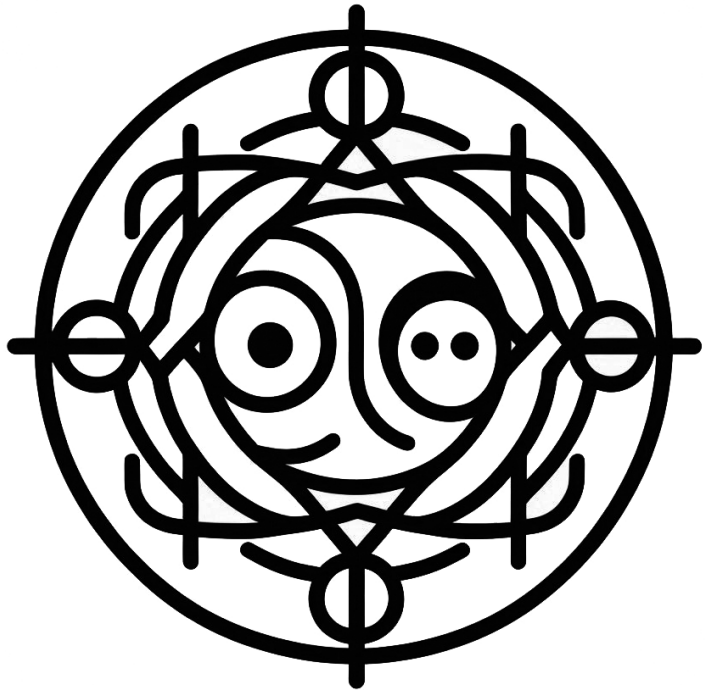


# MEMORIAS y CORPORALIDADES

SUBJETIVIDADES DESDE LOS ESTUDIOS DE GÉNERO  
Y LAS TEORÍAS *QUEERS*

María Guadalupe Flores Grajales  
(coordinadora)

**Corpus**  
UNIVERSITARIO



Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es). Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial. La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

## MEMORIAS Y CORPORALIDADES

## UNIVERSIDAD VERACRUZANA

MARTÍN GERARDO AGUILAR SÁNCHEZ

Rector

JUAN ORTIZ ESCAMILLA

Secretario Académico

LIZBETH MARGARITA VIVEROS CANCINO

Secretaria de Administración y Finanzas

JAQUELINE DEL CARMEN JONGITUD ZAMORA

Secretaria de Desarrollo Institucional

AGUSTÍN DEL MORAL TEJEDA

Director Editorial

# MEMORIAS *y* CORPORALIDADES

SUBJETIVIDADES DESDE LOS ESTUDIOS DE GÉNERO  
Y LAS TEORÍAS *QUEERS*

María Guadalupe Flores Grajales  
(Coordinadora)



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial

|                       |                                                                                                                                                |
|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Clasificación LC:     | PN56.G45 M45 2025                                                                                                                              |
| Clasif. Dewey:        | 809.933521                                                                                                                                     |
| Título:               | Memorias y corporalidades : subjetividades desde los estudios de género y las teorías queers / María Guadalupe Flores Grajales (Coordinadora). |
| Edición:              | Primera edición.                                                                                                                               |
| Pie de imprenta:      | Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2025.                                                                 |
| Descripción física:   | 147 páginas : ilustraciones (algunas en color) ; 21 cm.                                                                                        |
| Serie                 | (Corpus Universitario)                                                                                                                         |
| Nota                  | Incluye bibliografías.                                                                                                                         |
| ISBN:                 | 9786072621787                                                                                                                                  |
| Materias:             | Identidad de género en la literatura.<br>Teoría Queer.<br>Identidad de género--Aspectos sociales.<br>Cuerpo humano--Aspectos sociales.         |
| Autores relacionados: | Flores Grajales, María Guadalupe.                                                                                                              |
| DGBUV 2025/28         |                                                                                                                                                |

Primera edición, 6 de junio de 2025

D.R. © Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial  
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000  
Xalapa, Veracruz, México  
Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88  
direccioneditorial@uv.mx  
<https://www.uv.mx/editorial>

ISBN: 978-607-2621-78-7  
DOI: 10.25009/uv.2621787

Este libro fue editado bajo un proceso certificado por la Norma ISO 9001:2015



Diseño de colección y forros: Aída Pozos Villanueva

# ENTRE EL DESEO Y LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES *QUEER: EL AMOR ES HAMBRE*, DE ANA CLAVEL

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES  
CLAUDIA LILIANA GONZÁLEZ  
ARACELY FLORES TORRES

—Pero mira qué ojos  
más grandes tiene esta niña...  
—Son para comernos mejor.

Así es esto de criar historias  
que te sacarán nuevos ojos.

ANA CLAVEL

## INTRODUCCIÓN

Dentro de la literatura, siempre ha existido un entramado entre el impulso y la resistencia, que se ha desplazado hacia el centro de las problemáticas de las minorías, como acontece con la representación de literatura homosexual, la cual se ha escrito con mayor visibilidad desde la década de los sesenta, al proponer estrategias y ejercicios notables en la época actual. Escritoras mexicanas como Ana Clavel han logrado persistir con la literatura de la disidencia sexual, al brindar nuevos paradigmas dentro de la narrativa de este país. Esto surge a partir de la creación de historias y personajes que expresan cierta universalidad, al ser abordados desde su propia estética y la huella de sus controversiales características, ya sea por sus inclinaciones eróticas y/o de género.

La intención de este ensayo es analizar y repensar lo *queer* a través de la estructura de la novela, *El amor es hambre* (2015), y su personaje central. Este texto sigue la saga literaria de Clavel en torno a las lecturas del cuerpo; de este modo, como se verá más adelante, el cuerpo tiene disfraces que guardan significados puntuales, donde se muestran dos categorías analíticas, las cuales se mimetizan para abordar aquello que no se encasilla en una femineidad esencialista y en un género literario específico. La importancia de estudiar esta obra tiene varias aristas, en ella se puede observar una síntesis de lo que Ana Clavel ha planteado en toda su creación literaria: el deseo, la sombra, el género, así como el aspecto *queer* en sus personajes. Estos conceptos definen lo desconocido que habita en el interior del ser, logrando desenmarañar las ambigüedades del texto y la identidad que se ilumina en la escritura.

## LA ESCRITORA

Ana Clavel nació 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 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 sonríen* (2013), *El amor es hambre* (2015), *Breve tratado del corazón* (2019), y *Por desobedecer a sus padres* (2022). 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 Société Académique Arts-Sciences-Lettres de Francia; el Premio de Novela Corta Juan Rulfo y el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska (Haro, 2015).

Clavel es considerada una de las escritoras más polémicas del país al tratar algunos temas tabú, los cuales tienen una fuerte connotación violenta, como son el incesto, la pedofilia y el canibalismo; no solo por tocar estos tópicos anteriores sino que también transgrede en la estructura de sus novelas, al insertar fotografías, explicaciones a manera de ensayo y poemas, inclusive, en su última novela,



agregando las voces de diferentes autores mexicanos que relatan sus andanzas con Darío G. Alicia, un poeta muy cercano a los *infrarrealistas*; también otra forma de transgresión es traspasar la palabra escrita para convertir a sus textos en exposiciones de arte y *performance*, es decir, también en su textualidad disfraza el mismo libro. En su literatura se aprecian temas punzantes que generan controversia al exponer la teoría *queer* y de género desde una mirada particular, pues posiciona de manera central el deseo y la sombra, conceptos que se entrelazan para ir delineando la identidad y algunos rasgos de sus personajes, varios de ellos incorporados en el ámbito (LGTBQ+). La autora busca salir de lo convencional y de la normalidad en sus narraciones, amarras que en pleno siglo XXI, mismos que han perdido un rumbo específico en la narrativa contemporánea, y más bien viven en fuga.

Ana Clavel es integrante de la “generación del umbral” al lado de Cristina Rivera Garza, Mario Bellatín y Ana García Bergua. La creación literaria que ellos exponen oculta más de lo que revela; según la autora: “Toda buena narrativa permite vislumbrar la presencia de la sombra, un mundo de matices, de susurros, de presencias sugeridas más que vistas, que están sin estar y que nos revelan fragmentos inciertos de nosotros mismos” (Clavel, 2008, p. 85). Cada historia está fijada en segmentos que no son visibles en la literalidad del texto, quedando de forma velada. Por esta razón, el aspecto de la sombra maneja lo implícito, aquello que solamente es visible con ciertas refracciones de luz, lo cual afecta la identidad de sus personajes y la del cuerpo textual. La autora no solo maneja el concepto de sombra para delinear a los protagonistas de sus novelas y cuentos, también lo hace para perfilar la estructura narrativa y no presentar de forma explícita aquellos elementos que pueden facilitar una lectura lineal en cada una de sus obras.

Su primera publicación formal fue en el año 1984 con *Fuera de escena*, donde se destaca el cuento “Tu bella boca rojo carmesí”, 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, muchos de ellos incorporados en el ámbito *queer*, pero con una característica distintiva, el disfrute de la experiencia del deseo, sobre todo, el deseo de ser otros. De esta forma, aleja 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 en la década de los ochenta,

incluso las elaboradas en pleno siglo XXI, la autora se ha enfrentado a la detracción y a la censura.<sup>1</sup>

Ana Clavel no se considera a sí misma como escritora *queer*, erótica o femenina, como ha sido catalogada por la crítica, aunque en sus novelas se pueden percibir estos aspectos, los cuales se entrelazan para delinear su postura feminista. Sin embargo, antepone su oficio como escritora a su condición de género, rechazando los adjetivos que puedan categorizar o generizar su obra. Tanto en la literatura como en la identidad del ser humano hay matices, un rasgo universal que no permite encajillar las obras literarias, así mismo a los hombres y mujeres en estereotipos fijos. La autora juega con la idea de que si existiera un género literario llamado deseo, allí encajaría, y no solo quedarse con la etiqueta de ser escritora erótica, *queer* o femenina, esto le quitaría un sello distintivo de la pluralidad temática que se puede vislumbrar en toda su obra.

## LA NOVELA

En *El amor es hambre* se narra la historia de una chef exitosa, Artemisa, quien comienza a escribir sus memorias en un cuaderno, el cual es un *cuaderno boscoso*, lleno de enramadas, árboles, riachuelos, cascadas y animales salvajes, donde apenas se puede filtrar una parte de la realidad:

Es que las cosas nunca son claras. O lo son, tan solo, en los claros del bosque, esos lugares idílicos donde la luz penetra en la espesura y aparta la zona visible de las tinieblas. En el resto hay enramada, densidad, matices... De hecho, la luz, lo que alcanzamos a ver, se hace primero en la sombra del ojo (Clavel, 2015, p. 13).

La mirada del personaje central se enfrasca en el recuerdo, en la memoria de su infancia. A través de la escritura, trata de entender su presente para descubrir cómo surgieron sus deseos más oscuros. La protagonista es partícipe de un ritual

---

<sup>1</sup> En la novela, *Las violetas son flores del deseo*, la portada original fue suprimida en su versión electrónica, dejando un cuadro completo en color violeta, velando la imagen de una niña mostrando su ropa interior.

de iniciación sensual desde una edad aproximada a los cuatro años. Esto la guía al terreno del deseo, la seducción y el erotismo a través de la esfera de lo aparente, mediante la presencia de una sombra anidada en su interior, lo que construye su identidad abyecta y *queer*. Lo abyecto es una forma de reconocerse en los lugares más retorcidos y ocultos que inundan el interior del ser, creando una ambivalencia entre el horror y la fascinación: “toda abyección es el reconocimiento de una *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo” (Kristeva, 1988, p. 7). Por esta razón, la vía que descifra el texto y el personaje central es el ejercicio de escritura y el disfraz, como ejes de posibilidades corpóreas y posibilidades del deseo.

La novela es una reelaboración del cuento popular de *Caperucita roja*, ya que este cuento infantil se deconstruye en la narración. Sin embargo, sostiene algunos elementos ya inscritos en la tradición oral, los cuales fueron evolucionando de acuerdo con el contexto actual, pero sin transformar del todo su inclinación moralizante, pues la base e intención del cuento no se modifican del todo; sigue el carácter aleccionador de no hablar con extraños, en un caso más específico, tener cuidado con las personas más cercanas a la familia, aquellas que pueden resultar peligrosas al ocultar sus deseos. La obra transgrede el texto infantil para devolverle su naturaleza original y primitiva, pero desde una reconstrucción ficticia, a partir del paralelismo que hay entre lo escrito en el cuaderno y el bosque (estrategia de escritura, autorreflexión, y autoconocimiento de la protagonista); en uno se guardan secretos y en el otro suceden cosas mágicas y/o siniestras, sucesos que no se manifiestan de manera tangible y los cuales quedan velados, es decir, en la sombra.

El cuento infantil ha pasado por múltiples versiones, algunas veces manteniendo su apariencia inocente, en otras, conservando una cargada connotación sexual y seductora. Ana Clavel ve la evolución de este texto y lo convierte en algo más cosmopolita en *El amor es hambre*. Tiene en cuenta las necesidades culturales de la actualidad; refuerza la idea de que los peligros en la época pasada eran los bosques solitarios y oscuros, y en esta se puede ver la existencia de seres perversos dentro del hogar, los cuales pueden actuar como lobos, causando fascinación y horror en las niñas prepúberes. Estos lobos contemporáneos son seres atrapados por las garras del deseo, inclinándose a seducir a la presa amada para devorarla en el acto sexual. Por esta razón, es fácil reconocer la pedofilia dentro del texto, ya que Artemisa cuando era pequeña se siente atraída y seducida por

Rodolfo,<sup>2</sup> su tutor, y escribe esa parte de su vida en el cuaderno, agregando las múltiples repeticiones de esa historia primigenia con sus amantes posteriores. Este romance intergeneracional es lo que le da el matiz perverso a la novela, incluso al cuento infantil de *Caperucita roja*, donde queda visible ese acto de seducción y, por lo tanto, de la transgresión:

En 1967 Charles Perrault [...] 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 (Clavel, 2015, p. 67).

Perrault introduce el final aleccionador donde Caperucita es engullida por el lobo feroz, arrebatándole el lado sanguinario y la destreza de la protagonista para sortear el peligro, ya presente en la tradición oral. Más tarde los hermanos Grimm son los encargados de darle el final más aciago al cuento. No obstante: “hay un lado en sombra que escritores, directores de cine, videoastas y creadores de anime no se han cansado de explorar. Y ese lado mórbido se encuentra en la entraña del cuento original” (Clavel, 2015, p. 68). Este lado es la sexualidad transicional simbolizada por la caperuza roja que se convierte en: “la representación irrefrenable de la sexualidad [...] una marca de la menstruación y la llegada a la pubertad.” (Clavel, 2015, p. 69).

La escena de Caperucita y el lobo, en la cama de la abuela, es 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” (Clavel, 2015, p. 69).

---

<sup>2</sup> Es un nombre masculino de origen rumano 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”). “wulf” también puede significar lobo, por lo que se le atribuyen características propias de ese 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 esta es una de las formas en las que puede mostrar su gran capacidad de liderazgo.

La literatura muestra el peligro de 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 resignificar el cuento popular y acercar al personaje central hacia una expresión infantil, pero desde una adaptación más perversa. En consecuencia, es posible ver en el cuento tradicional y en su reelaboración: “una historia sobre la violación y la supervivencia, o no, de la víctima. Es una historia que enseña acerca de los depredadores y cómo tratar con ellos” (Nahle, 2014, p. 28). La novela, *El amor es hambre*, conserva este sello distintivo. Artemisa sortea el peligro al que se enfrenta cuando adopta su papel de fiera salvaje, una Caperucita con un secreto oculto, su corazón predador, un corazón de lobo que la pone en el plano de lo ambiguo, pero la salva de ser aniquilada totalmente en su identidad: “Nadie tuvo que contarme de Caperucita y el lobo. Advertirme como a la pequeña niña: ‘Cuidado con los extraños’ porque lo supe por cuenta propia” (Clavel, 2015, p. 20).

## LO QUEER Y LA PERFORMATIVIDAD

El término *queer* fue acuñado por Teresa de Lauretis, entre otras investigadoras, y engloba una gama de posibilidades para interpretar los cuerpos sexuales y su carácter de identidad. Este concepto de lo *queer* reivindica un sentido para lo extraño y diferente, que en el plano LGBTQ+ proporciona una esfera de la identidad fuera de estereotipos fijos, definiendo así todo aquello que rompe paradigmas y se distancia de lo normativo en la sexualidad humana:

Que traspasan la frontera de la sexualidad aceptada socialmente: heterosexual, monógama, entre personas de la misma edad y clase, con prácticas sexuales suaves, que rechaza el sadomasoquismo, el intercambio de dinero y el cambio de sexo [...] las sexualidades periféricas están basadas en la resistencia a los valores tradicionales, y al asumir la transgresión muchas veces el precio que se tiene que pagar es el rechazo social, la discriminación y el estigma (Fonseca *et al.* 2009, p. 44).

Cuando Ana Clavel presenta lo *queer* en la novela, no se limita en la parte esencial del homoerotismo, sino en la posibilidad de reconocimiento a través de la mirada del yo mismo en la esencia del otro. Alguien que es idéntico a la protagonista a través de lo guardado en el interior del cuerpo, el deseo, el cual deja un rasgo indescifrable que va más allá de la genitalidad y de la performatividad, en la que está inmersa la identidad a través del género. La ambigüedad, en el texto como en Artemisa, formula un mundo de apariencias, lo que está muy relacionado con el concepto de sombra que maneja Ana Clavel. Esta parte representa el inconsciente del ser humano, lo oculto, aquello que define los gustos, las pasiones e incluso la identidad. Este elemento se hace consciente a través de la presencia del deseo:

Somos cuerpos aprisionados por nuestras mentes. Solo cuando el deseo se abre paso florecemos... Porque la identidad, como lo señala Hélène Cixous, más que en el sexo, radica en el corazón humano. En sus experiencias, en sus inclinaciones, en su singularidad. Entonces habría que seguir por el replanteamiento de la apariencia. ¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad comienza por lo que vemos? O normalmente nos equivocamos: la identidad empieza por debajo de la piel, por lo que deseamos, secreta, persistente, irrevocablemente. Lo que en realidad nos desea a nosotros (Clavel, 2008, p. 86).

La construcción de la identidad para Ana Clavel parte de la formulación interna del deseo, cuya definición surge de la idea de que este es: “transgresor y, como tal, abyecto y oculto” (Medina, 2015, p. 22). Siempre se quiere ser algo más de lo que ya sé es, pero también surge la vacilación de lo que realmente se es. Se adoptan roles contruidos con anticipación, haciendo una especie de pacto social en el que se adhiere y se transgrede cuando la identidad entra en juego con la performatividad, concepto que no se define como: “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” (Butler, 2007, p. 17). Ana Clavel lo utiliza para trazar ciertos rasgos en Artemisa, refuta el paradigma de que el sexo es destino, ya que la performatividad se abre paso en la novela como un texto y un cuerpo: “un conjunto de estrategias para el ocultamiento y el disfraz” (Clavel, 2008, p. 22).

Artemisa, a lo largo de su vida, se va enfrentando a una serie de cambios, una metamorfosis. Busca estrategias para ser diferente, por eso su identidad refleja

una ambivalencia. Los deseos en Artemisa se comienzan a urdir bajo las superficies de la piel, aquello que desea ser: el alimento para el ser amado de su primera infancia, pero como no puede serlo completamente transmuta todo ese deseo oculto en el inconsciente, para construir algo que saldrá a la superficie mediante las apariencias, mediante su oficio como chef, ya que en la comida que prepara mezcla: “un delicado y salvaje toque carnal” (Clavel, 2015, p. 15). Esto hace canalizar su deseo/hambre por Rodolfo hacia la configuración del deseo caníbal, que concluye con la sublimación de estos deseos mediante la elaboración de platillos culinarios.

Artemisa no es una mujer tradicional, rompe con el enfoque esencialista, en el cual se puede observar que la sexualidad y el género representan 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” (Butler, 2007, p. 17). Esto produce identidades que se establecen por construcciones culturales para crear modelos de comportamiento que se asignan características intrínsecas e innatas, los cuales se espera sean adoptados por cada uno de los sexos. Sin embargo, las identidades de género en el ámbito LGBTQ+ y *queer* desestabilizan estos preceptos; el género puede volverse ambiguo: “sin cambiar ni reorientar en absoluto la sexualidad normativa” (Butler, 2007, p. 64).

Artemisa no altera del todo la sexualidad dictada a su género, sostiene relaciones sexoafectivas heterosexuales. Usa disfraces al interior de su cuerpo cuando se compara con Luzbel y se asume como Lobo feroz. Se performa a través de sus deseos, sus sueños y sus fantasías. Al mantener relaciones sexuales con distintos hombres, los ubica como sus iguales, son idénticos entre sí y también muy parecidos a ella. Todos los personajes tienen la misma clase de deseos, la necesidad de avivarse y de devorar con la mirada al objeto de deseo, lo que llega a ser una refracción de Artemisa. En el acto de mirar se intuye que sus amantes, así como ella, gozan del mismo anhelo, alimentarse con el cuerpo amado, más allá del acto sexual, lo cual los convierte en una especie de lobos inocentes ante los designios de su corazón predador.

El tipo de roces que mantiene Artemisa con las personas cercanas a ella transgreden lo establecido culturalmente por los designios heteronormativos; por ejemplo, cuando se descubre su inclinación *voyeur*, al observar el idilio amoroso de sus padres donde sus besos son violentas mordidas de éxtasis arrancadas del paraíso.

Después transgrede el tabú del incesto siendo participe en un encuentro amoroso con Joaquín y Camila; o cuando percibe el deseo de pedofilia que siente Rodolfo por ella; también al relacionarse con un amante menor llamado Wolf, lo que marca la relación intergeneracional. Finalmente, cuando participa en un trío sexual con Mara y Miquel, momento de su vida en el que se despierta su deseo caníbal.

La relación que existe entre Artemisa y Rodolfo se ve enmarcada por un deseo circular, elemento que guía a ambos personajes hacia un rito iniciático. Artemisa descubre el poder que tiene sobre su tutor y este a su vez va alimentando su deseo y con “el solo acto de mirar [se contagia] de una inocencia animal que alguna vez experimentó él mismo cuando fue cachorro” (Clavel, 2015, p. 45). Tanto ella como él caen rendidos a los designios que dicta su corazón, quedando inermes ante el abrigo de lo prohibido:

Lo prohibido tiene 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 de acercar lo inefable con lo físico. Y ahí, siempre al alcance, el vasto territorio de la piel, con una pequeña boca en cada poro para beberse el mundo. Tal vez por eso también lo prohibido te 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 caricias, sedienta por satisfacerse y llenarse. Colmarse (Clavel, 2015, p. 40).

Por esta razón, ambos personajes 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” (Clavel, 2015, p. 46). La abuela se da cuenta de que Artemisa tiene un gusto especial por los caballos y se vuelve complaciente. Rodolfo la imagina como una centaura cuando ella galopa en el club hípico. Sin embargo, la cercanía de su tutor lleva a Artemisa a sentir cómo pulsa algo en su interior, lo que oculta para que no se derrumbe el idilio:

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, [...] 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 (Clavel, 2015, p. 47).

La abuela representa las convenciones sociales. No será engullida por el lobo feroz como en el cuento tradicional, sino por la aniquilación de su papel materno, ya que no será la encargada de cuidar a Artemisa después de la muerte de sus padres. 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 que Rodolfo y Mirna también serían mis tutores (Clavel, 2015, p. 20).

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. Ella misma se salva del peligro, reconociendo a sus iguales, a esos lobos que pretenden devorarla; ella se vuelve escurridiza y huye de cada paraíso corpóreo para encontrarse consigo misma.

La novela causa una gran polémica al abordar sexualidades periféricas, así mismo por las prácticas que rayan en la criminalidad, las cuales tienen una huella implícita de la sombra. Nada es lo que parece, tan solo son insinuaciones. La autora urde esa estrategia para confundir y seducir al lector, quien participa activo para completar las cosas que no se dicen. En el ejercicio de lectura es posible ver que el texto también adquiere un disfraz, el cual matiza y pone en voz del personaje femenino una performatividad que impulsa hacia la transgresión; ya que el lector, al ser llevado de la mano a través de la escritura, es capaz de perderse en el bosque de palabras que matizan la realidad, intuyendo que sucederá algo siniestro al final de la narración. Aquí entra en juego “El travestismo que 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” (Clavel, 2012, pag. 11). Este travestismo va más allá de la apariencia del personaje central, también puede vislumbrarse en la estructura de la novela, pues nada es lo que parece.

Artemisa asume la identidad de género masculino al interior de su cuerpo, cuando se visualiza como ángel, demonio y lobo; al ser una pequeña fiera capaz de devorar literalmente a su objeto de deseo. La configuración de su identidad toma un largo camino, de igual forma como lo hace el travesti para legitimar el nuevo sexo que adquiere, pues “asumir una nueva identidad es un proceso que lleva tiempo” (Clavel, 2012, p. 12), como lo vemos en la siguiente cita:

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 (Butler, 2007, p. 17).

En la sombra reside una especie de limbo de la no-identidad. La metamorfosis de Artemisa parte de las transgresiones que comete con el simple hecho de imaginar y mirar al objeto adorado, lo que la lleva a configurar un hambre perpetua y la necesidad de alimentarse con la piel amada, devolviéndole su carácter más primitivo. De alguna forma, se diluye la personalidad de Artemisa en lo que no es, pero que pudiera llegar a ser, una posible caníbal que juega con la identidad de un ser inocente y perverso a la vez. Así se va construyendo lo *queer* dentro de la novela, a partir de la ambigüedad genérica, y no precisamente porque Artemisa se travista al ponerse ropas del sexo opuesto, sino porque usa simulaciones en el acto de seducción, que transmutan su identidad a partir de la mezcla de dos personajes, Caperucita y el Lobo:

Por diversos que sean los sexos, se confunden. No hay un ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo solo en los trajes siguen siendo hombres y mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario de lo que está a la vista (Clavel, 2008, p. 64).

La transformación de Artemisa nace a partir del impulso amoroso, lo que la lleva al disfrazamiento, asume una apariencia fugaz para conseguir un fin, el deleite carnal:

Una vez fui un ángel y como todo ángel fui también un demonio de pureza. Una pequeña fiera sin contemplaciones: mis garras eran diminutas lo mismo que mis alas, pero sabía

hincarlas o agitarlas sin medir las consecuencias. Solo yo y la inmediatez de mi deseo (Clavel, 2015, p. 11).

Y a medida que el deseo lleva a Artemisa a renunciar a lo que es, y transitar hacia el horizonte del no-ser, así sea por un momento fugaz o de forma metafórica: “El vehículo que hace posible el poder de transformación es el deseo, se trataría de la fuerza metamórfica [...] aquello que es capaz de convertirnos en lo que no somos” (Clavel, 2008, p. 16). Esto manifiesta la transgresión, dejar de ser una mujer convencional para adquirir una simulación inocente y maligna a la vez, tan perfecta que pasa desapercibida:

No sé si se daban cuenta entonces o solo era parte de un juego, pero sellaban mi destino al trastocar así los sentidos: ver y comer intercambiaban los 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 apetitos y deseos (Clavel, 2015, p. 12).

Artemisa, al considerarse como una pequeña fiera, se disfraza de un ser inmerso en la inocencia y lo hace para seducir, atrayendo de esta forma a la presa amada. Por eso es posible notar que en su interior palpita algo turbio:

... en el centro de mi propio bosque, ahí donde vuelvo a ser una pequeña que descubría los remolinos de la piel y el deseo, ahí donde palpita el corazón de un lobo hambriento que te come y transpira y delira... no fuera dentro de tu propio ser (Clavel, 2015, p. 80).

Artemisa desea probar la carne de Mara, abrevarse así en el éxtasis, y solo lo hace cuando ve que es muy parecida a ella, otra mujer con la cual comparte el mismo deseo amoroso por Miquel:

... ver a aquella muchacha fue como asomarme a un espejo de agua: una imagen distorsionada por las ondas pero bastante fiel en sí misma. La misma estatura, la misma melena rizada, los mismos labios succulentos aunque sus ojos grandes eran menos hambrientos (Clavel, 2015, p. 95).

El encuentro con Mara se da de forma inesperada: “como suelen ser los encuentros con otras Caperucitas en el bosque” (Clavel, 2015, p. 95). Artemisa, movida por el deseo, muerde la pierna de esa otra Caperucita:

El asunto con Mara era una cuestión de piel [...] Un coro de sangres inundando las playas, las grutas, las tundras, los bosques interiores. Y la tentación acariciándote por dentro con sus dedos sutiles y apremiantes: “cómeme”, “bébeme”, “hazme tuya”, “vuélvete mía”, increpaba en murmullo creciente... Un día no pude resistirlo y mordí la manzana (Clavel, 2015, p. 97).

La novela, al ser un texto deconstruido, no solo presenta a una mujer con corazón de lobo, hay una serie de lobos subyugados ante la aparición del deseo, y aunque son fuertes no muestran toda su vitalidad salvaje. Observan 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” (Clavel, 2015, p. 84). Era un mirón, ensoñaba con la mirada y 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” (Clavel, 2015, p. 84); o Mateo a quien 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” (Clavel, 2015, pp. 139-140). Estos personajes se quedan a la distancia, tan solo rozando con la mirada, ya sea la del lente o la 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 arroyos, ríos, y mares, es inaprensible.

A lo largo del texto hay diversas trampas, las cuales llevan a imaginar que Artemisa, tarde o temprano, terminará devorando de forma más violenta a cada uno de sus amantes, como todo un lobo feroz, lo cual es también una estrategia de seducción. Artemisa se disfraza de Caperucita para seducir a la presa, y de lobo, para poseerla, lo que denota un estado de violencia a través de la sugerencia del canibalismo, de la necesidad de consumir el cuerpo amado más allá de los besos y del acto sexual:

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 ágame y comunión a la que mis comensales están convocados. La verdad es que mentiría: quien conoce los laberintos del deseo sabe que no siempre es necesario llegar al acto (Clavel, 2015, p. 155).

## LA PERFORMATIVIDAD EN EL TEXTO

La novela permite visualizar un acto performativo. Tiene la estructura convencional de una novela corta donde no se desarrolla suficientemente a los personajes, apenas sobrepasa las ciento cincuenta páginas. La narración se distribuye en cuarenta y seis apartados, que son el vestigio de una historia con saltos de tiempo para describir las principales acciones de la protagonista. Esto deja vacíos en la novela y en la escritura, los cuales el lector tendrá que llenar. Artemisa enuncia la relación de sus padres en el cuaderno, quienes son como Adán y Eva en el paraíso, cuando se entregan en cada rincón de su casa. Ella es partícipe en sus demostraciones de amor, primero como *voyeur*, después en una escena que ofrece la percepción del incesto:

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 prendí de su blusa y ella entendió el mensaje. Se descubrió el pecho desbordante que había empezado a gotear apenas 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 (Clavel, 2015, pp. 17-19).

Después en la narración se desvía al lector del camino, cuando comienza describiendo una serie de plantas carnívoras, incluso, al presentar fotografías de esas plantas dentro del texto; cuando se presenta la descripción de la mantis religiosa y como esta es capaz de devorar a los machos después del apareamiento. Es como si la misma narración guiara al lector hacia el descubrimiento del canibalismo. La obra oculta detalles, el primero se da a partir de que el personaje-narrador escribe 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” (Clavel, 2015, p. 17).

Artemisa es despiadadamente voluntariosa y franca a la hora de escribir sus memorias, con la intención de que las lea Rodolfo; sin embargo, él ya no podrá leer sus líneas al estar postrado en una cama de hospital, pero ella le irá leyendo el relato de sus recuerdos. La lectura también es una vía de seducción. Su tutor le leía cuando era pequeña, como un padre diligente, y ella a la vez le leía poemas de un libro prohibido. No obstante, el recuerdo es impreciso y también inventado, según las palabras de Artemisa, 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” (Clavel, 2015, p. 14). Entonces, nunca se sabrá qué hechos son ficticios o reales cuando se presenta la escritura en la vida del personaje central. En este punto, el lector se encuentra ante un texto que ha dejado de ser una novela convencional, para entrar en la ficción a partir de las memorias de la protagonista.

El texto nos anuncia que se ha puesto un disfraz, rompe con el género literario de la novela corta para disfrazarse a través de las memorias de una chef que busca comprender su pasado y su presente. El texto también se performa cuando muestra las fotografías de las plantas carnívoras, un retrato de Ana Clavel, un grabado de Gustave Doré, la imagen de la casa de la cascada en Filadelfia, y cuando se leen poemas amorosos de John Donne. El texto adquiere una proyección que permite la ambigüedad y la indeterminación mediante la inocencia que concede la intertextualidad del cuento de *Caperucita roja*.

Todo el texto es un disfraz, una simulación, hechiza y aterra, seduce y engaña, marcando un paralelismo de contenido a través de una imagen del grabado titulado, *Caperucita en la cama*, que también es posible observar en la novela. Esta imagen está sustentada con un artículo periodístico, donde se muestran los instintos transgresores y sexuales del texto. La ambigüedad es percibida en el personaje

central, la novela y el grabado, en este último se puede observar que: “el rostro de la niña transpira horror y fascinación” (Clavel, 2015, p. 47). El grabado muestra a un lobo travestido de la abuela, y a un costado a Caperucita asustada y a la vez fascinada con los atributos físicos de la fiera.

En el cuento popular, el lobo la desvía del camino cuando se topan en el bosque; después la engaña cuando está en la cama usando las vestiduras de la abuela, teniendo la intención de comérsela. El paralelismo que hay entre la novela y el personaje central, así mismo la intertextualidad del cuento infantil, hacen que el texto y Artemisa adquieran similitudes, lo que permite descubrir que todos estos elementos son agentes seductores, los cuales falsean la realidad a través de la recomposición de los pasajes, en la estructura narrativa y lo *queer* del personaje. La voz narradora va tomando conciencia de su propia identidad, la cual es abyecta, al entremezclarse con una voz inocente, misma que oculta los deseos anidados en su interior, lo cuales son salvajes y primitivos, permitiendo explorar cómo se refinan para demostrar la identidad de Artemisa y así mismo la del texto.

## TRAVESTISMOS LITERARIOS

El travestismo opera en el horizonte de la simulación y la novela también lo hace a partir de los travestismos literarios, los cuales ofrecen un esquema de varias posibilidades para poner en crisis las categorías de género. Dentro de la ficción buscan un objetivo más inmediato:

El disfraz de género para lograr la supervivencia. El disfraz de género para conseguir un reparador (salvar al amado o a la amada) [...] como un vehículo de conocimiento. El disfraz de género como un afán de aventura y medio para experimentar (Clavel, 2012, pag. 11).

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” (Clavel, 2012, pag. 11). 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” (Clavel, 2012, pag. 11). Según la perfección de ese disfraz se eleva una satisfacción para aquellos que simulan tan bien que pueden pasar inadvertidos al ponerse la ropa del sexo opuesto y: “simular una apariencia de género diferente a la propia en un disfraz perfecto que haga aparecer la verdadera identidad en préstamo” (Clavel, 2012, p. 11).

La novela *El amor es hambre* adquiere un disfraz perfecto para presentar a una fiera como Artemisa, quien queda ambigua en su género a través de un desdoblamiento de la memoria y lo deseos ocultos que resguarda en su corazón de lobo. 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, al adquirir 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 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 una máscara, la puesta en escena simbólica, social y cultural que es posible dilucidar en este disfrazamiento” (Clavel, 2012, p. 11). La narradora adopta una voz masculina tan perfecta que proporciona la verosimilitud del texto para que el lector piense que sí fue escrita por un hombre, quizás, una sutileza de las “transgresiones” de la autora.

En el caso de la novela *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.” (Clavel, 2012, pag. 11). En palabras de Ben Sifuentes: “el travestismo no es cuestión de hacerse el otro, sino también desfigurar el yo.” (Clavel, 2012, p. 11). En el caso de la novela se desfigura el yo a partir del desdoblamiento del personaje a la hora de escribir, velando por completo la voz de la autora, 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 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> (Clavel, *El amor es hambre*, 2015, p. 67).

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 en un artículo de *Caperucita roja*, y la otra se transforma en este personaje infantil al interior de su *cuaderno boscoso*. Por esta razón, la novela adquiere el sello del travestismo literario, pues funciona como un texto performado.

## EL TEXTO PERFORMADO

Desde la perspectiva de la construcción sexo/género, la performatividad se entiende como un proceso que cada persona ritualiza para ir marcando una especie de identidad, por ello se acerca al concepto de deconstrucción del género, en el caso de la novela sería la deconstrucción del género literario de novela corta a las memorias de un personaje femenino. 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, también se usa para desfigurar el texto literario, descomponer y recomponer un cuento tradicional. Hay un desdoblamiento continuo, una circularidad que va del autor al personaje, del personaje al texto, y de este 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 a un espacio fronterizo de lo “tercero” a través del discurso y su morfología. Permanece la duda, ¿qué se está leyendo? ¿Una novela corta, un cuento infantil, un tratado de plantas carnívoras, un ensayo sobre *Caperucita roja*, una serie de poemas seductores, o las memorias de Artemisa? ¿Estamos leyendo también imágenes? La única certeza adquirida es entender que el texto es una novela corta escrita por Ana

Clavel, la cual se performa en las memorias de Artemisa para poner una trampa y así devorar al lector.

Aunque Artemisa no se traviste fuera de su esencia corpórea, 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” (Rubin, 1984, p. 21). Esta sexualidad normativa excluye los fetiches y los objetos sexuales. Todo lo que se salga de estos parámetros es considerado malo, anormal o antinatural. Por esta razón, el cruce de fronteras generacionales marca la pauta para criminalizar la pedofilia, y, en el caso de la novela, para poner de manifiesto este tipo de deseo, agregando el del incesto y el del canibalismo, los cuales se escapan de la norma, quedando ocultos y saliendo a la luz mediante la confesión hecha en un cuaderno, el cual es capaz de revelar y ocultarlo todo al mismo tiempo. La escritura es una forma de disfrazar y marcar la ambigüedad de los cuerpos, entre la luz y la sombra que da forma a la identidad de la protagonista que vive la performatividad al igual que el mismo texto.

Lo *queer* en la novela se pudo vislumbrar a partir de que las relaciones sexoafectivas de Artemisa, aunque en apariencia son normativas y heterosexuales, transgreden lo políticamente correcto a partir de la simulación, de la seducción y el deseo, que urden estrategias para acercarse al ser amado. Ana Clavel pone de manifiesto que las sexualidades periféricas son aquellas que traspasan la frontera de la sexualidad aceptada socialmente. Al final la intención de Ana Clavel es manifestar la existencia de deseos proscritos, que van configurado lo *queer* del personaje, una identidad ambigua entre lo masculino del lobo feroz y lo femenino de la Caperucita roja, pero que de alguna forma manifiesta que no hay diferencias entre estas dos cuestiones, porque en nuestro lado primitivo somos esa mezcla entre la inocencia y lo perverso, entre lo violento y lo apacible, entre lo femenino y lo masculino, entre la sombra y la luz, aspectos que identifican y construyen identidades que trastocan a todas las corporalidades.

## BIBLIOGRAFÍA

- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Paidós.
- Clavel, A. (2008). *A la sombra de los deseos en flor, ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*. UACM/Fósforo.
- Clavel, A. (2012, 27 de junio). *Travestismos Literarios*. *Anaclavel.com*. <http://anaclavel.com/blog?cat=30>
- Clavel, A. (2015). *El amor es hambre*. Alfaguara.
- Clavel, A. (2015, 12 de Octubre). *Confabulario. El universal*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/como-no-ser-mujer-en-mexico-sin-morir-en-el-intento/>
- Fonseca Hernández, C. y Quintero Soto, M. (2009). La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, 44.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI Editores.
- Medina Haro, Y. L. (2015). *El discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel*. Ibero.
- Nahle Ortiz, M. E. (2014). *Para leerlo mejor: una lectura al texto y la imagen en 10 versiones de Caperucita roja*. Doctorado en Humanidades UAZ.
- Rubin, G. (23 de Mayo de 1984). *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*. Biblioteca Virtual de Ciencias: <http://museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/150121gaylerubin.pdf>