnal. La comida está estrechamente ligada al erotismo, son experiencias simultáneas, ambas cuestiones, de alguna forma, involucran a los cinco sentidos, el gusto, el

⁴⁶⁸ *Ibíd*em, p. 155

olfato, el tacto, el gusto y el sabor, en una amalgama entre el cuerpo y el cerebro. La experiencia erótica del personaje central se configuró mediante la elaboración de platillos culinarios, los cuales son la mezcla de los deseos del personaje, los cuales buscan poseer de forma más prolongada a sus amantes mediante el canibalismo, pero como no comete este acto lo sublima mediante una forma más aceptable del deseo. En el cuaderno donde escribió sus memorias, hay un reconocimiento de sí misma y de las pequeñas muertes que la elevaron hacia un espacio sublime, al universo sagrado del erotismo, que para Bataille es una experiencia ininteligible, y la cual se hace visible en un punto determinado. En el caso de la novela se da cuando Artemisa entra a la casa de la cascada. Allí es capaz de reconocer que en su corazón habita un bosque lleno de enramadas, es un lugar donde se fraguan todos sus deseos.

Durante la investigación se revisó a Sigmund Freud para llegar a definir el concepto de pulsión, el cual es un espacio fronterizo entre el cuerpo y la mente. En el acto de comer, engullir, masticar, se es uno con el cuerpo, se mantiene estado de placer a través de los sentidos. Dentro de la novela, las pulsiones de vida y muerte se ligaron, mediante la fantasía, hacia los recuerdos de Artemisa, que son el confrontamiento con su pasado, el cual es una forma de reconocerse a sí misma a través de las primeras pulsiones que se anidaron en su interior. La pulsión yóica de conservación está íntimamente relacionada con el hambre, se va refinando para llegar a convertirse en deseo, y éste deja de ser un impulso natural, pasa por la fantasía y termina siendo un acto real cuando Artemisa muerde la pierna y prueba la sangre del cuerpo amado, cerrando así el final de la novela con el acto simbólico de canibalismo.

Los personajes de Ana Clavel no se identifican como hombres y mujeres convencionales. El deseo de canibalismo hace que Artemisa sea transgresora, al dejarse influir por un deseo prohibido, el cual comenzó a pulsar en su interior desde que era muy pequeña. Esto abrió la sexualidad infantil del personaje, quien fue capaz de seducir a los adultos por medio de la fascinación y el horror de confrontar sus pulsiones con el halo de la inocencia que puede tener: “también una naturaleza

predadora.⁴⁶⁹ Artemisa es la mezcla entre la inocencia y la perversión, por esta razón es abyecto y, al responder a una construcción identitaria performativa, quedó inscrita en la disposición de sus acciones. Primero al dejar de ser un ser ambiguo para entrar en la ambivalencia genérica, al proyectar en el lector a una Caperucita roja con un corazón de lobo. Segundo por los elementos que disfrazan la novela y configuran la incertidumbre que raya las fronteras de lo que se considera propio de lo masculino y lo femenino en esta época actual. Por ello el contexto es importante para entender una parte de la novela: el feminismo. Aquí se formuló un punto de unión entre las teorías de género y varios conceptos extraídos del erotismo, a partir de la definición del concepto de transgresión y el concepto de deseo, para asentar que la transgresión de los elementos heteronormativos, y la trasgresión del tabú del canibalismo, mostraron los vasos comunicantes para interpretación de la novela.

Durante la tesis se definieron algunos conceptos a partir de la perspectiva de género para entender cómo el feminismo encuentra en algunas de sus teorías el aspecto de la transgresión. La autora aunque persiga una igualdad de género al decir que no hay inocentes ni culpables, ni víctimas ni victimarios, dentro del texto. Y aunque no exima de responsabilidad a los personajes, inclusive aunque busque un lector activo y transgresor como lector modelo, todavía se percibe en la sociedad una separación que conforma lo que es ser hombre y mujer en una sociedad como la mexicana, que revictimiza a las víctimas, marcándolas como culpables cuando es otro quien comete el crimen. O cuando no se acepta que una mujer disfrute de sus deseos y busque la forma de cumplir sus fantasías por medio del sexo, el arte o la escritura. En la actualidad sigue siendo peor vista la violencia que ejerce una mujer, en comparación de que la que ejerce un hombre. Por tal razón la novela se convierte en un texto que refleja todas las perspectivas que pueden matizar temas tan punzantes como los que se expusieron:

Es que las malas, lenguas, o las lenguas voraces de uno u otro bando, suelen engullir al perpetrador o la víctima, y atribuirles por separado toda la responsabilidad de los hechos: de este lado de los lobos y del otro las caperucitas. Pero ir por la espesura es una aventura compleja... aunque mucho

⁴⁶⁹ CLAVEL, Ana. *Territorio Lolita*, Alfaguara, México, 2017, p. 100

más común de lo que la mayoría pudiera imaginarse en nuestros bosques de concreto, anuncios luminosos y pasiones extrañas.⁴⁷⁰

Ana Clavel subvierte la idea de que existe un deseo femenino y otro masculino; la ambigüedad de la novela *El amor es hambre* presenta un deseo es transidentitario. La indeterminación del género recae en la estructura de la novela y en composición del personaje central. La novela se convirtió en un texto performado que fue capaz de engañar al lector al ponerse el disfraz de un cuento infantil y el ropaje de las memorias del personaje, con la intención de seducirlo y así transformarlo en un lector transgresor, quien manifiesta su perversidad al creer que se consumará el acto de canibalismo. El lector cae de boca en la trampa pues el canibalismo no se sugiere literalmente sino implícitamente. Es verdad que Ana Clavel trazó un camino para que el lector cayera bajo el influjo de la seducción al mostrar la naturaleza predadora de las plantas así como la pulsión de canibalismo del personaje, pero no se sabrá a ciencia cierta si Artemisa cometió algún crimen. Con respecto a la composición del personaje central éste es un ser ambiguo, se performa a través de la fantasía, se pone un disfraz ambiguo entre el lobo y caperucita, entre un demonio de pureza y un ángel réprobo.

En el primer capítulo de esta tesis se indagó en la vida de Ana Clavel para descubrir los puntos clave que la pusieron en el canal del deseo y la escritura, los cuales son la muerte de su padre, el contacto con los libros a la edad de once años y la escritura, la cual nació entre las rémoras del sueño y la vigilia, como ella lo menciona. Estas tres cuestiones se ven claramente en la novela. Artemisa comienza escribir en un cuaderno cuando Rodolfo, quien es una figura paterna, estaba en su lecho de muerte en un hospital. Ella comienza recordar el juego de seducción a través de la lectura. Estos recuerdos traspasan el tiempo para convertirse, mediante de la escritura, en la vía para comprender el pasado y el presente. Es por eso que se ve esa reminiscencia y paralelismo entre la autora y este personaje. El cuaderno la ayudará a Artemisa ramificar el sentido de su existencia, por un lado sirve como una vía de seducción, y por el otro como un espejo, que refracta su naturaleza. En el mismo capítulo se hizo un recuento de las olas del feminismo que ayudaron a

⁴⁷⁰ *Ibíd.*, p. 71

comprender el corpus teórico de la autora, donde se definió los conceptos de performatividad y género, dando un ligero esbozo de la teoría *queer*. Estos conceptos señalan que el sexo y el género no logran definir lo que es ser mujer u hombre, ya que hay lugares indeterminados en los contextos LGTB.

En el segundo capítulo realicé el marco teórico, partiendo desde el aspecto de pulsión dentro la obra *Tres ensayos de teoría sexual* de Sigmund Freud. El aspecto de la pulsión marca el antecedente del deseo, según José Antonio Marina, sin pulsión no hay deseo y, sin deseo, fantasía y seducción, no se puede entrar al terreno del erotismo. Por consiguiente se explicó el concepto de deseo, para realizar una cartografía capaz de develar la naturaleza del texto literario. Tomé la definición de Michel Onfray, quien menciona que el deseo está muy ligado a las divinidades cnóticas, al mal, sin embargo, también es el centro motor de la conciencia humana. El deseo erótico se vislumbra como una sensación indeterminada que surge en el ser humano a través de la conexión del cuerpo con la mente, a través del entendimiento de la vida interior en su trabazón con la exterior. El cuerpo se convierte el espacio experiencial de los sentidos y la apertura de ese espacio es la desnudez y no sólo de alejamiento de las vestimentas, sino el mismo descubrimiento de los pensamientos ocultos que develan el deseo, a los cuales no se puede acceder del todo.

El concepto de seducción lo tomé de Jean Baudrillare, quien refiere que es un artificio del mundo que logra entrar en la esfera del engaño, pero también en el terreno de lo sagrado y lo profano. Lo prohibido tienta, seduce hasta al paroxismo, lo prohibido tiene dedos y tacto, como lo refiere la autora en *El amor es hambre*. En este mismo capítulo escudriñé el concepto de transgresión desde la obra *El erotismo* de George Bataille, quien refiere que la transgresión genera violencia dentro de las sociedades civilizadas y primitivas, sin embargo, ésta al derivarse de un ser organizado deja de ser cruel, contraponiéndose con la violencia animal y se vuelve en un acto creado por la mente. También se logró precisar el concepto de abyección desde la postura de Julia Kristeva. Lo abyecto que puede ser aquello que nos fascina y no estremece al mismo tiempo, una especie de repulsión y atracción simultáneas que puede provocar la muerte o el cuerpo con sus desechos. También

se analizó el concepto de canibalismo que es el acto de consumir carne humana, lo que convierte al cuerpo del devorador en una pira funeraria. El concepto de la interioridad de la nínfula se desarrolló a partir de Ana Clavel, quien menciona que la mirada deseante es quien objetualiza al objeto de deseo y donde se proyecta cierta perversidad, arrebatándole la voz de su propia inocencia a las pequeñas nínfulas. Por último se definió el concepto de sublimación que actúa como un proceso psíquico inconsciente donde el individuo, quien renuncia a sus pulsiones sustituyéndolas con una meta inhibida pero con fines culturalmente aceptables.

En el tercer y último capítulo se realizó un ejercicio hermenéutico para el análisis de la novela, partiendo de *El placer del texto* de Roland Barthes. La novela facilita dos caminos para su interpretación, el primer camino es lo que se dice literalmente, el segundo presenta el relato de manera implícita. Para Barthes el texto literario crea un discurso donde es posible evaluar la novela desde la subversión y la cultura. Dentro de la novela es posible distinguir dos realismos que para Barthes son: lo real dentro del texto y la realidad. Lo real es la verosimilitud del texto, las palabras no dichas o insinuadas; la realidad puede ser contexto de la novela. En este capítulo de la tesis se hizo un análisis de cuatro categorías literarias, las cuales fueron tipo de narración, estructura de la novela, personaje central y espacios. El tipo de narración es una novela corta, la cual tiene una indeterminación, ya que se presenta como las memorias del personaje central así como la reelaboración del cuento infantil de "Caperucita Roja", además con las intertextualidades de diferentes textos, lo que marca cierta hibridez, por lo cual lo considero que es un texto performado, capaz de seducir al lector. La estructura de la novela se basa tres capítulos, con cuarteaseis apartados. El primer capítulo es el paraíso de la infancia; el segundo la huida del paraíso terrenal y la tercera el regreso al seno familiar.

El personaje central es un ser abyecto, sus deseos son proscritos por la sociedad, y el principal deseo es devorar y ser devorada por Rodolfo, su tutor, pero como esto no es posible ella sublima su deseo violento hacía la elaboración de platillos culinarios. Lo que confirma mi hipótesis, para poder alejar la violencia es necesario hacer un reconocimiento de uno mismo y así comprender de dónde nacen ciertos deseos, por esta razón es necesario reconocer nuestras pulsiones, cuál es

su fuente, cuál es la meta y con qué objetos se puede acceder al objeto de deseo, y si el deseo es algo que forja nuestra identidad es necesario ver cómo estos se subliman, ya sea mediante la creación. Para el caso de la novela, *El amor es hambre*, Artemisa sortea toda la violencia que inunda su interior a través de la fantasía y la elaboración de platillos culinarios que tienen un delicioso toque carnal, capaz de regresar al goce carnívoro más primitivo.

Bibliografía

- CLAVEL, Ana. *El amor es hambre*, Alfaguara, México, 2015.
- _____. *Fuera de escena*, Letras Nuevas, México, 1984.
- _____. *Amorosos de atar*, Dirección de Fomento y Cultura Regional, México, 1991.
- _____. *Los deseos y su sombra*, Alfaguara, México, 2000.
- _____. *Paraísos trémulos*, Alfaguara, México, 2002.
- _____. *Cuerpo náufrago*, Alfaguara, México, 2005.
- _____. *Las violetas son flores del deseo*, Alfaguara, México, 2007.
- _____. *La dulce hiel de la seducción*, Antología, Ediciones Cal y Arena, México, 2007.
- _____. *A la sombra de los deseos en flor, ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, UACM/Fósforo, México, 2008.
- _____. *El dibujante de sombras*, Alfaguara, México, 2009.
- _____. *Amor y otros suicidios*, Ediciones B (Zeta Ficción), México, 2012.
- _____. *Corazonadas*, Posdata Ediciones (La Hormiga Iracunda), México, 2012.
- _____. *Las ninfas a veces sonrían*, Alfaguara, México, 2014.
- ALARCÓN NAVA, Estefanía. "La construcción de la identidad femenina en *Cuerpo Náufrago* de Ana Clavel y "El origen del mundo" de María Teresa Priego", UNAM, México, 2019.
- BATAILLE, George. *Breve historia del erotismo*, Ediciones Calden, Uruguay, 1970.
- _____. *Las lágrimas de Eros*, Tusquets Editores, México, 2013.
- _____. *La literatura y el mal*, Ediciones el Aleph, Canadá, 2000, Archivo PDF. <http://www.elaleph.com/libro/La-Literatura-y-el-Mal-de-Georges-Bataille/691710/>
- _____. *El erotismo*, Tusquets Editores, México, 1997.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto, lección inaugural*, Siglo XXI, 7ma Ed. España, 1993.
- BARTRA ELI, FERNÁNDEZ PONCELA ANNA M, ANA LAU. *El feminismo en México, ayer hoy*, Colección Molinos de Viento, Serie Mayor, Ensayo. México 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*, Ediciones Cátedra, España, 1981.

- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*, Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2019.
- BUCI-GLUKSMANN, Christine. *Estética de lo efímero*, Arena libros, Madrid, 2006
- BUTLER, Judith. *El género en disputa*, Paidós, México, 2004.
- _____. *Deshacer el género*, Paidós, México, 2006.
- CASTELLANOS, Rosario. “La liberación de la mujer, aquí”, *El uso de la Palabra*, Excélsior, Ed. José Emilio Pacheco, México, 1974.
- DARTON, Robert. “Sexo para pensar”, *El coloquio de los lectores*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas: Volumen VII*, Amorrortu Editores, Argentina, 1992.
- _____. *Obras completas: Volumen XIV*, Amorrortu Editores, Argentina, 1992.
- _____. *Obras Completas: Volumen XVIII*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1994.
- _____. *Tótem y tabú*, De bolsillo, Alianza Editorial, España, 2012.
- GARCÍA ARGÜELLES, Elsa Leticia. *Las seducciones literarias: representaciones de la literatura femenina en América*, Texere Editores, 2014.
- GONZÁLES RIVERA, Josefina Itzel. “El dilema del Erizo, una trasmutación de la violencia en el cuerpo de dos personajes de Ana Clavel”, UNAM, México 2011.
- HERNÁNDEZ, Miguel. “El hambre”, *El hombre acecha*, Cátedra, España, 1984.
- KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*, Ediciones Siglo XXI, México, 1987.
- _____. *Poderes de la perversión*, Ediciones Siglo XXI, México, 1988.
- LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 2005.
- LAURETIS, Teresa de. “La tecnología del género”, Macmillan Prees, Londres, 1989.
- Archivo PDF.
- http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf
- MARINA, José Antonio. *Las arquitecturas del deseo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007

MEDINA HARO, Yolanda. "El discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel". Universidad Iberoamericana, México, 2015.

MUELLER, Fernand-Lucien. *Historia de la psicología: de la antigüedad a nuestros días*, Fondo de Cultura Económica, 2da. Ed., México, 1976.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*, Anagrama, México, 2012.

ONFRAY, Michel. *Teoría del cuerpo enamorado: por una erótica solar*, Pre-Textos, Trad. Ximo Brotons, Valencia, 2002

PIERRE, Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, 6ta Ed. Barcelona, 1979

VACAS MORA, Víctor. "Cuerpos, cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización social de la Amazonia", *Revista Antípoda*, Núm. 6, España, 2008

ZÁRATE SÁNCHEZ, Karla. "Cuerpos migrantes: análisis de los procesos de transgénero y transexual en los protagonistas de *Orlando* de Virginia Woolf y de *Cuerpo naufrago* de Ana Clavel", Universidad Iberoamericana, México, 2015.

Referencias de internet

CLAVEL, Ana. "Todos tenemos un paraíso y cada quien su ruta para llegar a él", Archivos, México, 2002.

<https://anaclavel.com/paraisos-tremulos.html>

_____. "Tocar el paraíso", *La escritura y la pulsión*, Archivos, México, 2012.

<https://anaclavel.com/blog/?cat=29>

_____. "Como no ser mujer en México sin morir en el intento", *Confabulario*, El Universal, México, 2012.

<https://confabulario.eluniversal.com.mx/como-no-ser-mujer-en-mexico-sin-morir-en-el-intento/>

_____. "Versiones masculinas de Lolita", *A la sombra de los deseos en flor*, El universal, México, 2014

<https://anaclavel.com/blog/?tag=faunulo>

_____. "La interioridad de la nínfula", *Nexos*, México, 2014.

<https://www.nexos.com.mx/?p=20713>

_____. *Palabra de autor*, Entr. Carlos Pascual y Mónica Lavín, Canal 22, México, 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=4Y8-ZveiJjc>

_____. “¿Nífula o nifeta?” *A la sombra de los deseos en Flor*, El Universal, México, 2015

<https://anaclavel.com/blog/?p=935>

_____. “¿Nífula o ninfeta?”, *A la sombra de los deseos en Flor*, El Universal, México, 2015.

<https://anaclavel.com/blog/?tag=ninfula>

_____. “Bésame sin labios”, INBA, México, 2015.

<https://www.inba.gob.mx/prensa/1088/ana-clavel-hablar-aacute-de-su-obra-nbspen-la-charla-b-eacutesame-sin-labios>

_____. “Ana Clavel/El amor es hambre”. Entr. La Jornada Zacatecas, 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=HolZOyAWfRM>

_____. “Libro *Territorio Lolita*”, *La entrevista con Sarmiento*, Entr. Sergio Sarmiento, ADN 40, México, 2017

https://www.youtube.com/watch?v=RsOgs1R_mcc&t=689s

_____. “Ana Clavel”, Sororidad, Entr. Reicelda Oxilia, México: Cultura, El sol de Cuernavaca, 2019.

<https://www.elsoldecuernavaca.com.mx/cultura/ana-clavel-3845435.html>

_____. “Carnicerías de lo innombrable”, *Eme Equis*, México, 2020.

<https://m-x.com.mx/analisis/carnicerias-de-loinnombrable?fbclid=IwAR1QR4bSCAudUH2MIkDYThmO4lluEyS42QVHTy8p5LLMliQg4guBz1aOr8>

CANO, Gabriela. “El feminismo y sus olas”, *Letras libres*, México, 2018.

<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-feminismo-y-sus-olas>

DICCIONARIO DE FIGURAS RETÓRICAS

<https://definiciona.com/transgresion/>

DICCIONARIO ETIMOLÓGICO

<https://definiciona.com/transgresion/>

FLASSPÖHLER, Svenja. “El erotismo inofensivo no existe. La crítica de una filósofa feminista al #MeToo”, Entr. *Pijamasurf*. 2019.

https://pijamasurf.com/2019/04/el-erotismo-inofensivo-no-existe-la-critica-de-una-filosofa-feminista-al-metoo/?fbclid=IwAR2Q2nyO9xQJ_YQLVHRdAJZSgF_gB_dTkTliwKUNopUwnUZLqI3iDCgOAVUE

LUGO, Juan Antonio. “La literatura erótica debe ser transgresora”, Entr. Prensa, Secretaría de Cultura, México, 2015.

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-literatura-erotica-debe-ser-transgresora-juan-antonio-lugo>

CANO, Gabriela. “El feminismo y sus olas”, Revista Letras libres, México, 2018.

<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-feminismo-y-sus-olas>

CASTAÑEDA, María del Carmen. “Travestimos textual: Ruptura con la ideología imperante”, *Crítica.cl*, Revista Latinoamericana de Ensayo, Chile, 2012, Recuperado: 19 septiembre 2020

<https://critica.cl/literatura/travestismo-textual-ruptura-con-la-ideologia-imperante>

CHIAROTTI, Noemí. “Primera Conferencia Mundial sobre la mujer, México 1975”, *Diálogos*, INDESO MUJER (Instituto de Estudios Jurídico Sociales de la Mujer), Argentina, 1995.

<http://base.d-p-h.info/es/fiches/premierdph/fiche-premierdph-2359.html>

CUAUHTÉMOC, Alcaldía. “Colonia Santa María la Ribera”, México, Sin año.

<https://alcaldiacuauhtemoc.mx/descubre/santa-maria-la-ribera/>

DÍAZ ORDAZ, Gustavo. “Díaz Ordaz y el 68”, *Clío*; Canal de YouTube de la Revista, México, 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=PfeNQD906IE>

GONZÁLES DE LEÓN, María. “Una mirada al asombroso barrio de Santa María la Ribera”, *MxCity*, Guía Insider, México, Sin año.

<https://mxcity.mx/2015/10/una-mirada-a-santa-maria-la-ribera/>

KRUYFF, Itzel de. “El día que las minifalda se rebelaron en las calles de la Ciudad de México”, *MxCity*, Guía Snider, México, Sin año.

<https://mxcity.mx/2017/10/la-mini-falda-una-prenda-simbolica-para-la-liberacion-de-la-mujer/>

LUTWIDGE DODGSON, Charles. "Inquietantes fotografías de Lewis Carroll incluyendo a la real Alice in Wonderland (1856-1880)", *Estimulante*, Cultura Inquieta, España, 2016.

<https://culturainquieta.com/es/inspiring/item/8378-inquietantes-fotografias-hechas-por-lewis-carroll-incluyendo-a-la-real-alice-in-wonderland-1856-1880.html>

MAURO RUCOVSKY, Martín de. "¿De qué están hechos los cuerpos?, Materialidad del cuerpo sexuado en Judith Butler", *Voces, cuerpos y derechos en disputa*, 3er Congreso de Género y Sociedad, Universidad de Córdoba, Argentina, 2014, Archivo PDF

<http://conferencias.unc.edu.ar/index.php/gyc/3gyc/paper/viewFile/2656/716>

MOLINA, Mauricio. "La hermana menor de Lolita", *Revista de la Universidad de México*, Núm. 127, México, 2014.

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/16317/17971

MURILLO, Celeste. "La píldora y la ilusión del cuerpo propio", PTS, *La izquierda diario*, Argentina, 2018.

<https://www.laizquierdadiario.com/La-pildora-y-la-ilusion-del-cuerpo-propio>

SCIELO. "50 años de la píldora anticonceptiva", *Revista Chilena de Obstetricia y Ginecología*, Chile, 2010.

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-75262010000400001

SURRO, Javier. "Lo que Lewis Carroll ocultó de Alicia", *El confidencial*, España, 2013.

https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-07-02/lo-que-lewis-carroll-oculto-de-alicia_496044/

TORRES, Arturo. "¿Qué es el complejo de Electra?", *Psicología y mente*, España, Sin año.

<https://psicologiaymente.com/psicologia/complejo-electra>

_____. "Libido: ¿cómo definió Sigmund Freud este concepto?", *Psicología y mente*, España, Sin año

<https://psicologiaymente.com/psicologia/libido>

REDACCIÓN. "En México hay más de 73 mi desaparecido y más de 3 mil fosas clandestinas", *Animal político*, México, 2020, Recuperado: 5 de octubre 2020

<https://www.animalpolitico.com/2020/07/mexico-73-mil-desaparecidos-fosasclandestinas/>

RUBIN, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una sexualidad radical de la sexualidad", *Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales*, Fundación Luminis, Uruguay, 1984, p. 21. Archivo PDF.

<https://museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/150121gaylerubin.pdf>

SIN AUTOR. "Cuando ella dice No, es no", *Gente que brilla*, España, 2018.

<https://gentequebrilla.es/2018/07/06/cuando-dice-no-no/>

VEGA BAEZA, Rita. "Urinaris y deseos proscritos de Ana Clavel", *Líneas Negras*, México, 2019.

<https://www.facebook.com/1810938445865596/videos/407505940141878/UzpfSTE4MTA5Mzg0NDU4NjU1OTY6MjE3MTg0ODY5OTc3NDU2Nw/>

VOLPI, Jorge. "El amor es hambre", *FIL Guadalajara*, México, 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=NGMa0_bIGO8