



EL CUERPO  
FEMENINO

EN LA  
LITERATURA  
MEXICANA:

*¿aliado  
o enemigo?*

*Miriam Yvonn Márquez Barragán  
Luis Miguel Estrada Orozco*  
(EDITORES)

**UDLAP**<sup>®</sup>





*El cuerpo femenino en la literatura mexicana: ¿aliado o enemigo?* / Miriam Yvonn Márquez Barragán y Luis Miguel Estrada Orozco, editores. San Andrés Cholula: Fundación Universidad de las Américas Puebla, 2025.

p. 356

ISBN 978-607-26992-0-5

1. Literatura mexicana—siglo XXI—Historia y crítica — 2. Mujeres en la literatura — I. Márquez Barragán, Miriam Yvonn — II. Estrada Orozco, Luis Miguel.

PQ7123.W6 C84 2025

---

*El cuerpo femenino en la literatura mexicana: ¿aliado o enemigo?*

Miriam Yvonn Márquez Barragán

Luis Miguel Estrada Orozco

(editores)

Primera edición: abril de 2025

D. R. © 2025 Universidad de las Américas Puebla

Ex hacienda Santa Catarina Mártir, 72810

San Andrés Cholula, Puebla, México

Tel. +52 222 229 20 00

[www.udlap.mx](http://www.udlap.mx)

[editorial.udlap@udlap.mx](mailto:editorial.udlap@udlap.mx)

ISBN: 978-607-26992-0-5

Diseño editorial: Cinthya Berenice Bustamante Garza

Queda prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio, del contenido de la presente obra, sin contar con autorización por escrito de los titulares de los derechos de autor. Los contenidos de este libro, así como su estilo y las opiniones expresadas en él, son responsabilidad de los autores y no necesariamente reflejan la opinión de la UDLAP.

PDF sin costo para difusión.

EL CUERPO  
FEMENINO  
EN LA  
LITERATURA  
MEXICANA:

*¿aliado  
o enemigo?*

*Miriam Yvonn Márquez Barragán  
Luis Miguel Estrada Orozco*  
(EDITORES)

**UDLAP®**

# ÍNDICE

## 8 Introducción

Miriam Yvonn Márquez Barragán  
y Luis Miguel Estrada Orozco



## Primeras revisiones: íconos y mitos

18

LA (RE)ESCRITURA DEL CUERPO Y LA HISTORIA DE LA  
MALINCHE EN LA NOVELA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

Anne Marie McGee

38

LA CORPOREIDAD FICCIONAL EN SANTA,  
DE FEDERICO GAMBOA

Clemencia Corte Velasco

54

CUERPOS EN LUGAR DE ARMAS: LA MUJER  
REVOLUCIONARIA EN LA NARRATIVA DE RAFAEL F. MUÑOZ

Miriam Yvonn Márquez Barragán



## El filo múltiple del deseo

76

TRAICIONAR EL CANON. VOLUPTUOSIDAD DEL CUERPO  
FEMENINO EN TRES ANTOLOGÍAS MEXICANAS  
DE CUENTO ERÓTICO

Violeta García Esparza

92

DESEO Y CUERPO FEMENINO EN LA POESÍA  
DE ELENA PONIATOWSKA

Diana Isabel Hernández Juárez

106

CUERPO LÉSBICO EN «FOTOGRAFÍA INSTANTÁNEA»,  
DE ARTEMISA TÉLLEZ

Jorge Luis Gallegos Vargas e Iraís Rivera George

126

LA NEGACIÓN DEL DESEO Y EL AMOR EN *ANDAMOS PERRAS*,  
*ANDAMOS DIABLAS*, DE CRISTINA  
RIVERA GARZA

María del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza



## Transgresiones a lo real: cuerpos reconfigurados

148

PERDER EL PELLEJO. UMBRALES DE DUCTILIDAD  
EN *EL ANIMAL SOBRE LA PIEDRA*, DE DANIELA TARAZONA

Juliana Piña

164

LA TRANSGRESIÓN DE LA REALIDAD, A TRAVÉS DEL REFLEJO,  
EN EL CUENTO «EL ESPEJO», DE ANA DE GÓMEZ MAYORGA

Alejandra de la Llave Beltrán

182

*CUERPO NÁUFRAGO*, DE ANA CLAVEL:  
UNA ANATOMÍA SIN GÉNERO

Laura Ruth Cortés Montes



# 4

## Comunidades, identidades, pertenencias

200

TERRITORIO-CUERPO-TIERRA EN LA POESÍA ZAPOTECA  
DE IRMA PINEDA

Diana Laura Briceño Ayala

216

LA POÉTICA DEL CUERPO FEMENINO EN LA ESCRITURA  
DE GUADALUPE ÁNGELA

Margarita Victoria Salazar Canseco

236

IDENTIDAD RELACIONAL Y AUTOBIOGRAFÍA  
TRANSCULTURAL EN *DE CUERPO ENTERO. ENTRE LA CRUZ Y LA  
ESTRELLA*, DE ETHEL KRAUZE

Luis Miguel Estrada Orozco

254

LA NARRATIVA GRÁFICA MEXICANA HECHA POR MUJERES:  
MÁS ALLÁ DEL NO-LUGAR

Mari Carmen Orea Rojas



# 5

## Cuerpos en movimiento: espacios urbanos y posiciones en sistemas

274

MUJERES EN MOVIMIENTO. APROXIMACIONES A  
*EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA*, DE CRISTINA RIVERA  
GARZA, Y *BARRANCA*, DE DIANA DEL ÁNGEL, DESDE LA  
ESPACIALIDAD NARRATIVA

Pilar Morales Lara y Cecilia Santillán Barrera

**292** LA REFLEXIÓN DEL CUERPO FEMENINO A TRAVÉS DE LA  
*FLÂNEUSERIE* EN *LOS DESEOS Y SU SOMBRA*, DE ANA CLAVEL,  
Y *EL HUÉSPED*, DE GUADALUPE NETTEL  
Freddy Carrera Silva

**308** DESROMANTIZACIÓN DE LAS MATERNIDADES EN  
*LA HIJA ÚNICA*, DE GUADALUPE NETTEL, Y *CASAS VACÍAS*,  
DE BRENDA NAVARRO  
Marcela Patricia Zárate Fernández

**326** EL CUERPO FEMENINO COMO ESCRITURA LIMINAL DE  
RESISTENCIA EN «LA CARRETERA», DE ORFA ALARCÓN  
Héctor Francisco González Fernández  
y Tania Pamela Salazar Puente

**344** Semblanzas de  
autoras y autores

# INTRODUCCIÓN

## El cuerpo femenino en la literatura mexicana: ¿aliado o enemigo?

El proyecto de realizar un coloquio sobre el cuerpo femenino en la literatura mexicana<sup>1</sup> se originó en las discusiones actuales en torno a cómo se mira a la mujer desde el arte. La literatura en particular tiene como puntos de observación a la sociedad y sus cambios, que son plasmados a través del lenguaje. La mujer y su cuerpo son portadores de significados múltiples, complejos y cambiantes. Por mucho tiempo en el ámbito literario, estos significados han sido dominados por la hegemonía masculina, pues como apunta Dale Spender en *Man Made Language*, la monopolización del lenguaje es usada por los hombres para mantener su supremacía y control sobre las mujeres.

El cuerpo se presenta como mediador de la experiencia vital y social por ser la forma que tenemos de estar en el mundo, de existir y sentir; por contener al alma, mente, espíritu y todo aquello que nos hace ser. Mientras tanto, el lenguaje es el punto de unión entre el plano material y el de las ideas. En este sentido, Julia Kristeva es contundente al afirmar que las clases dominantes mantienen el control de la praxis del lenguaje gracias a sus medios de difusión, donde se inscribe, desde luego, la literatura. Son estos canales los que, al final de cuentas, censuran o clausuran todo aquello que contravenga sus propósitos o intereses (*El lenguaje, ese desconocido*). Es a través de los significados que damos al cuerpo, por el canal de las palabras, que se refuerzan las ideas, conductas y significados sociales. La noción de la fragilidad femenina y la fuerza masculina se plasman, en gran parte, en un lenguaje que tiende a borrar y dejar a la mujer como una presencia secundaria, meramente utilitaria o adyacente. El lenguaje es la génesis y el fin de este círculo, en aparien-

---

1. El coloquio «El cuerpo femenino en la literatura mexicana: aliado o enemigo», origen de este volumen, se celebró el 20 y 21 de octubre de 2022 en la Universidad de las Américas Puebla.

cia irrompible, que afirma la naturalidad de esta existencia, razón por la cual rechaza y descalifica todo aquello que cuestione, contravenga o intente romper esa concepción.

Susan Bordo establece que el cuerpo es el texto de la cultura (*Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*). La experiencia femenina tiene diferencias establecidas desde lo social, y estas se reflejan en su cuerpo, que se somete al esfuerzo por moldearse y adaptarse a convenciones de apariencia y comportamiento, las cuales también fungen como un mecanismo opresivo debido a la clase social, raza, edad y estándares de belleza. La anorexia y la bulimia son ejemplos de cómo la noción cultural de lo femenino se puede interiorizar de tal manera hasta llegar a ser autodestructiva. Para Bordo, la femineidad es ideología que se inscribe en el cuerpo.

Michel Foucault, en *Vigilar y castigar*, reflexiona sobre el cuerpo como una construcción cultural, pero también de control y poder. A través de los actos cotidianos que se materializan mediante el cuerpo —que Foucault llama *cuerpos dóciles*—, somos portadores de prácticas, rutinas, hábitos, reglas que hablan, simbólicamente, de nuestra conformación social. En los términos que establece el teórico francés, un cuerpo útil es aquel que está regido por una disciplina que restringe la autodeterminación: hay un abandono de la voluntad individual para seguir las pautas de otro que lo domina. Un cuerpo dócil es manipulable a causa de las indicaciones que lo van moldeando, es decir, debido al acto del lenguaje y las ideologías que se conforman a través de este. Las normas de la vida cultural trazan y moldean la noción de tiempo y espacio, en lo que se establece como una *anatomía política*, donde el cuerpo se hace y construye. Y si bien podemos entender que Foucault plantea sus reflexiones en otros contextos, es posible aplicar estas ideas de conducta hacia el cuerpo femenino, en donde la expectativa de su existencia es muy clara: el destino de las mujeres se circunscribe a su cuerpo, a su sexo, el cual establece una relación con el cuerpo masculino en términos de desventaja. La mujer es frágil en comparación con la fortaleza del hombre; la mujer es objeto de contemplación, en tanto que el hombre es creador; la mujer está determinada por los límites internos de su cuerpo, a diferencia de los hombres, quienes están destinados a dominar lo exterior. La mujer procrea y cría al ser un papel designado para su género, en cambio, el hombre no está necesariamente sujeto a este rol (aunque como propone Kristeva, las mujeres pueden ser masculinas y los hom-

bres femeninos, lo cual va más allá de los binarismos más elementales). Dicho de otro modo, lo femenino se asocia a lo pasivo mientras que lo masculino es lo activo y esto se entiende como un rol natural. Si la mujer transgrede ese ciclo, el hombre se proyecta como un restaurador del orden, por medio de la violencia u otras formas de control (el encierro forzado, el escarnio social...).

En este sentido, el cuerpo femenino es una construcción dual: por un lado, sus rasgos propios de belleza, fortaleza y capacidad de engendrar vida se convierten en parte de su propio conflicto político ante la sociedad, al funcionar estos mismos como mecanismos de control. No obstante, hay un viraje más, pues podemos encontrar una lectura más compleja: los cuerpos femeninos, débiles y pasivos, sujetos a sistemas de opresión, encuentran en este marco tan estrecho una nueva fuerza y forma de deconstruirse.

En las últimas décadas hemos visto el florecimiento de la narrativa escrita por mujeres (aunque en todas las épocas ha habido mujeres que han vencido las barreras sociales que les impedían escribir). No obstante, la mayoría de las obras literarias, tanto en México como en el mundo occidental, han sido escritas por hombres, quienes han plasmado su forma y noción de lo femenino, en particular del cuerpo, tanto como objeto de admiración, deseo, repudio, escarnio o de mera cosificación. Algunas de estas miradas parten desde la masculinidad hegemónica para establecer un papel de superioridad frente a lo femenino, término que es relegado a una condición oprimida e inferior. Lo femenino se ha considerado la parte débil y frágil de una conformación dual que no admite cuestionamientos. Pero vemos, cada vez más, que ese rancio modelo está siendo remplazado por nuevas formas, necesarias, para entender los tiempos que vivimos. Tal es el caso del libro *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza (una de las muchas obras analizadas en este volumen), que transgrede la narrativa tradicional y, hasta cierto punto, esperada del crimen pasional, para instaurar una nueva perspectiva narrativa, un nuevo lenguaje y términos desde la literatura que nos ayudan a comprender sin tapujos la violencia hacia la mujer: *feminicidio*, una palabra relativamente reciente en nuestro vocabulario. En esta palabra se vierte la forma más extrema de la violencia hacia la mujer, pero entendemos que, para llegar a ella, hay un proceso gradual y constante, solapado y aceptado por una sociedad. Al ser capaces de nombrar la violencia, también podemos advertirla. Mediante la narración y documen-

tación de la vida de su hermana Liliana, víctima de feminicidio, Rivera Garza no solo rompe con la estructura narrativa que pretende entender, y por lo tanto justificar la violencia machista, sino que quita el foco del agresor y le da la voz y protagonismo a Liliana. Este libro muestra la vida de una joven, resaltando sus virtudes y complejidades, lo que al final de cuentas nos hace entender la gravedad del feminicidio en una sociedad y dimensionar el fracaso social que se instaura en la impunidad hacia el asesino. Este ejemplo nos da un entendimiento de cómo el cuerpo se proyecta en el lenguaje —y viceversa— y cómo el *establishment* tiende a ocultar del lenguaje la violencia, negando, descalificando o minimizando su existencia.

Por todo lo anterior nace la idea de desarrollar una serie de reflexiones enfocadas al cuerpo femenino. En este volumen se podrán observar diferentes y variadas perspectivas sobre el cuerpo femenino desde la literatura mexicana, para analizar la manera en que han abonado a la construcción artística, pero también social, que tenemos hoy por hoy.

En la literatura mexicana hay gran variedad de personajes femeninos, pero pocas veces se analizan con detenimiento los diversos significados impuestos sobre sus cuerpos, a pesar de que muchos de sus conflictos vitales surgen a raíz de cómo son percibidos por los demás. En este sentido, el cuerpo es revelador de significados y valores sociales, culturales, étnicos y de clase que van más allá de los individuos, es decir, como fenómenos culturales y simbólicos del orden cultural que se refleja en el mundo y, en concreto, en la sociedad mexicana. En este proyecto nos interesa analizar el cuerpo femenino como un gran símbolo de vulnerabilidad, enfermedad, desprotección, violencia y muerte, pero también de pertenencia, identidad, lucha, furia, sexualidad, creación y vida.

## La estructura de este volumen

En nuestra primera sección, Anne McGee vuelve la mirada sobre las distintas formas de narrar a la Malinche, sin duda, uno de los personajes femeninos más complejos de nuestra historia y, por ello, fuente de distintas visiones literarias. Malinche es su lengua, su cuerpo, que encarna algunas de las problemáticas tempranas del cuerpo femenino en la historia nacional. Posteriormente, Clemencia Corte Velasco y Miriam

Yvonn Márquez Barragán nos ofrecen revisiones desde la construcción de la corporeidad ficcional y el uso del cuerpo propio de dos íconos más. El análisis que hace Corte Velasco de *Santa*, de Federico Gamboa, pone el énfasis en el cuerpo y la moral porfiriana como centro de la discusión de este aliado o enemigo. Márquez Barragán, por su parte, nos muestra a la mujer de la Revolución mexicana participando sin armas en acciones de guerra por conducto de una selección de cuentos de Rafael F. Muñoz. Con esta primera sección, englobamos una revisión del cuerpo femenino en tres puntos clave de la historia mexicana: la Conquista (o su revisión), el Porfiriato y la Revolución.

En la segunda sección, nuestras colaboradoras y colaboradores revisan una de las aristas por excelencia de la dualidad del cuerpo femenino propuesta como guía para el presente volumen: el deseo. Así, Violeta García Esparza revisa las diversas maneras en que autoras mexicanas transgreden la forma canónica (masculina y heteronormada) de esta pulsión en sus participaciones en antologías de cuento erótico. Por su parte, Diana Isabel Hernández Juárez analiza el modo en que el deseo opera encarnado en la poesía de Elena Poniatowska. Jorge Luis Gallegos Vargas e Iraís Rivera George discuten la trasgresión que supone el cuerpo lésbico en el cuento «Fotografía instantánea», de Artemisa Téllez, en tanto que María del Carmen Dolores Cucuecha Mendoza revisa una forma más de trasgresión: la negación del vínculo deseo/amor, como ha sido concebido desde la perspectiva heteropatriarcal, en la reedición de los cuentos de *Andamos perras, andamos diabras*, de Cristina Rivera Garza.

La trasgresión adquiere nuevas formas en la tercera sección, al acercarse también a los modos en que la literatura usa claves fantásticas, de lo maravilloso o de la ficción especulativa reconfigura los cuerpos de las protagonistas y nuestra visión sobre ellos. Es el caso del análisis de Juliana Piña sobre *El animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona, en donde la metamorfosis hacia lo animal de la protagonista abre vías de análisis sobre el vínculo entre humanidad y biopolítica. Alejandra de la Llave Beltrán nos ofrece un análisis de un cuento pionero en el género fantástico contemporáneo en México, «A través del espejo», de Ana de Gómez Mayorga, en el que el reflejo subvierte tanto la lógica de la realidad como los roles de género de los personajes. Por su parte, Laura Ruth Cortés Montes analiza la novela *Cuerpo náufrago*, de Ana Clavel, en la que una mujer despierta en el cuerpo de un hombre, criticando y cuestionando las vinculaciones de cuerpo biológico y género como construcción sociocultural.

Nuestra cuarta sección revisa las vinculaciones entre el cuerpo y las ideas de pertenencia, disputa o negociación entre comunidades e individualidades. Así, Diana Laura Briceño Ayala encuentra una veta de análisis desde el feminismo comunitario para abordar los conflictos de mujeres en comunidades zapotecas presentados en la poesía de Irma Pineda. Margarita Salazar Canseco, en su discusión de la obra poética de la oaxaqueña Guadalupe Ángela, halla en el cuerpo el sitio donde el yo lírico se convierte en un espacio de libertad para que la experiencia vivencial pueda hablar libre de ataduras sobre erotismo, madurez, maternidad, sensualidad, entre otros temas que atraviesan su obra. Luis Miguel Estrada Orozco, a su vez, propone una mirada a la manera en que el cuerpo, en virtud de una estrategia de autofiguración en el texto autobiográfico de Ethel Krauze, *De cuerpo entero. Entre la cruz y la estrella*, se configura como un espacio donde convergen la negociación y la relación comunitaria en una mujer de ascendencia judía criada en México. Para cerrar esta sección, Mari Carmen Orea Rojas analiza la narrativa gráfica como una práctica en donde el autocómico y la autorrepresentación abren vetas de práctica artística contra la representación hegemónica del cuerpo femenino como un no-lugar.

Para concluir el presente volumen, nuestra última sección engloba las discusiones en torno al cuerpo en movimiento a través de espacios, pero también de sistemas y representaciones. Es el caso del análisis de Pilar Morales Lara y Cecilia Santillán Barrera sobre la obra de Cristina Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana*, y *Barranca*, de Diana del Ángel. Morales Lara y Santillán Barrera usan el mapeo narrativo como una herramienta para discutir los elementos simbólicos y políticos que ilustran la relación entre el cuerpo femenino y los espacios en los que se desplaza. Para Freddy Carrera Silva, la *flâneuserie*, es decir, el deambular urbano de la mujer, es el instrumento de análisis de *Los deseos y su sombra*, de Ana Clavel, y *El huésped*, de Guadalupe Nettel. En ambas narraciones, el cuerpo femenino que se mueve activamente en el ambiente urbano subvierte su percepción como un objeto pasivo de la mirada ajena. Marcela Patricia Zárate Fernández propone una lectura de *La hija única*, de Guadalupe Nettel, y *Casas vacías*, de Brenda Navarro, en la cual la maternidad pierde su halo romántico sostenido con el paso del tiempo al situarse en las discusiones y problemáticas contemporáneas. Finalmente, Héctor Francisco González Fernández y Tania Pamela Salazar Puente encuentran en Norma, la protagonista del cuento «La ca-

rrretera», de Orfa Alarcón, una desarticulación de los discursos hegemónicos y las estructuras jerárquicas de la literatura generada en torno al fenómeno del narcotráfico en México.

El presente volumen reafirma el espíritu inicial bajo el que se convocó al coloquio y desde el cual se han propuesto los análisis: discutir las ambigüedades, dualidades, replanteamientos y conquistas en las representaciones del cuerpo femenino en la literatura mexicana. Igualmente, este volumen espera ingresar a la discusión, cada vez más viva, tanto de las nuevas aristas estéticas y temáticas que ofrece la literatura escrita por mujeres como de la forma en que las miradas sobre el cuerpo femenino siguen el sinuoso camino de nuestras discusiones políticas y sociales.







PARTE

1

---

PRIMERAS REVISIONES:  
ÍCONOS Y MITOS

LA (RE)ESCRITURA  
DEL CUERPO Y  
LA HISTORIA DE  
LA MALINCHE  
EN LA NOVELA  
MEXICANA  
CONTEMPORÁNEA

*The (re)writing of the body and the story  
of La Malinche in the contemporary  
Mexican novel*

Anne Marie McGee  
Arkansas State University

**RESUMEN**

Quizás el cuerpo femenino más controvertido en la historia de México es el de la Malinche, la mujer indígena que fungió como intérprete, consejera y amante de Hernán Cortés durante la Conquista. La Malinche se define por su cuerpo y, como consecuencia, su historia es una historia corporal. Mediante los conceptos de Alicia Gaspar de Alba de *cuerpos enmarcados* y el *síndrome de las tres Marías*, este estudio examina la (re)escritura del cuerpo de la Malinche, enfocado en cómo se (re)escribe su representación como la «lengua» de Cortés, la amante traicionera y la Chingada, la madre violada del mestizo, en tres novelas contemporáneas producidas por escritoras mexicanas: *Malinche* (2006) de Laura Esquivel, *La verdadera historia de Malinche* (2009) de Fanny del Río, y *Amor y conquista: la novela de Malinalli mal llamada la Malinche* (1999) de Marisol Martín del Campo. Aunque las novelas no triunfan del todo al intentar (re)escribir y así liberar tanto el cuerpo como la historia de la Malinche, sí hacen presente la ausencia de voces femeninas e indígenas en la narrativa y la historia de la Conquista, lo cual abre un espacio a estas voces subalternas y sus discursos.

**Palabras clave:** *Malinche*, *Amor y conquista*, *La verdadera historia de Malinche*, la Chingada, cuerpos enmarcados, la mujer mala

**ABSTRACT**

Perhaps the most controversial female figure in Mexican history is La Malinche, the indigenous woman who served as Hernán Cortés's interpreter, advisor, and lover during the Conquest. As La Malinche is defined by her body, her history is a corporal one. Using Alicia Gaspar de Alba's concepts of *framed bodies* and the *three Mariás syndrome*, this study examines the (re)writing of La Malinche's body, specifically the (re)writing of her roles as Cortés's interpreter, the treacherous lover, and la Chingada, the raped mother of the mestizo, in three contemporary novels produced by Mexican female writers: *Malinche* (2006) by Laura Esquivel, *La verdadera historia de Malinche* (2009) by Fanny del Río, and *Amor y conquista: la novela de Malinalli mal llamada la Malinche* (1999) by Marisol Martín del Campo. While each of the novels attempts to (re)write and thus liberate both the body and the story of La Malinche, ultimately they are not successful. However, they do make present the absence of female indigenous voices in the narrative and the history of

the Conquest, thus opening a space to these subaltern voices and their discourses.

**Keywords:** *Malinche, Amor y conquista, La verdadera historia de Malinche, la Chingada, framed bodies, the bad woman*

Quizás el cuerpo femenino más controvertido en la historia de México es el de la Malinche, la mujer indígena que fungió como intérprete, consejera y amante de Hernán Cortés durante la Conquista. Conocida por una variedad de nombres, que incluyen Doña Marina, Malintzin o Malinalli, la figura de esta mujer ha trascendido las limitaciones de su papel actual en la historia mexicana para convertirse en un componente complejo y mítico de la identidad nacional mexicana y en el tema de innumerables trabajos académicos y creativos. Caracterizada negativamente en gran parte de la producción cultural popular, la representación más común de la Malinche es la de una mujer indígena traidora a su pueblo que sirve como un chivo expiatorio de la Conquista. Sin embargo, esta representación ignora la complejidad de su historia. De muchas maneras, la historia de la Malinche es una historia corporal. Tanto la figura histórica como el mito de la Malinche han sido definidos y enmarcados por los papeles que desempeñó su cuerpo en la fundación de la nación mexicana. Desde su papel como una esclava que se convirtió en la «lengua» y amante de Cortés a su posición simbólica como la Chingada, esto es, la madre indígena violada de la nación mexicana descrita por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950), la historia de la Malinche está basada en la constante escritura y (re)escritura de su cuerpo.

En *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*, Sandra Messinger Cypess considera a la Malinche como la primera mujer de la literatura mexicana cuyo signo funciona como un palimpsesto en continua ampliación de la identidad cultural mexicana (5). De esta manera, la representación de la Malinche en relatos históricos y literarios ha sido borrada, reemplazada y alterada repetidamente según las necesidades cambiantes de la sociedad y los diferentes proyectos nacionales mexicanos<sup>2</sup>. Por ejemplo, aunque la Malinche fue relativamente

---

2. Véase Cypess Messinger (1994) y (2023) para un análisis más complejo de la evolución de la representación de la Malinche desde la colonia hasta ahora.

ignorada en la literatura colonial, Jeanne L. Gillespie explica que su representación como Doña Marina —la Malinche católica recién convertida— prevalecía en el arte colonial, en el cual su imagen era fundamental tanto para la conquista como para la conversión de las poblaciones nativas (175). Su cuerpo sirvió como un vínculo físico y metafórico entre la hegemonía de los españoles, las comunidades indígenas y la iglesia católica (Gillespie 174). Después de la Independencia, la representación de la Malinche cambia dramáticamente para reflejar el nuevo proyecto nacional. Según Messinger Cypess, en la literatura de esta época la Malinche pasa de la gran dama, Doña Marina, a la *Desirable whore/Terrible mother* [puta deseada/madre terrible]<sup>3</sup> responsable de la subyugación de los aztecas (9). De nueva cuenta, se define por su cuerpo, esta vez por sus capacidades sexuales y maternas. Más tarde, en *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz la caracteriza como la Chingada, la pasiva madre indígena culpable de su propia victimización y violación por los españoles, la madre del mestizo bastardo (86). Con tal representación, no es sorprendente que en la segunda mitad del siglo xx académicos, escritores y artistas comenzaron a cuestionar y (re)escribir la representación negativa de la Malinche<sup>4</sup>.

Según Norma Alarcón, esta constante revisión de la historia y del mito de la Malinche se divide en tres etapas (64). La primera corresponde a la época de los cronistas y escritores que documentaron los hechos históricos a la vez que crearon los mitos relacionados con la Conquista y la Malinche. Esta etapa es importante porque es cuando escritoras modernas que tratan a la Malinche como figura histórica buscan fuentes primarias. La segunda etapa acontece en la época de la Independencia, cuando la Malinche se convierte en traidora y chivo expiatorio; y la tercera etapa corresponde al esfuerzo moderno de revisar y reivindicar la representación de la Malinche tanto en la literatura como en la historia<sup>5</sup>.

3. Todas las traducciones son mías.

4. Como intérprete y mediadora entre dos culturas, la Malinche es una figura de particular importancia para teóricas feministas chicanas. Véase *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa, *Loving in the War Years* (1983) de Cherrie Moraga y «Traudutora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism» (1989) de Norma Alarcón.

5. La revisión de la Malinche como personaje histórico también ocurre durante esta etapa. Según Beatriz Aracil, el riguroso análisis histórico de la Malinche empezó durante el último cuarto del siglo xx gracias, en parte, al desarrollo de los estudios virreinales. Véase el volumen editado por Margo Glantz *La Malinche, sus padres y sus hijos* (2001) o más recientemente, *Malintzin, o la conquista como traducción* (2021) de Federico Navarrete.

Mientras Alarcón enfoca su estudio principalmente en la (re)escritura de la Malinche en la literatura chicana durante esta tercera etapa, esta (re)escritura también se nota en la literatura mexicana. De hecho, el poema «Malinche» de Rosario Castellanos, incluido en la antología *Poesía no eres tú* (1972), fue integral para la reivindicación de la Malinche por escritoras chicanas (Aracil 22). En este poema, Castellanos acerca a la Malinche al nivel personal e íntimo, dándole voz propia para poder hablar del momento en que fue abandonada por su mamá. A diferencia de Castellanos, que recupera a la Malinche sin mencionar ni a Cortés ni a la Conquista, novelas contemporáneas sobre la Malinche tienden a enfocarse en su papel histórico y su activa participación en la Conquista. En este estudio se examina la (re)escritura del cuerpo y, como consecuencia, la historia de la Malinche en tres novelas contemporáneas producidas por escritoras mexicanas: *Malinche* (2006) de Laura Esquivel, *La verdadera historia de Malinche* (2009) de Fanny del Río y *Amor y conquista: La novela de Malinalli mal llamada la Malinche* (1999) de Marisol Martín de Campo. Específicamente analizaré cómo cada obra intenta (re)escribir el cuerpo de la Malinche y abre un espacio a discursos que cuestionan y recrean su representación en el siglo xxi.

## Un cuerpo enmarcado/incriminado

En su libro *[Un]framing the “Bad Woman”: Sor Juana, Malinche, Coyolxauhqui and Other Rebels with a Cause*, Alicia Gaspar de Alba clasifica a la Malinche como una *mujer mala*, que se niega a cumplir con los discursos sociales a partir de los cuales se construyen *mujeres buenas* (7). Según Gaspar de Alba, el significado de *mujer mala* varía porque se define por el lugar, la cultura y el tiempo histórico en que vive la mujer; sin embargo, lo que todas las *mujeres malas* de la historia tienen en común es que han violado las normas del sistema patriarcal y, como resultado, han sido castigadas y responsabilizadas por las consecuencias de su mal comportamiento (7). En el caso de la cultura mexicana/chicana, Gaspar de Alba explica que el estereotipo de la *mujer mala* forma parte de una tipología del género femenino que ella llama el *síndrome de las tres Marías*, que solo proporciona a la mujer tres papeles posibles en la cultura y, como consecuencia, en la narrativa: vírgenes, madres o putas. Nombrado por las tres Marías que atendieron a Jesucristo después de su crucifixión, la

Virgen María (la virgen), la madre de Santiago y José (la madre) y María Magdalena (la prostituta), este *síndrome* construye el género y la sexualidad de la mujer mexicana según arquetipos bíblicos y su discurso forma un código de ética y comportamiento que el patriarcado mexicano prescribe para todas sus mujeres (159). De esta manera, el cuerpo femenino y el control de este, especialmente de la sexualidad, del sexo y del poder procreativo, forman la base de los papeles femeninos en la sociedad. Por más que las tres novelas de este estudio intentan (re)escribir el cuerpo de la Malinche, únicamente la redimen para luego reinscribirla bajo la misma tipología, ya que ambas mujeres, la buena y la mala, sufren del *síndrome de las tres Marías*.

Como *mujer mala*, la Malinche viola las normas de su época y constituye un cuerpo transgresivo, especialmente al considerar su estatus como esclava. Su propio cuerpo no le pertenece, pero lo usa para violar los límites de su posición y tomar un papel activo en la Conquista. Primero, es conocida como la «lengua» de Cortés. Como la intérprete del conquistador, ella utiliza su conocimiento de idiomas y talento lingüístico para facilitar la comunicación entre los europeos y los indígenas. Segundo, se define por la supuesta traición de ser amante de Cortés, es decir, por el doble pecado de ser indígena y tener relaciones sexuales con un hombre blanco, y peor aún, fuera del matrimonio. Por último, es culpable de ser la madre del mestizo, por dar a luz al hijo ilegítimo del conquistador. De esta manera, sus funciones corporales, de su lengua, de su sexo y de su matriz la hacen mala. Aunque una *mujer mala* a menudo usa su cuerpo de una forma transgresiva, está simultáneamente limitada por este mismo cuerpo. Como explica Gaspar de Alba, todas las mujeres malas, incluyendo la Malinche, son *framed bodies*, cuerpos enmarcados por discursos e imperativos patriarcales que son capitalistas, racistas e imperialistas (18). El cuerpo de la *mujer mala* es un cuerpo estereotipado, enmarcado por ideologías de género. Estar enmarcado significa ser un cuerpo encajado, limitado y contenido. Pero al mismo tiempo, en inglés el verbo *to frame* tiene un doble sentido. Además de referirse al acto de enmarcar o construir, también significa incriminar, acusar o culpar a alguien de algo por lo que es inocente. De esta manera, el concepto de la *mujer mala* en sí constituye un marco que limita e incrimina a la mujer simultáneamente. Gaspar de Alba explica que los marcos que se aplican a las mujeres (especialmente a las mujeres no blancas) son múltiples, interiores y exteriores (19). Para (des)enmarcar y (des)incriminar a la Malinche, sería necesario

(re)escribir su cuerpo dentro de un marco revolucionario, liberándolo del marco de la *mujer mala* (19). Así, pese a que las tres novelas en este estudio intentan (re)escribir la historia de la Malinche a través de la (re)escritura de su cuerpo (lengua, sexo y maternidad), estas no son exitosas.

### *Malinche* de Laura Esquivel

Desde su publicación, la novela *Malinche* de Laura Esquivel ha sido criticada por ser promocionada como una novela romántica, una versión mexicana de Cenicienta producida para ser un *bestseller* internacional (Cantú 150)<sup>6</sup>. Sin embargo, la novela intenta (re)escribir el cuerpo de la Malinche, especialmente su papel como la lengua de Cortés. Irónicamente, aun cuando Cortés la llama su «lengua» en las *Cartas de relación*, en las crónicas españolas de la conquista la Malinche no tiene voz, pese a que es «el atributo principal [...] de la lengua» (Glantz 105). Según Margo Glantz, usar la palabra «lengua» para referirse al intérprete «lo convierte en un cuerpo esclavo», un ventrílocuo que no hace más que comunicar las palabras de otros (105). Dar voz al intérprete significa devolverle su cuerpo y a la vez su libertad. En la novela de Esquivel, Malinalli (el nombre de nacimiento de la Malinche en la novela) no solo tiene su propia voz, sino que también es la autora de «El códice de Malinche» que empieza la obra y cuyas imágenes encabezan cada capítulo. Al final de su vida, en el texto la Malinche escribe/pinta este códice para contar su historia a sus hijos y, por extensión, al pueblo mexicano (171)<sup>7</sup>. En la «Nota de la autora» Esquivel explica que el códice que acompaña la novela representa en imágenes lo narrado por el texto, esto es, el texto es una interpretación del códice escrito por Malinalli (xii). Esto ubica a Esquivel como «traductora o mediadora cultural» del códice (Vivancos 115). En el texto escrito, el personaje de Malinalli está destinado a tener su propia voz y escribir su propia historia. Nace con «el cordón umbilical

6. Esquivel es guionista, novelista y política mexicana, internacionalmente conocida por su novela *Como agua para chocolate* (1989), que fue llevada al cine por Alfonso Araú (1992). En la promoción comercial de *Malinche* Esquivel admite que escribió la novela por encargo de una editorial española que le pidió producir una novela sobre la Malinche, véase la entrevista «La Malinche: Interview with Laura Esquivel» (2021).

7. El códice que aparece al principio de *Malinche* fue ilustrado por Jordi Castells, quien colaboró con Esquivel en su producción.

entre los labios» (2), su padre pronostica que su «lengua será palabra de luz» y su «voz pintará nuevos códigos» (7), y su abuela le enseña a escribir y narrar códigos. Cuando ella llega a ser la «lengua», Malinalli reconoce el poder que tiene su «posición de privilegio», y reflexiona sobre su cambio de estatus: «Ella, la esclava que en silencio recibía órdenes, ella, que no podía ni mirar directo a los ojos de los hombres, ahora tenía voz» (64). Sin embargo, Malinalli sigue siendo esclava y como tal su supervivencia depende de la de sus amos. Tiene voz, pero es una voz enmarcada/incriminada. Cuando Cortés la rechaza y la regala a Juan Jaramillo, Malinalli reconoce que «la lengua era la culpable de todo» y para castigarse se perfora la lengua con la espina de un maguey, para no volver «a ser jamás instrumento de ninguna conquista» (157). Su única manera de escaparse del marco de ser la «lengua» de Cortés es destruirse la lengua. Como queda claro a partir de esta descripción, aunque la novela le da el poder de contar su propia historia, Malinalli se queda atrapada. En una entrevista, Esquivel explica que uno de los retos de crear una historia nueva de la Malinche es que el discurso también necesita corresponder a los hechos históricos, los cuales, según ella, sirven como una faja o sostén que a la vez apoya y limita sus posibilidades creativas. Al considerar que la historia oficial de la Conquista y de la Malinche fue escrita por hombres bajo un sistema patriarcal y colonial, no es sorprendente que, en la novela de Esquivel, Malinalli no encuentra una manera de deshacerse del marco de la «lengua», un marco establecido quinientos años antes por Cortés en sus *Cartas de relación*.

*Malinche* también intenta (re)escribir la caracterización de la Malinche como la amante traidora del conquistador. Según Denise Kripper, a pesar de su importancia histórica como la intérprete de Cortés, ella principalmente se define por su relación amorosa con él, un «enfoque sexualizado» que «fue primordial para los discursos de formación nacional en México» (4). De esta manera, Cortés y la Malinche representan un Adán y Eva mexicanos<sup>8</sup>. En la novela, la relación física entre los dos es más compleja. Según Julie Tate, el primer encuentro físico entre los dos parece ser copiado de las páginas de una novela rosa (88). Cortés encuentra a Malinalli, todavía virgen, bañándose en un río y la toma vio-

---

8. Según el historiador Federico Navarrete no hay documentación histórica que apoye la existencia de una relación amorosa entre la Malinche y Cortés y romantizar su relación «es una manera de negar su violencia y desigualdad» (30-31).

lentamente mientras una tormenta los empapa y Malinalli llora (74-77). Como destaca Tate, no queda claro si esto es una violación o una relación consensual. Tate propone que es difícil leerlo como una violación porque Malinalli experimenta placer y se siente atraída a Cortés pero, como esclava, el rechazo —al igual que el consentimiento—, no es una opción para ella. Es el objeto de deseo de Cortés, la conquista encarnada: «Cortés comprendió que Malinalli era su verdadera conquista» (74). Más tarde, cuando se instala en Tenochtitlán, Cortés queda impresionado con la ciudad y su cultura, pero al mismo tiempo siente el deseo de «evaporarla, volatilarla, y borrarla» (121). Para satisfacer este deseo, él llama a Malinalli y la penetra con tanta violencia que «casi la partió en dos» y ella sale humillada sin poder verlo a los ojos (121-122). Pese a ello, Cortés niega formar una familia con Malinalli y abandonar sus ambiciones «a cambio de una ciudad y una mujer ya conquistadas» (153). Así, aunque esta representación (des)incrimina a la Malinche del pecado de acostarse con el conquistador por ponerla en una posición paralela de la ciudad conquistada, a la vez (re)enmarca su cuerpo como un objeto usado para satisfacer los deseos de Cortés.

De muchas maneras, toda la literatura contemporánea que representa a la Malinche está en diálogo con el discurso de Octavio Paz que la identifica con la Chingada, la madre violada de la nación mexicana. En lugar de presentarla como una madre mala, la novela *Malinche* la asocia con la Virgen de Guadalupe, la madre-virgen y, según Paz, *la madre universal* y su figura paralela en la cosmogonía azteca, Tonantzin (223). Esquivel explica que su intento fue crear «un abanico de lo sagrado femenino» en la novela para hacer hincapié en la importancia de deidades femeninas en la tradición prehispánica (entrevista). Por eso, en todo el texto hay referencias que hacen esta asociación. Por ejemplo, se menciona que *malinalli* es el nombre de la fibra con que estaba tejida la manta de Juan Diego en la cual quedó grabada la imagen de la Virgen de Guadalupe en 1531 (41). Malinalli literalmente sirve como el trasfondo del milagro. Durante toda su vida Malinalli lleva un collar con la imagen de Tonantzin, un regalo de su abuela (113). Su esposo, Juan Jaramillo, cuelga un tallado de la Virgen de Guadalupe (la española) arriba de su cama matrimonial (180). La novela incluso (re)escribe la realidad histórica para (re)escribir la relación con sus hijos. En la historia oficial la Malinche fue separada de su hijo Martín, pues Cortés lo llevó a España, pero en la novela Malinalli vive felizmente con su esposo y sus dos hijos, Martín y

María. El último día de su vida, Malinalli hace una peregrinación al cerro de Tepeyac y se comunica con la deidad femenina Tonantzin en el mismo sitio donde años después tendría lugar la aparición de la Virgen de Guadalupe (177). Después, regresa a su casa, juega con sus niños, hace el amor con su marido y muere en las aguas de una fuente en una escena de realismo mágico en la cual su cuerpo se disuelve en el agua, juntándose para siempre con las deidades femeninas de la maternidad (182). De esta manera, el cuerpo terrenal de la Malinche desaparece y el agua absuelve la violación fundacional de la madre del mexicano. La novela pone a la Malinche en el lugar de la Virgen de Guadalupe-Tonantzin. Aunque este enfoque en lo sagrado femenino libera a la Malinche del marco de la *mujer mala*, esta (re)escritura simplemente la enmarca de nuevo bajo el síndrome de las tres Marías, lo cual no es sorprendente dado que está basado en arquetipos bíblicos. Por lo tanto, convertirla en santa tan solo implica un cambio de marco, no una liberación.

### *La verdadera historia de Malinche de Fanny del Río*

Igual que la novela de Esquivel, *La verdadera historia de Malinche* de Fanny del Río intenta (re)escribir el cuerpo de la Malinche, empezando con su papel como la «lengua» de Cortés<sup>9</sup>. Mientras que *Malinche* usa un narrador omnisciente para traducir el código con el que empieza la obra, *La verdadera historia de Malinche* es una novela epistolar. La novela se compone de treinta cartas y el testamento de Doña Marina, supuestamente escritos por la Malinche a su hijo Martín y, por extensión, al pueblo mexicano, en un intento de justificar su participación en la Conquista, defender su reputación y, sobre todo, contar su versión de la historia y pedir el perdón de su hijo. Esta Malinche no cabe completamente en el marco de la «lengua» por asumir la autoridad de ser la autora, Doña Marina Tenepoalti, de su propia historia<sup>10</sup>. Sin embargo, las cartas, su-

9. *La verdadera historia de la Malinche* es la primera novela de la escritora y filósofa mexicana Fanny del Río. Fue consejera cultural del Servicio Exterior Mexicano en Uruguay por diez años y ahora radica en la Ciudad de México.

10. En la novela, la narradora usa varios nombres para referirse a sí misma, incluyendo Malinalli, Marina Tenepoalti (Doña Marina) y Malintzin. Malinalli/Malintzin representa su identidad indígena y Doña Marina / Marina Tenepoalti su identidad como indígena conversa, sujeta leal a la corona española, que habla castellano y que es la autora de la obra.

puestamente escritas en 1530, años después de la conquista, se apropian del estilo y el lenguaje de las crónicas españolas. El título es evocativo de la crónica *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y la forma parece emular las *Cartas de relación* que Cortés escribió a Carlos V para justificar sus acciones. La autora, Doña Marina, ofrece sus cartas como una historia alternativa a la de Cortés, es decir, del discurso del padre: «Voy a contarte todo como pasó, Martín Cortés, no como lo narró a la Corte don Fernando, sino como lo sufrí yo, Malinali, la heredera traicionada, la esclava india que aceptó la hostia y, con ella, el nombre de Marina» (16). Además, ella es consciente de su mala reputación y quiere contradecirla: «Se dice que personifico la traición y que soy la encarnación de la vergüenza; que por mi culpa, los mexicanos piensan en sí mismos como escoria. Eso, eso es lo que se dice de mí. Por eso quiero contarte mi historia y que seas tú quien me juzgue» (17). En lugar de escribirles a los españoles, le escribe a su hijo «Martín Cortés, hijo de Malinche» y de esta manera deshace su relativa exclusión del discurso de Cortés en las *Cartas de relación*. Además, Doña Marina explica que anteriormente escribió su propia historia de la Conquista en castellano «como otro soldado de don Fernando» y lo dio a su amigo Bernal Díaz pensando que «podría ser publicado», implicando que ella es la verdadera autora de la crónica de este personaje (105). Sin embargo, cuando describe su papel como la «lengua», Doña Marina dice que por su condición de esclava estaba obligada a seguir al mando de Cortés, disculpándose así de tomar responsabilidad por sus acciones (48). A lo largo de su discurso ella reafirma la superioridad de los españoles, tanto de su cultura como de la religión católica, y menciona los buenos motivos de los conquistadores. En lugar de liberarse del marco de ser la «lengua» de Cortés, confirma la legitimidad del discurso del conquistador, y así sigue bajo su dominio, como el ventrílocuo descrito por Margo Glantz. Otra vez, su voz repite el discurso de otro. Irónicamente, esto refleja la perspectiva de la autora. En una entrevista en el pódcast *Politeía*, Fanny del Río opinó que la figura conocida como la Malinche creía en y apoyaba el proyecto utópico de los conquistadores. La autora misma describe la conquista como la derrota del imperio «cruel y odiado» de Moctezuma por la alianza de los españoles y otros grupos indígenas. Aunque Doña Marina parece tener voz propia en las cartas que escribe, en realidad lo que hace es repetir las palabras de otros en su papel de la «lengua».

Si bien en *Malinche* la relación física entre la Malinche y Cortés toma un lugar principal en la narrativa con largas descripciones detalladas, ello casi no es mencionado en las cartas que Doña Marina le dirige a su hijo en *La verdadera historia de la Malinche*. De hecho, la obra intenta silenciar este discurso en un intento de legitimar las relaciones sexuales entre los dos, así (re)escribiendo el papel sexual de la Malinche y a la vez el origen del mexicano. Como ya fue mencionado con anterioridad, la autora de las cartas, Doña Marina, es consciente de su mala reputación e intenta contradecirla directamente. Al abordar sus años como esclava, ella se defiende ante su hijo al afirmar que fue «deshonrada contra [su] voluntad», por lo cual nunca sacrificó su honor; ella fue una víctima y nunca «una buscona» (32). En lugar de concentrarse en el amor físico y pasión que sentía hacia Cortés, la narradora se enfoca en su amor a Dios y su devoción a su nueva religión. Según Oswaldo Estrada, esta voz es poco creíble y es muy parecida a la de místicos españoles como Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz (47). Si esto no fuera suficiente, Doña Marina incluso afirma que ella y Cortés se casaron en secreto en mayo de 1521 pues, por error, él creyó que su esposa había muerto, debido a lo cual vivieron juntos por más de un año (116). De esta manera, ella pasa de amante a esposa amorosa y su hijo, supuestamente nacido en octubre de 1522, es el heredero legítimo del conquistador. Después de todo, es víctima de la fortuna y no una *mujer mala* o la Chingada. Sin embargo, esta (re)escritura no libera a la Malinche, quien sigue enmarcada/incriminada por los marcos de género. Al final de su vida, sigue intentando justificarse ante su hijo varón al tiempo en que perdona a Cortés.

Como *Malinche* de Esquivel, *La verdadera historia de la Malinche* también alinea a la Malinche con la figura de la Virgen de Guadalupe-Tonantzin en un claro intento de invertir su caracterización como la Chingada. A lo largo la obra, la voz de Doña Marina expresa el amor que siente por su hijo e intenta explicar el motivo de sus acciones. Ella identifica a Martín, y no a Cortés, como el gran amor de su vida y (re)enmarca su supuesto abandono de Martín no como el acto de una madre mala sino como un acto de amor, el sacrificio de una madre abnegada que quería que él «creciera entre iguales con una educación cristiana» (115). Ella no solo se sacrifica por el bien de Martín, sino por el de su hijo metafórico, el pueblo mexicano. Pese a que en la novela *Malinche* ella pasa los últimos años de su vida con sus dos niños, en *La verdadera historia de la Malinche*, ella finge su propia muerte para poder abandonar su vida como Doña

Marina e ingresar al Hospital de la Sagrada Concepción para dedicar su vida a los desamparados (164). Allí encuentra alivio espiritual y se convierte en una figura milagrosa que cura a los enfermos gracias a la ayuda de la Virgen: «Prendido en el pecho llevaba [...] una medalla de la virgen María que mi señor Cortés me dio en nuestra despedida final. Con ella bendecía a todos los dolientes y, en especial los niños, al verla la llamaban Tonantzín, Nuestra Madre, tras de lo cual se les iluminaba el rostro con una expresión de santa tranquilidad» (166). Luego explica que nada más la Virgen puede dar la «verdadera libertad» al pueblo mexicano (167). De esta manera, Doña Marina se describe como una santa que hizo milagros, una precursora de Juan Diego. Como en la novela de Esquivel, aquí, la Malinche cambia de marco. Ya no es una madre mala, pero tampoco se libera del *síndrome de las tres Marías*. En una entrevista en el pódcast *Politeía*, Fanny del Río explica que la Iglesia católica debe beatificar a Marina porque, según los cronistas, ella es responsable de la evangelización de cientos de miles de indígenas. De esta manera, la novela reivindica a la Malinche de su representación como la Chingada para presentarla como la santa patrona de México.

### **Amor y conquista: la novela de Malinalli mal llamada la Malinche de Marisol Martín del Campo**

Como se observa en el título, la novela de Marisol Martín del Campo intenta (re)escribir la figura de la Malinche y presentar una historia que revisa y cuestiona la historia oficial<sup>11</sup>. Como se explica en la contraportada, el propósito de la obra es contar los sucesos de la Conquista «desde la visión de los vencidos» y representar a la Malinche como una mujer «de carne y hueso». A diferencia de las dos novelas ya discutidas, *Amor y conquista* se destaca por su intento de presentarse como una obra de reconstrucción histórica bien investigada por la inclusión de varios apéndices con notas, mapas, árboles genéticos, un glosario, una cronología detallada y una bibliografía (Van Delden 17). Sin embargo, la obra no adopta la voz su-

---

11. Marisol Martín del Campo es filósofa (se graduó de la UNAM) y escritora mexicana. Además de *Amor y conquista*, su primera novela, publicó un libro de cuentos titulado *El guiño, la sonrisa y el balcón* (1986), *Memorias de una mujer sin piano* (1990 y 1991) y colaboró en el taller literario de Elena Poniatowska en *Nada, nadie* (1986).

puestamente unívoca y autoritaria de un texto histórico y hay múltiples voces narrativas, todas indígenas y predominantemente femeninas. Según la nota que encabeza la obra, el manuscrito fue escrito cincuenta años después de la muerte de Malinalli por Miahuazochitl, la hija mestiza de su dama de compañía, Ozlaxiuchitl, una noble azteca, testigo de la conquista, que sirvió a Malinalli y presenció su muerte (11). Según esta escritora/editora, su madre le contó la historia de Malinalli en su lecho de muerte, tras lo cual le prometió escribirla. Durante toda la obra, la narración cambia entre las voces de Miahuazochitl, Ozlaxiuchitl, Malinalli y un narrador omnisciente, pero claramente indígena. Malinalli no es la única voz o incluso la voz principal de la obra. De esta manera, la narración no le presenta al lector una historia, sino múltiples historias femeninas alternativas de la Conquista que forman parte de una tradición oral que existe afuera de la historia oficial donde típicamente predominan las voces masculinas<sup>12</sup>. Además de darle voz, la novela también (re) escribe el papel de la Malinche como la «lengua» de Cortés. Ozlaxiuchitl explica que Malinalli no fue una simple ventrílocua e incluso inventó su muy conocida historia de origen publicada en la crónica de Bernal Díaz del Castillo (24). Con Bernal Díaz como cómplice, ella monta una falsa escena de reunión familiar para convencer a los españoles de que es de sangre real y ganarse su respeto. Así se revela que la historia oficial del origen de la Malinche es una farsa fabricada por ella misma. A pesar de sus talentos, Malinalli todavía es la «lengua» o la esclava Malinalli para los hombres en la novela. Moctezuma dice que «es solo un instrumento, una lengua, para comunicarnos» (190), Cortés le explica: «solo eres mi traductor» (299), y durante su tortura, Cuauhtémoc le llama simplemente esclava, negándose a usar su nombre (355). Los hombres, como la historia oficial, se niegan a reconocer su importancia para la Conquista y la definen por su cuerpo. Aun cuando la obra no (des)enmarca a la Malinche completamente, sí cuestiona y hace hincapié en los límites de este marco por presentar discursos alternativos.

La novela de Martín del Campo también problematiza la representación de la Malinche como la amante de Cortés. Si bien los otros tex-

---

12. El uso de varias voces femeninas e indígenas es notable, dado que, como explica Federico Navarrete, «nuestra idea de la conquista de México ha sido construida a partir de la negación de esta participación femenina, de la ignorancia voluntaria y la denigración violenta de sus acciones y sus cuerpos» (93).

tos se enfocan en su relación con el conquistador, en *Amor y conquista* Malinalli tiene relaciones físicas con tres hombres diferentes: Alonso Portocarrero, Hernán Cortés y Juan Jaramillo; atraviesa un proceso de victimización y trauma que la sume en una relación abusiva. Aunque varios académicos critican la novela por presentar a la Malinche como una mujer enamorada, una lectura detallada revela que la voz de Malinalli es la de una mujer traumatizada que, inmersa en una crisis de identidad, confunde la violencia con el amor hasta el punto de llegar a identificarse con sus acosadores. De hecho, la novela no empieza como una historia de amor, sino con la narración de su asesinato, cometido por Juan Jaramillo, quien según Oxlaxiuchitl, la maltrataba y la violaba, e incluso trató su cadáver como si «fuese un perro callejero» (17). queda claro desde el principio que no es una novela romántica con un final feliz, sino una tragedia. En los capítulos narrados por Malinalli, dirige sus palabras a su primer amo, Portocarrero, de quien parece estar enamorada. A pesar de que él no la toma por la fuerza, su primer encuentro físico únicamente ocurre después de que fuera abofeteada por Cortés (79). Luego, cuando toma posesión de ella, Cortés usa la violación para domarla: «Mi experiencia me dice que a mujer altiva mano dura, la someteré a fuetazos si es necesario, voy a romperle el orgullo en la cama» (111). Poco a poco, el odio que Malinalli siente por Cortés se convierte en deseo y sufre por una crisis de identidad (119). Se siente atraída al capitán «por su violencia» y llega a asociar «la pasión a la venganza» (115). Sin embargo, sigue siendo una esclava adolescente y la confunde el doble trato del conquistador que en privado la trata como objeto de su pasión y en público, como esclava (126). Consumida por el deseo sexual que confunde con amor, Malinalli finalmente entiende que para Cortés nunca será más que una esclava cuando este la regala a Juan Jaramillo, el esposo que la matará (401). A fin de cuentas, la novela revela que Malinalli es una esclava que ha sido condicionada a normalizar el acoso físico y emocional. Abandonada por sus padres y traumatizada por la violencia de sus amos, hay que leer su narrativa con cuidado. Aun cuando esta representación sirve para (des)incriminarla, en *Amor y conquista* ella todavía es un cuerpo enmarcado por los hombres en su vida.

A diferencia de las novelas anteriores, que asocian a la Malinche con la Virgen de Guadalupe, en *Amor y conquista* ser madre no la transforma en santa o en la madre metafórica del mexicano. De hecho, la novela habla de la promiscuidad del conquistador y Malinalli explica cómo Cor-

tés impregnó a la hija de Moctezuma para después forzarla a casarse con otro español. Malinalli, tras afirmar que Cortés es el padre de sus dos hijos, declara que «mis pequeños están llenos de medios hermanos [...] Todos de distintas madres» (411). De esta manera, en la novela Malinalli no es la Chingada sino una de las muchas mujeres usadas por Cortés. Sin embargo, la maternidad todavía tiene un valor redentor en la obra. Por ejemplo, cuando está embarazada, Malinalli deja de odiar a los padres que la abandonaron y empieza a preocuparse por el futuro (297). Incluso intenta interceder en la conquista, pidiéndole a Cortés que reconsidere sus acciones: «*Nacom*, por amor a este pequeñito tuyo, no le hagas la guerra a Tenochtitlan» (298). Como resultado, Cortés les ofrece a los aztecas la oportunidad de rendirse, pero finalmente «la guerra era inevitable» (300). Los esfuerzos de Malinalli son en vano, es abandonada por Cortés, quien se lleva a su hijo, y queda atrapada en un matrimonio abusivo. En *Amor y conquista* Malinalli-madre es una figura que inspira compasión, pero continúa siendo un cuerpo enmarcado/incriminado. Su cuerpo y su historia todavía no le pertenecen. Es más, su asesinato es clasificado como una muerte natural y no documentado por la historia oficial.

## Conclusión

Como queda claro, la historia de la Malinche es una historia corporal que ha sido sujeta a un proceso de (re)escritura continua en el imaginario mexicano. Las tres novelas discutidas intentan (re)escribir su cuerpo y, como consecuencia, su historia. Tanto *Malinche* como *La verdadera historia de la Malinche* la asocian con la Virgen de Guadalupe, la madre-virgen y patrona de la nación mexicana, mientras que *Amor y conquista* relata su historia desde la perspectiva indígena, revelándola como una víctima más del abuso a manos de los hombres. Además, en las tres novelas se la nombra Malinalli o Doña Marina y sus autoras se niegan a llamarla Malinche, término usado para referirse a Cortés. Así, identifican al conquistador español —y no su lengua indígena— como el señor Malinche, el traidor, responsable de la Conquista. Las tres novelas proponen (des)incriminar a la Malinche como la *mujer mala*, culpable de la Conquista; en cambio, la representan no como una mujer que violó las normas del patriarcado, sino como una víctima de este sistema. Sin embargo, a pesar de que tratan de redimirla, lo que hacen es reinscribirla bajo la mis-

ma tipología del síndrome de las tres Marías y la Malinche sigue siendo un cuerpo enmarcado/incriminado. En realidad, (re)escribir el cuerpo de la Malinche dentro de un marco revolucionario, como propone Gaspar de Alba, en el contexto de una novela histórica, no es una tarea fácil. Primero, hay un intento por mantener la credibilidad histórica del discurso. Por eso, en las tres novelas discutidas, cada escritora realizó un extenso estudio de la historia de la Malinche y de la Conquista antes y durante la producción de su obra. Sin embargo, las crónicas de la Conquista fueron escritas por hombres bajo un sistema patriarcal y colonial. De esta manera, cada (re)escritura contemporánea de la Malinche basada en el estudio de estas fuentes ya está inherentemente enmarcada por un discurso estereotipado y sexista. A pesar de esta limitación, las tres novelas sí le dan a la Malinche una voz para contar su propia historia, gracias a lo cual ofrecen al lector una visión de la Conquista narrada por una mujer indígena. Al representar la voz de la Malinche y devolverle su cuerpo, las novelas hacen presente la ausencia de su voz e historia y, como consecuencia, también la ausencia de voces femeninas e indígenas en la historia y el discurso de la Conquista. Por lo tanto, abren el signo de la Malinche a nuevas posibilidades, a nuevas narrativas y a nuevas voces, y problematizan la representación tanto de su historia como de su cuerpo. Aunque no (des)enmarcan al cuerpo de la Malinche, sí revelan los límites de estos marcos.

## Bibliografía

---

- Alarcón, Norma. «Traddutora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism.» *Cultural Critique*, no. 13, 1989, pp. 57-87.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 1986.
- Aracil, Beatriz. «La Malinche: historia y mito en dos novelas mexicanas contemporáneas.» *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, editado por Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Universidad de Alicante, 2014, pp. 13-41.
- Cantú, Irma. «Malinche as Cinderella!: Sweeping Female Agency in Search of a Global Readership.» *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico*, editado por Oswaldo Estrada y Anna María Nogar, University of Arizona Press, 2014, pp. 147-71.
- Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú. Obra poética: 1948-1971*. FCE, 2004.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Porrúa, 1992.
- Del Río, Fanny. *La verdadera historia de Malinche*. Grijalbo, 2009.
- . «Politeía: La verdadera historia de la Malinche.» Entrevistada conducida por García, María José y Víctor Hernández, *Politeía*. Mixcloud, 21 de agosto de 2019. <https://www.mixcloud.com/Polite%C3%ADa/polite%C3%ADa-la-verdadera-historia-de-la-malinche/>
- Esquivel, Laura. «La Malinche: Interview with Laura Esquivel». Conducida por Tan, Fidellithy. *History of Colonisation Podcast*. Spotify app, 12 de junio de 2021. [https://open.spotify.com/episode/4z5Gc9u1zt0xsFlhunFrj2?si=EiQe3XJSR\\_upU5UDLuIZGg](https://open.spotify.com/episode/4z5Gc9u1zt0xsFlhunFrj2?si=EiQe3XJSR_upU5UDLuIZGg)
- . *Malinche*. Atria Books, 2006.

Estrada, Oswaldo. *Troubled Memories: Iconic Mexican Women and the Traps of Representation*. State University of New York Press, 2018.

Gaspar de Alba, Alicia. *[Un]framing the «Bad Woman»: Sor Juana, Malinche, Coyolxauhqui and Other Rebels with a Cause*. University of Texas Press, 2014.

Gillespie, Jeanne L. «Malinche: Fleshing out the Foundational Fictions of the Conquest of Mexico.» *Laura Esquivel's Mexican Fictions: Like Water for Chocolate / The Law of Love / Swift as Desire / Malinche: A Novel*, editado por Elizabeth Moore Willingham, Liverpool UP, 2010, pp. 173-96.

Glantz, Margo. «La Malinche: la lengua en la mano.» *La Malinche, sus padres y sus hijos*, editado por Margo Glantz, Taurus, 2001, pp. 91-114.

Kripper, Denise. «La Malinche: tres paradigmas de traducción.» *The Quiet Corner Interdisciplinary Journal*, vol. 1, no. 1, 2015, pp. 1-16.

Martín del Campo, Marisol. *Amor y conquista: la novela de Malinalli mal llamada la Malinche*. Planeta, 1999.

Messinger Cypess, Sandra. *La invención de la Malinche: de la historia al mito*. Universidad Veracruzana, 2023.

---. *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. University of Texas Press, 1991.

Navarrete, Federico. *Malintzin, o la conquista como traducción*. UNAM, 2021.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Edición de Enrico Mario Santi, quinta edición, Cátedra, 2000.

Tate, Julie. «La Malinche: The Shifting Legacy of a Transcultural Icon.» *The Latin Americanist*, vol. 61, no. 1, 2017, pp. 81-92.

Van Delden, Maarten. «Past and Present in Víctor Hugo Rascón Banda's *La Malinche* and Marisol Martín del Campo's *Amor y conquista*.» *South Central Review*, vol. 21, no. 3, 2004, pp. 8-23.

Vivancos Pérez, Ricardo F. «Feminismo, traducción cultural y traición en *Malinche* de Laura Esquivel.» *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 26, no. 1, 2010, pp. 111-127.

LA CORPOREIDAD  
FICCIONAL  
EN *SANTA*,  
DE FEDERICO  
GAMBOA

*The fictional corporality in Santa, by  
Federico Gamboa*

Clemencia Corte Velasco  
*Universidad de las Américas Puebla*

## RESUMEN

Este trabajo de investigación se propone explorar las metáforas corporales de la novela *Santa*, tomando en cuenta sus implicaciones en el funcionamiento de las percepciones y el entrecruzamiento de los diferentes cuerpos: el individual, ejemplificado a través de los personajes; el social, que implica la sociedad y la cultura; y el político, que se relaciona con los dos anteriores al dictar normas regulatorias. De esta manera, se busca explicar que el éxito de *Santa* subyace en ese discurso simbólico que alude a la corporeidad humana.

**Palabras clave:** quiasmo, imaginario social, corporeidad, cuerpo, literatura mexicana

## ABSTRACT

This research paper aims to explore body metaphors in the novel *Santa*. Thus, it considers the implications of the functions of perception and the encounters between different bodies: the individual one, illustrated with the characters; the social one, which involves society and culture; and the political one, related to the previous two given it sets regulatory norms. This way, we seek to explain that the success of *Santa* lies behind the symbolic discourse that refers to human corporality.

**Keywords:** chiasmus, social imaginary, corporality, body, Mexican literature

*Le corps est le symbole dont use une société  
pour parler de ses fantasmes*  
Michel Bernard, *L'Expressivité du corps*

¿Quién no conoce la historia de Santa? *Santa*, novela escrita entre 1900 y 1902 por Federico Gamboa y publicada en 1903, fue la obra que hizo famoso a su autor e incluso le permitió el ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. El éxito de la novela fue tal que, hasta la fecha, se han filmado cuatro películas (1918, 1932, 1943 y 1969) y una telenovela (1978); además de la música que compusiera Agustín Lara para la segunda producción cinematográfica y que forma parte de la cultura popular mexicana.

Independientemente del carácter moralizante de la novela, habría que preguntarnos en qué ha radicado el interés por la historia de Santa, puesto que la trama resulta sencilla y casi predecible. Muchas veces se ha visto al personaje principal de la novela como el estereotipo femenino de la mujer que cae en desgracia y que, sin hallar otro medio de subsistencia, se dedica a la prostitución. Gamboa trató de construir la historia con base en los parámetros dictados por el naturalismo europeo de finales del siglo XIX que consistían en retratar las situaciones más sórdidas y los vicios que aquejaban a la sociedad como resultado de un determinismo económico y social del cual difícilmente se podía escapar. Y aunque ciertamente existen algunos rasgos de dicha corriente, como el afirmar que la protagonista se inclina a la prostitución debido a que «en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo» (Gamboa 127), se trata más bien de una obra realista con rasgos naturalistas. Pero no importa tanto determinar a qué corriente pertenece esta obra sino el impacto que provocó en su época<sup>13</sup> y la influencia que ha tenido dentro de la literatura mexicana y, en ese aspecto, el manejo del lenguaje y la construcción simbólica en el tratamiento del tema que han propiciado la sobrevivencia de *Santa* por más de cien años.

## El tratamiento del cuerpo en la novela de *Santa*

A lo largo de la novela, es evidente la alusión al cuerpo, o mejor sería decir, los cuerpos y las sensaciones que manifiestan. Al inicio de la novela,

---

13. El impacto en cuanto al tema tratado y la nueva variante de personaje femenino dentro de la novela mexicana del siglo XIX, pues cabe señalar que existió un paralelismo entre la representación femenina y el desarrollo histórico, político y social, así como estético, conforme el siglo avanzaba. En los primeros años del México independiente, cuando lo que urgía era formar y educar a los ciudadanos de una nueva nación, la mujer era considerada como *el ángel del hogar*, cuyos cuidados y primeras enseñanzas serían la base moral de los futuros ciudadanos. Esta imagen romántica de la mujer fue cambiando hacia mediados del siglo, cuando florece la novela realista, que en nuestro país nunca dejó de ser costumbrista. Entonces ya aparecen personajes femeninos con rasgos opuestos a la mujer abnegada, resignada y católica que personifican la degradación social. Posteriormente, y ya dentro del modernismo, surgen personajes femeninos adúlteros, que bien podrían ser el antecedente del personaje de Federico Gamboa, quien presenta un nuevo sujeto literario: la prostituta. Este tema merecería un estudio completo que no sería posible desarrollar en este momento, pero para quien sea de su interés, puede consultar el artículo de Alba Hortencia González Reyes citado en la bibliografía.

Santa es una púber que vive tranquila y feliz con Agustina (su madre) y Fabián y Esteban (sus dos hermanos), quienes la consienten y cuidan, pero también la celan y vigilan. El narrador omnisciente nos revela que la salud de su cuerpo corresponde a su alma pura e inocente:

...sana, feliz, pura... ¡Cuánta inocencia en su espíritu, cuánta belleza en su cuerpo núbil y cuántas ansias secretas conforme se las descubre!... ¿Por qué se le endurecerán las carnes, sin perder su suavidad sedeña?... ¿Por qué se habrán ensanchado sus caderas?... ¿Por qué sus senos, mucho más marcados que cuando niña, ¡oh!, pero mucho más —y no hace tanto tiempo que lo era—, lucen ahora dos botones de rosa y tiemblan y le duelen al curioso palpar de sus propios dedos?... ¿Por qué el padre, en el confesionario, no la deja contarle estas minucias y le aconseja no mirarlas? (Gamboa 99)

Conforme acaba de desarrollarse, Santa se convierte en una mujer bellísima. Y entonces ocurre un incidente que habría de cambiar por completo su vida: el destacamento de rurales de San Ángel es sustituido por la Gendarmería Municipal de a caballo. Santa conoce y se enamora del alférez Marcelino Beltrán, quien la seduce y después la rehúye. De cualquier forma, ambos sostienen una relación durante aproximadamente un mes hasta que los soldados son trasladados a otro sitio. Y Santa, que ignoraba el cambio de guarnición, cuando lo supo «¡cómo lloró, Virgen Santísima, cómo lloró!, por su corazón y su cuerpo bárbaramente destrozados, por el ingrato que se le escapaba y por el inocente que dentro de su ser le avisaba ya su advenimiento futuro...» (Gamboa 121).

El cuerpo de Santa no admite «la preñez pecaminosa» y a los cuatro meses, de forma intempestiva y dolorosa, aborta justo cuando sacaba agua del pozo; nótese la metáfora que Gamboa usa: «la hemorragia, casi tan abundosa y sonora cual la del cántaro, roto al chocar contra las húmedas paredes del pozo» (Gamboa 121). Este acontecimiento deja al descubierto lo que hasta entonces era un secreto. La familia de Santa esperó su restablecimiento para exigirle que revelara el nombre de su amante, pero ante la negativa de la muchacha, Agustina, con el apoyo de sus hijos Fabián y Esteban, corre de su casa a Santa.

Así es como Santa llega a la casa de Elvira, a quien había conocido unos meses antes en la Fiesta de las Flores que se celebraba en San Ángel anual-

mente. Eufrasia, la portera del burdel, se conmueve al ver la figura de Santa, «con su exterior candoroso y simple», pues sabía que el antro, en cortísimo tiempo, «devoraría aquella hermosura y aquella carne joven que ignoraba seguramente todos los horrores que le esperaban» (Gamboa 73).

No cabe duda, el cuerpo se encuentra presente a lo largo de la novela de Federico Gamboa, sobre todo el cuerpo femenino: el de Santa, que resulta ser el origen y la causa de la degradación del personaje. Es, además, el eje sobre el cual giran, ya sea por comparación, contradicción o metaforización, otros cuerpos presentes en la novela que dan lugar a una serie de simbolismos que el lector capta intuitivamente y que, muy probablemente, sean los responsables del éxito de la novela desde su publicación hace ya ciento veinte años.

## El cuerpo y la corporeidad

Hablar del cuerpo resulta difícil pues depende de muchos factores y el punto de vista desde el cual se aborde. No es lo mismo referirnos al cuerpo desde una perspectiva cultural, social o científica. Además, entran en juego otros aspectos, como el lugar geográfico o la época, es decir, el espacio y el tiempo como marcas de interpretación de este concepto y que inciden en la percepción del ser humano y en los constructos sociales que realiza. Por ejemplo, desde el punto de vista antropológico, David Le Breton afirma que «el cuerpo solo existe cuando el hombre lo construye culturalmente» (ctd. en Guido 12). En este sentido, el *ser corporal* corresponde exclusivamente a la existencia humana; los animales no poseen un cuerpo, sino un organismo. De esta forma, toda cultura se construye una visión del hombre y del mundo, y es dentro de esta cosmovisión que el cuerpo es considerado en forma equivalente a la persona. A su vez, todo el conjunto de saberes humanos, que incluye prácticas, instituciones, creencias, usos y costumbres, se transmite como una herencia cultural a través de las generaciones. En resumen:

el cuerpo, al igual que el hombre, no es lo dado sino una construcción que se produce dentro de una matriz socio-cultural y vincular. Una biología neutra y universal, común a los miembros de la especie *homo* se convierte en cuerpo solo cuando un orden social y cultural lo significa y regula

haciéndolo formar parte de un sistema simbólico compartido. (Guido 12)

Por otro lado, desde el punto de vista sociológico, cobran importancia las reglas y normas que ordenan la relación de cada ser humano con el entorno, su propio cuerpo y el de los demás. Elsa Raquel Guido afirma que:

el cuerpo estará incluido en un orden social que lo estructura en su forma, su visibilidad, su comportamiento y sus redes vinculares, a través de las normas de cuidado —tanto en el plano de la salud como en el de la estética— en la expresión de sus emociones y sus esquemas perceptuales, todo lo cual deriva en prácticas, usos y costumbres que estructuran la relación con el mundo. (12-13)

De esta manera, tomando en cuenta el tiempo histórico y las variaciones de una cultura a otra que derivan en diversas prácticas sociales sobre el cuerpo, nos referiríamos a un constructo social llamado corporeidad que, evidentemente, varía dependiendo del lugar, la cultura y la época. De hecho, las diversas concepciones del cuerpo, así como sus representaciones, se transforman conforme cambian los conceptos de ser humano, sociedad, naturaleza, conocimiento, en estrecha relación conforme se dan los cambios científicos, tecnológicos, políticos y económicos. Así, toda concepción del cuerpo revela una ideología y una postura política, filosófica y metafísica; por eso, ningún discurso y ninguna práctica son ingenuos (Guido 14). De esta manera, se comprenderá que el cuerpo y sus representaciones no son estáticos y que la corporeidad se construye a través del entramado de las diversas representaciones corporales.

### La corporeidad ficcional según Michel Bernard

El concepto de corporeidad elaborado por el sociólogo francés Michel Bernard se basa en un entramado biológico, imaginario y social. Considera la parte biológica en cuanto a que se trata de un organismo vivo; en la parte imaginaria toma en cuenta los contenidos inconscientes del sujeto individual y del imaginario social; el aspecto social lo relaciona con la configuración y prácticas de la cultura. Queda entonces planteado

un cuerpo, o corporeidad, como realidad orgánica atravesada por un doble imaginario: individual y social. Además de su realidad material, que remite a su dimensión biológica en relación con el medio donde se encuentra, la corporeidad posee una dimensión simbólica relacionada con la actividad psíquica propia de lo humano, ligada al lenguaje y a la representación. Ambos entramados prefiguran una concepción del ser humano dependiente de sus circunstancias.

En este sentido, la corporeidad va más allá del cuerpo físico pues resulta ser un entramado en el que se cruzan las diversas facetas que constituyen al ser humano. Además, y esto es lo que me parece más importante para el análisis que nos ocupa, influye en el imaginario social que no es otra cosa que «un universo simbólico de representaciones sobre el que se construye una trama de significación compartida» (Castoriadis ctd. en Guido 16) en donde cada ámbito o campo social construye un universo representacional que le es propio y que, a su vez, se encuentra sujeto a sus reglas particulares, mismas que tienen la posibilidad de modificarse dependiendo de las tensiones que surjan entre lo instaurado y los vientos de cambio que exijan la resignificación de lo ya existente o la institución de nuevos preceptos. La percepción de la sociedad como algo homogéneo y compacto se evita con la concepción dada del imaginario social, puesto que cada ámbito específico construirá su propio universo representacional en el cual el cuerpo se encontrará presente de un modo particular.

Retomemos ahora el término de *corporeidad* que el también filósofo Michel Bernard (2018) propone para designar tanto la maleabilidad energética y formal como las diferentes aproximaciones que filósofos y pensadores contemporáneos del campo de la estética han hecho al subvertir la categoría tradicional de cuerpo. Esto ha dado como resultado una nueva visión, al mismo tiempo plural, dinámica y aleatoria, que corresponde a un juego inestable de quiasmos, de fuerzas intensivas o de vectores heterogéneos (Bernard 160). Cabe advertir que el término quiasmo no corresponde estrictamente al sentido retórico que se le da a la figura discursiva que se forma al repetir una estructura en orden inverso, como en los versos de Sor Juana Inés de la Cruz que dicen: «¿En qué te ofendo, cuando solo intento/ poner bellezas en mi entendimiento/ y no mi entendimiento en las bellezas?» (277). Bernard retoma el sentido fisiológico que adopta Merleau-Ponty y que designa al punto en el que se cruzan dos estructuras anatómicas iguales, tales como fibras, nervios o ligamentos. De hecho, ambos sentidos de la palabra quiasmo

corroboran su etimología griega que hace alusión a la disposición cruzada de la letra griega χ, ji (χιασμός). Pero Merleau-Ponty, según Toadvine (ctd. en Prósperi 71-73) se basa en el sentido fisiológico del término para desarrollar, a partir de él, la ontología que esboza en *Le visible et l'invisible*, donde elabora una ontología del quiasmo que involucra tanto al cuerpo como a la imaginación.

En otras palabras, la intención de Bernard al proponer el concepto de *corporeidad* es aludir a los comportamientos y sensaciones humanos que se revelan, mediante alusiones corporales, a través de cuatro quiasmos. El primero es el *intrasensorial*, que «designa la bipolaridad reversible [...] entre su modalidad activa y su modalidad pasiva». Bernard toma el ejemplo de Merleau-Ponty para ilustrar esta fuerza o vector: «ver es ser vidente-visto; tocar es ser tocante-tocado [...] toda sensación hace surgir en su propio seno una especie de reflejo virtual, un simulacro de sí misma que lleva consigo un cierto goce; en pocas palabras, a la manera de “un negativo” o de una “mise en abyme”, produce o genera dentro de nuestra corporeidad la presencia gratificante de un doble ficticio y anónimo» (Bernard 163-164).

Este proceso se reafirma con el segundo quiasmo, el *intersensorial*, porque subraya la correspondencia cruzada de todos los sentidos entre sí. En efecto, por medio de este cruce, «las ficciones que se producen en cada órgano sensorial no solo repercuten en las que surgen en los otros órganos, sino que además modifican la naturaleza o la modalidad de estas con el fin de crear una especie de “metaficción”» (Bernard 164). Con el propósito de explicar este quiasmo, Bernard retoma la frase de Paul Claudel que dice «el ojo escucha», donde Bernard no solo reconoce una interferencia, influencia o perturbación externa de la audición en el proceso visual, sino más bien observa que en la sensación visual «se produce un simulacro distinto, híbrido y singular, determinado por el proceso imaginario específico de la recepción auditiva, la cual es a la vez más difusa, más evanescente o fugaz, más sutil y, sobre todo, está completamente sometida a la temporalidad» (Bernard 164). En otras palabras, la sinestesia producida por todas nuestras sensaciones no solamente es una respuesta natural entre ellas o de una sensación sobre otra, sino que «tejen entre sí una textura corporal ficticia, móvil e inestable que habita y duplica nuestra corporeidad aparente» (Bernard 165).

Bernard llama al tercer quiasmo *parasensorial*, el cual entrelaza el sentir y el decir:

Dicho de otro modo, y este es el punto central de mi teoría, [dice Bernard], toda sensación es necesariamente enunciativa y expresiva (en el sentido etimológico que doy a este término), en la medida en que deriva de una misma dinámica inmanente de diferenciación autoafectiva, o sea, de un mismo proceso corporal y singular de simulación. El deseo de proyectarse en un «analogon» virtual mueve y al mismo tiempo articula nuestros modos de sentir, de actuar, de expresar y de decir: antes que oponerse o, incluso, que contradecirse, tales modos se nutren en la misma pulsión y ponen en marcha el mismo juego corporal de proyección especular o de desdoblamiento ficticio: el que define o caracteriza nuestro «imaginario radical». (Bernard 166)

Esta fuerza aumenta y se multiplica cuando interfiere y se cruza con otras corporeidades y entonces surge el cuarto quiasmo que Bernard llama *intercorporal*, porque «designa el cruce ilimitado de las virtualidades proyectadas por las diversas corporeidades, es decir, la trama ficticia, dinámica y singular del imaginario inmanente a nuestras sensorialidades» (Bernard 167). En resumen, la conjugación de los cuatro quiasmos constituye un quiasmo en el segundo nivel, como una especie de *metaquiasmo*, «cuyo motor y cuya significación radican en un proceso común y autoafectivo de simulación o, si se prefiere, en la proyección virtual de ficciones que genera el sentir de cada quien» (Bernard 167). Michel Bernard considera que dicho proceso es solamente ficcionario, pues «subraya la dinámica creativa de proyección de ficciones que anima nuestra corporeidad sintiente y también su articulación profunda, indisoluble y, como tal, nuclear y esencial, con nuestro imaginario radical» (167).

De esta manera, los últimos dos quiasmos que propone Bernard, el *parasensorial* y el *intercorporal*, son los que explican el interés por la novela de Gamboa desde su publicación en 1903. En primer lugar, consideremos que el tema de la novela obedece a una problemática social durante el Porfiriato a través de la vida individual de una prostituta. Un tema difícil de tratar, pero que Gamboa realiza con extremo cuidado. «El discurso de Gamboa es casto, insisten sus contemporáneos, pero los temas de esos discursos son “nefandos”» (Glantz 175). Margo Glantz señala en uno de sus ensayos dedicados a Federico Gamboa y a su obra que, aunque «Santa se desnuda, copula, en “bestiales acoplamientos con toda la metrópoli” [...], su acción

cotidiana es cubierta con escrúpulos, con silencios, con puntos suspensivos, alusiones y discursos edificantes» (Glantz 176). Y concluye que *Santa* es:

un libro púdico que el público lee con afán impúdico; un libro que oculta en el cuerpo de su relato el cuerpo de Santa, o mejor dicho, lo escamotea y lo fragmenta; un libro hecho de vociferaciones y silencios; un libro que encubre la crítica contra el régimen que lo produce mediante reflexiones edificantes; un libro que en realidad y a su pesar nos ofrece la metáfora agigantada del Porfiriato. Este libro múltiple es el que nos vende en ediciones sucesivas la carne de Santa. (Glantz 176)

El vector *parasensorial*, entonces, se manifiesta en el trabajo literario de Gamboa y el *intercorporal* se intuye en la metáfora de la sociedad porfiriana a través de la vida de Santa; una sociedad con una doble moral, donde la ciudad se presenta corrupta y decadente en comparación con el entorno rural, el pueblo de Chimalistac, lugar de la infancia y adolescencia de Santa. Una doble moral que se percibe entre las clases sociales y el orden público, pues a la casa de Elvira acuden miembros de la clase dirigente del país y miembros de «buenas familias», por un lado; mientras que, por el otro, las damas pertenecientes a diversas cofradías señalan y critican el comportamiento de Santa, aunque ellas mismas guardan «en su conciencia faltas tan leves como un adulterio consentido por la aristocracia» (Gamboa 177) a la que pertenecen. Se trata de «la hipócrita y falsa moral burguesa» (Gamboa 303) que personajes como Rubio practicaban desde la infancia. De igual manera, deben considerarse las regulaciones sanitarias<sup>14</sup> a las que estaban so-

14. En 1865 entró en vigor un nuevo reglamento que tuvo como antecedente un «Proyecto de reglamento» elaborado desde 1851 y que fue aprobado en 1862 con el título de *Primer reglamento de prostitución para el Distrito Federal*. El «Reglamento de la prostitución, 1865» cubría prácticamente «todos los aspectos que caracterizaron al reglamentarismo como un sistema médico-legal-administrativo de vigilancia y control de la prostitución, más allá de que se inició su expansión a todo el país» (Bailón Vázquez 81). Aquiles Bazaine aprobó este reglamento, basado en el modelo francés descrito en el libro de Alexander Parent Duchatelet, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* (1857). A partir del reglamento de 1865, la Inspección de Sanidad se encargó de la parte administrativa que incluía la inscripción de las mujeres en los libros de registro, donde se les clasificaba como aisladas o de comunidad, y se les categorizaba como de primera, segunda y tercera clase. Parte de este manejo administrativo se observa en la novela *Santa*. El reglamento de 1865 fue la base de reglamentos posteriores (1871, 1898 y 1926) en el Distrito Federal y en los demás estados de la República que implementaron dichas normas desde finales del siglo xx.

metidos los burdeles, prostíbulos y casas del mismo giro, que no siempre se cumplían debido a las arbitrariedades, abusos y corrupciones cometidas por los agentes de sanidad y las autoridades involucradas. Esa corrupción degenera y enferma a la sociedad, así como sucedió con el cuerpo de Santa. Y ni qué decir de los antros de los barrios bajos donde «la sanidad y sus “agentes” ya no se muestran celosos del cumplimiento de sus deberes» (Gamboa 327); esos lugares inmundos donde Santa fue a parar enferma y desamparada, en un descenso rápido, devastador, tremendo:

Los sombríos círculos de la prostitución barata, los recorrió todos apenas posando en ellos lo bastante para gustar su amargura infinita y no lo suficiente para a lo menos tomar resuello y con alientos mayores, después de un poco de relativo reposo, continuar descendiendo como descendía, a trompicones, con dramático paso, cayendo y levantando, enferma, alcohólica, lamentable. (Gamboa 306)

Hasta que, inevitablemente, se presagia el final:

[...] ella continuó rumbo al abismo, a escape, desgraciada, despreciada, desamparada y doliente. Recorrió la escala, peldaño por peldaño y abrojo por abrojo, hasta que dio con sus huesos y su cuerpo enfermo en un fementido burdel de a cincuenta centavos; nido de víboras, trono del hampa, albergue de delincuentes, fábrica de dolencias y alcázar de la patulea. (Gamboa 324)

Asimismo, el vector *intercorporal* se construye, dentro de la novela, mediante la relación de diferentes corporeidades de otros personajes que entran en comunicación directa con Santa. Se compara, por ejemplo, el cuerpo avejentado y cansado de Pepa con el de la joven. Y la misma Pepa le advierte a Santa, casi como una premonición: «Te sientes sana, con pocos años, con una herida allá en tu alma, y no te conformas; quieres también que tu cuerpo la pague... pues menudo que es el desengaño, hija; el cuerpo se nos cansa y se nos enferma... huirán de ti y te pondrás como yo, hecha una lástima» (Gamboa 77).

No debe perderse de vista que la focalización narrativa de la novela de Federico Gamboa es evidentemente masculina. La mayoría de los personajes que alternan con Santa y que marcan un punto de inflexión en su vida son hombres: en Chimalistac, la vida tranquila de Santa cambia con la llegada de Marcelino; recién llegada al burdel, Santa presencia la llegada de Jenaro, que conduce bajo la lluvia al pianista ciego; cuando Santa está en la cárcel, el Jarameño aparece como su salvador; en la cima del triunfo, una noche en el Tívoli Central, los hermanos de Santa la buscan para darle la noticia del fallecimiento de su madre; después Santa acude a una iglesia, pero un sacristán la corre; y en el último prostíbulo, ya en plena decadencia y bajo el nombre de Loreto, Santa es rescatada por Hipólito (Martínez 504). Nuevamente se trata de un vector *intercorporal* que nos remite a una sociedad patriarcal que reafirma la corporeidad femenina desde el punto de vista androcéntrico.

Dentro de la oposición de corporeidades marcadas por el género, se encuentra la presencia de Hipólito, cuya fealdad física contrasta con la belleza de Santa. Hipólito conoce a Santa a través de los ojos de Jenaro y mediante el trato cotidiano se enamora de ella. Trata de salvar su vida y de restaurar su salud, pero debía existir una sanción moral y Santa muere durante la operación quirúrgica que presuntamente le salvaría la vida.

Por último, es necesario mencionar la dedicatoria que Gamboa hace de su novela a su amigo, el escultor Jesús F. Contreras. Dicha dedicatoria inicia con la voz de Santa, desde su tumba: «Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio» (Gamboa 65) y le suplica que la convierta en una escultura, en una obra de arte: «Acógeme tú y resucítame, ¿qué te cuesta? [...] En pago, [dice Santa,] te confesaré mi historia» (Gamboa 66). En este sentido, Santa busca la inmortalidad a través del arte escultórico, no el literario, pues una escultura se materializa corporalmente para su contemplación. En esta dedicatoria se muestra el deseo y la intención de conmover al lector con la historia de la protagonista cuando Santa le dice al escultor que, aunque se convenza de su culpabilidad, de solo oírla llorará con ella. Por otro lado, el mismo autor, a través de la cita de Auteuil, autor del *La Fille Elisa* (1877), revela su deseo de que su novela «jamás traiga otra cosa a la mente de mi lector que una triste meditación» (Gamboa 66).

## Conclusión

En resumen, el cuerpo es lo que los discursos dicen acerca de él, pero debe tomarse en cuenta que todos los discursos, así como las representaciones, surgen en el seno de una sociedad regida por una determinada cosmovisión y cultura que determinan las diferentes relaciones humanas con la naturaleza, con otros seres humanos con creencias y percepciones sobre la vida, la muerte, el trabajo y el placer. Ese cuerpo, determinado bajo todos estos aspectos y considerado desde diferentes ámbitos, constituye la corporeidad. Además, los discursos son portadores de paradigmas vigentes, ideologías y creencias que otorgan marcos de referencia sobre los cuales se teje una trama de interpretación del ser humano y del mundo.

Es importante recordar que, de estos discursos configurados en un pretendido saber, surgirán normas que regularán las prácticas y relaciones entre los cuerpos; normas y reglas que se hacen presentes tanto en la vida cotidiana como en la vida política, que inciden en la educación, la sanidad y la productividad de la sociedad donde se moldea y otorga al cuerpo pertenencia e identidad.

En esta investigación se tomó como base teórica el concepto de corporeidad ficcional de Michel Bernard debido a que dicho autor logró vincular las sensaciones y experiencias humanas, vertidas en el entorno social, bajo consideraciones fenomenológicas (Merleau-Ponty), psicoanalíticas (Anton Ehrenzweig) y estético-filosóficas (Deleuze, Guattari, Lyotard) dentro de sus reflexiones sobre el acto creativo en el concepto de corporeidad ya mencionado. Desde que Bernard definió el concepto en 1989, sus continuos estudios lo llevaron a sostener que el acto creativo no es el producto ni el resultado del poder inherente a un cuerpo, «sino más bien el resultado del trabajo de una red material y energética, móvil e inestable, constituida por fuerzas pulsionales y por interferencias de intensidades dispares que se cruzan» (Bernard 159). De esta manera, el concepto de corporeidad se ha constituido en un imaginario inmanente a la sensorialidad que se despliega en el infinito estético de la sensibilidad humana.

Para concluir, Federico Gamboa recurre al cuerpo femenino para mostrar las contradicciones de su época marcadas ideológicamente por el liberalismo, el positivismo y la moral católica. Supo elegir un tema que despertara el morbo y la curiosidad de los lectores para exponer los

problemas sociales y políticos de su época, así como la propia condición humana, como tan bien lo expresa cuando se lleva a cabo el juicio para esclarecer el asesinato que ocurrió en el burdel, el cual despertó curiosidad y deseos de conocer los más repugnantes y asquerosos detalles, en las hipocresías sociales:

que mientras más lodo se remueva y nos salpique, mientras más indecencias sean denominadas sin eufemismos ni circunloquios, mientras más sea dable gozar con el espectáculo tristísimo de un semejante caído donde nosotros no caímos —gracias al acaso y nunca porque no cometiéramos, mentalmente siquiera, el delito en que sucumbió un prójimo—, mientras más podamos contemplar a un infeliz solo contra todos, que fue más débil que las pasiones que a todos nos afligen, más nos apresuramos a concurrir y pelear un buen sitio y a no perder ripio de los debates; más nos regocijamos de solo ser espectadores cuando pudimos ser actores en el drama que el Jurado nos representa teatralmente y de balde. (Gamboa 277)

Así como el juicio público y la declaración de todos los testigos, sobre todo de las rameras, causa escándalo y curiosidad en los personajes de ficción, la novela de Gamboa intrigó a los lectores y se convirtió en un fenómeno editorial que ha sobrevivido hasta nuestros días. El tema escabroso sobre la vida de una prostituta concluye con un final melodramático y moralizante donde la pecadora sufre las consecuencias de sus actos. «Santa es un cuerpo combatido y exaltado, desgarrado por la condena y la admiración, cuerpo que es a la vez la imagen de la corrupción y de la decadencia» (Martínez 507) de otro cuerpo: el social. Pero que resurge y reclama ser inmortalizado a través del arte para dejar en claro las implicaciones en el funcionamiento de las percepciones y el entrecruzamiento entre los diferentes cuerpos: el individual, el social y el político, sugeridos por su autor a través del discurso simbólico que alude a la corporeidad humana.

## Bibliografía

---

Bailón Vásquez, Fabiola. «Reglamentarismo y prostitución en la ciudad de México, 1865-1940». *Historias*, no. 93, 2016, pp. 79-98.

Bernard, Michel. «De la corporeidad ficcionaria». *Pensar el cuerpo*, compilado por Javier Roberto Suárez González y Leonardo Verano Gamboa. Editorial Universidad del Norte, 2018, pp. 155-169.

---. *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*. Ediciones Paidós, 1994.

Cruz, Sor Juana Inés de la. «Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios, y justifica su divertimento a las musas». *Obras completas I. Lírica personal*. Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 277.

Gamboa, Federico. *Santa*. Cátedra, 2002.

Glantz, Margo. «Santa y la carne». *Obras reunidas III. México en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 175-181.

Gleyse, Jacques. «Michel Bernard. La chair et le verb. "Nature", culture et éducation». *Corps et culture*, no. 5, 2000, doi: 10.4000/corpsetculture.730

González Reyes, Alba H. «La creación de representaciones femeninas en el campo de la literatura mexicana de finales del siglo XIX: la violencia simbólica en el discurso estético». *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, no. 123, 2002, pp. 157-170.

Guido, Elsa Raquel. *Teorías de la corporeidad. Distintas representaciones del cuerpo en Occidente*. Instituto Universitario Nacional del Arte, 2014.

Martínez Suárez, José Luis. «Santa: una lectura social. Representación literaria de aspectos culturales del porfiriato». *Federico Gamboa. Todos somos iguales frente a las tentaciones. Una antología general. VV. AA.*. Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 495-510.

Prósperi, Germán Osvaldo. «Quiasmo e imaginación en el 'último' Merleau-Ponty». *Diánoia*, vol. 63, no. 80, 2018, pp. 71-95.

CUERPOS EN  
LUGAR DE ARMAS:  
LA MUJER  
REVOLUCIONARIA  
EN LA NARRATIVA  
DE RAFAEL F.  
MUÑOZ

*Bodies instead of weapons:  
the revolutionary woman  
in Rafael F. Muñoz's narrative*

Miriam Yvonn Márquez Barragán  
*Universidad de las Américas Puebla*

**RESUMEN**

La figura de la mujer en la Revolución mexicana es una de las más complejas de esta convulsa época en la que la violencia y la muerte dejaron un poderoso imaginario que la literatura exploraría en las décadas subsiguientes. En este sentido, las soldaderas o las Adelitas se convierten en un ícono de la Revolución y se vuelven imprescindibles, pero no dejan de ser secundarias al hombre revolucionario. En los relatos de Rafael F. Muñoz, pertenecientes a la colección *El feroz cabecilla y otros cuentos de la revolución en el norte* (1928), encontramos la presencia de mujeres en activa participación durante los combates, pero es el cuerpo de las mujeres el que toma relevancia al volverse visualmente trágico. Es por ello que en este trabajo analizo la figura de las soldaderas en los cuentos «Agua», «Villa ahumada» y «El niño», donde los personajes femeninos se enfrentan a la violencia sin fusil en las manos, no teniendo más arma que sus propios cuerpos. Incluso en «Un disparo al vacío» (*Si me han de matar mañana*, 1933) donde se presume la existencia de un arma, esta no es visible. Las soldaderas, amarradas y condenadas a morir, funcionan como un solo trágico cuerpo, un gran coro anónimo que usa los improperios y las miradas de odio como respuesta a la violencia efectiva del hombre que las ejecuta, logrando una de las imágenes más simbólicas del papel de la mujer en la Revolución mexicana.

**Palabras clave:** Rafael F. Muñoz, literatura de la Revolución, la mujer en la Revolución, cuerpo femenino, soldaderas

**ABSTRACT**

The figure of women in the Mexican Revolution is one of the most complex of this troubled era in which violence and death left behind a powerful imaginary that literature would explore in subsequent decades. In this aspect, the soldaderas or Adelitas become an icon of the Revolution and are essential to it, but they are secondary to the revolutionary man. In the stories of Rafael F. Muñoz, included in the collection *El feroz cabecilla y otros cuentos de la revolución en el norte* (1928), we find the presence of women actively participating during combat, but it is the “body” of the women that becomes relevant as it becomes visually tragic. That is why in this work I analyze the figure of the soldaderas in the stories “Agua”, “Villa ahumada” and “El niño”, where the female characters face violence without a rifle in their hands, having no other weapon than their own

bodies. Even in “Un disparo al vacío” (*Si me han de matar mañana*, 1933) where the existence of a weapon is presumed, it is not visible. The soldaderas, tied-up and condemned to die, work as a single tragic body, a great anonymous chorus that uses insults and hateful looks in response to the effective violence of the man who executes them, achieving one of the most symbolic images of a woman's role in the Revolution.

**Keywords:** Rafael F. Muñoz, literature of Mexican Revolution, women in Mexican Revolution, female body, soldaderas

*Crecí como se pudo  
con mi madre de escudo,  
siempre la frente en alto  
demostrando su valor. [...]   
Me acuerdo de su falda  
de percalito y larga,  
y de su blanca enagua  
y el rebozo de algodón,  
su falda mi consuelo,  
cobija, techo y cielo,  
de balas y aguaceros,  
su falda mi protección.*  
Corrido «Las soldaderas»

En la década de 1920 se inaugura una época en la que cobra vigor el interés narrativo por las historias de la Revolución mexicana, por contar los acontecimientos temerarios, así como por explorar la psicología del movimiento armado y observar desde múltiples perspectivas a los personajes que marcaron el nuevo rumbo de la historia nacional. Hasta ese entonces la prensa y la naciente producción cinematográfica habían sido los canales por los cuales se habían registrado los grandes episodios que ayudaron a conformar la imagen de México en el interior y dar paso a su proyección mundial. Por primera vez fue posible ver y registrar los movimientos de los hombres que ostentaban el poder, por lo que la historia cinematográfica en México está íntimamente ligada con el proceso revolucionario (cfr. Pineda xxii-xxv). Gracias al invento de los hermanos Lumière se ha podido conservar una precisa noción corpórea de Díaz, Madero, Huerta, Carranza, Zapata, Villa, así como de una enorme plura-

lidad de personajes anónimos que intervinieron en la lucha armada. La Revolución se entiende esencialmente por su iconografía.

Muy pronto en su historia, el cine se decantó por dos expresiones muy claras: el cine documental que pretendía retratar la realidad, y el cine de ficción con énfasis en las narrativas<sup>15</sup>. No obstante, las imágenes de la guerra sirvieron para componer una idea negativa de México en el exterior, por lo que durante el gobierno carrancista, el tono documental cambió debido al hastío de la gente metropolitana, «fastidiada de los problemas que la lucha armada había causado en sus vidas» (Reyes 66). Así, en 1915 el cine mexicano miró al pasado para tratar de construir un nuevo espíritu nacionalista y de neutralizar la idea negativa extendida en el extranjero como un país de bárbaros; el cine se inspiró en la literatura decimonónica, en los temas costumbristas y amorosos, en los majestuosos paisajes, en la idea de libertad y amor a la nación.

De manera paralela, mientras el cine deja de ser la principal fuente de observación de los acontecimientos bélicos, debido al hartazgo social, la literatura con temas de la Revolución comienza a desarrollarse. Luis Leal establece 1924 como punto de partida de la narrativa de la Revolución, con el surgimiento de sus autores más representativos (Valadés y Leal 105). Por su parte, Víctor Díaz Arciniegas refiere al «descubrimiento» en 1925 de *Los de abajo*, que, tras la conocida querrela de 1924 entre *literatura afeminada* y *literatura viril* se convertiría en un modelo de la literatura nacional (25).

Rafael F. Muñoz es el primero en publicar un volumen de cuentos con historias de la Revolución: *El feroz cabecilla y otros cuentos de la revolución en el norte* (1928), en el que ya se prefiguran los grandes temas que van a vertebrar la literatura con esta temática. En su *Breve historia del cuento mexicano*, Luis Leal considera que Rafael F. Muñoz tiene una habilidad para el cuento con un profundo sentido dramático y de dimensión trágica y cómica a la vez, poseedor de un «estilo nervioso, expresivo, de frase corta y de diálogo vivo y gráfico» (108). Para Edmundo Valadés el gran sistema nervioso de la narrativa revolucionaria lo componen el paisaje, el tren, el fatalismo, los hombres revolucionarios, los jefes. En este sentido Valadés resalta las cualidades de Muñoz como retratista del

---

15. Cabe destacar que, si bien el cine documental no tuvo un desarrollo necesariamente narrativo en la cuestión estética, sus mecanismos en el trabajo de la imagen sí pueden considerarse narrativos (Silva-Escobar 6).

paisaje con un tratamiento que va más allá de la simple descripción, y que, por el contrario, estas cobran un revelador sentido del hombre frente a la naturaleza (10).

Es posible notar una influencia visual en Muñoz. Él mismo hace diversas analogías entre la literatura y pintura en la entrevista que le hace Emmanuel Carballo en *Diecinueve protagonistas*, y aunque no hace referencia al cine, en el cuento «Un asalto al tren» sí es posible encontrar alusiones al naciente séptimo arte: «los de allá leyendo novelas de aventuras o magazines que exhiben las vidas privadas de los artistas de cine» (Muñoz 181), además de que este cuento está escrito en un estilo que privilegia el movimiento en su selección verbal. No es de extrañar que el cine haya tenido un impacto en la forma de escribir en el escritor mexicano, como sucedió con los poetas simbolistas en Europa (Mallarmé, Valery, T. S. Eliot), que evocaron el movimiento con su lenguaje poético, como lo señala Susan Jones en *Literature, Modernism, and Dance* (16).

En los cuentos de Muñoz es posible ver paisajes, colores, ambientes, trenes, batallas, pero también cuerpos: de los soldados, de los generales, de los cabecillas, cuerpos vivos, peleando, cuerpos heridos, mutilados o en combustión; cuerpos muertos. El mundo narrativo de la Revolución es eminentemente masculino, muy parecido a la correspondiente iconografía cinematográfica y fotográfica. Las figuras femeninas literarias en este contexto son escasas en términos generales, por ello, fáciles de ser obviadas a pesar de que la participación de las soldaderas abarcó tanto los aspectos relacionados con las labores domésticas, como aquellos que tuvieron que ver con la toma de armas y estrategias militares. Son excepcionales los casos en los que alguna mujer destaca entre las demás. Tanto en la literatura como en el cine posterior a la revuelta, que retomaría el tema bélico inaugurado por el filme *Adelita*, en 1937, (Mercader 790) los personajes femeninos estarían relegados a un plano secundario, siempre vinculada a una figura masculina. No obstante, Rafael F. Muñoz logra construir personajes femeninos que sobresalen al anonimato. En los cuentos «Agua», «Villa ahumada» y «El niño», las soldaderas no solo cobran relevancia por sobre los personajes masculinos por su heroísmo en solitario o por su abrazo coral ante la tortura colectiva. Se enfrentan a la violencia sin armas y sin escudos: las mujeres no temen al dolor ni a la muerte.

Es por ello que en este trabajo me interesa destacar a las soldaderas que retrata Rafael F. Muñoz, las mujeres que son un gran personaje

coral que entendemos e imaginamos en gran medida por la herencia visual que legó la fotografía y el cine, es decir, mujeres con sus charretteras y fusiles al hombro, pero que distan mucho de la realidad de la gran mayoría que se unió a la revuelta. Muñoz esboza apenas algunos rasgos particulares de la fuerza de carácter de las soldaderas, sin embargo, me interesa analizar el cuerpo femenino como un gran símbolo de fortaleza, furia y vida, pero asimismo de vulnerabilidad, desprotección y muerte. En este sentido, observaré tres aspectos: 1) el aspecto coral de las soldaderas en su esfuerzo por mantener un orden civilizatorio incluso en las situaciones más adversas y lucha por la vida, 2) las mujeres que luchan teniendo como única arma su cuerpo, y 3) la mujer que destaca del coro por un acto heroico.

### Las mujeres como un cuerpo coral, sostenedoras del orden

Sobre el primer aspecto que analizo en este trabajo, en los cuentos «Agua», «Villa ahumada» y «El niño» la figura femenina se lleva el protagonismo, principalmente por su contraposición con las figuras masculinas. El autor resalta la diferencia numérica entre hombres y mujeres (siempre minoría) y deja entrever las tareas fatigosas de las soldaderas, quienes vivían las mismas circunstancias de la derrota o del triunfo, pero que debían sobreponerse al cansancio y al desánimo para realizar las tareas del día a día.

En el cuento «Agua», el autor narra una escena desoladora en donde la potestad del desierto pone en emboscada a los trescientos soldados federales y cien soldaderas que han pasado cuatro días huyendo tras haber sido sitiados. El ejército federal lleva 48 horas sin agua, derrotados por los rebeldes, y alcanzados por la amenaza de muerte impuesta por el sol, la sed y el hambre. El narrador describe a los soldados humillados por la derrota en contraposición con las mujeres en plan de sobrevivencia, con su mundo a cuestas: «con los soldados, cien soldaderas llevando al hombro sus muchachos, sus ollas, sus comales, sus cobijas, levantaban el ánimo de los hombres silenciosos, con sus canciones, sus chistes léperos, sus frases cariñosas» (Muñoz 45). Una escena similar es descrita en «Villa ahumada», relato que se desarrolla en la cárcel con ese nombre y que es la «casa principal del pueblo» (50), pues en ella hay

agua, telégrafo y un embarque de ganado, por donde pasan las vías del ferrocarril y, por lo tanto, parada obligada antes de cruzar el desierto. En ese lugar hostil, las mujeres son, de nueva cuenta, las encargadas de realizar todas las tareas que imponen un orden en el ambiente nómada que, de alguna manera, humaniza a los soldados federales. Mientras los hombres encarnan una guerra en defensa de reestablecer un orden mayor<sup>16</sup>, las mujeres son las cazadoras, las cocineras, las que forman una endeble armonía doméstica que hace posible esa lucha de los hombres<sup>17</sup>:

son las soldaderas que todos los días hacen una incursión por los ranchos vecinos en persecución de las gallinas y de los marranos, las que hacen la comida, lavan la ropa y endulzan la vida de los soldados acompañándolos en sus canciones con las viejas guitarras, cuando por la noche la guarnición se reúne frente al cuartel, en redor de una hoguera de mezquite. (50-51)

Dentro de los múltiples roles de la mujer durante la revuelta, estuvieron responsabilidades militares, pues tenían a su cargo la supervisión de las municiones o los medicamentos, además de ser personas activas en los combates y encargadas de curar a los heridos. Sin embargo, su compromiso mayor fue el de salvar el trabajo del día a día, es decir, el doméstico, ocupadas de la limpieza y la comida, con sus hijos a cuestas. La relación que tienen las mujeres con este tipo de labores también se debe a que durante mucho tiempo las tareas del hogar eran lo único a lo que se dedicaban, siendo la Revolución lo que rompió el orden familiar, al ser separadas de padres, hermanos e hijos, quienes participaron en el conflicto y no regresaron (Turner 606). En este sentido, no es extraño que las mujeres buscaran a modo de reemplazo construir un poco de esos hogares rotos, al tiempo que encontraban un propósito en

---

16. En los relatos de Rafael F. Muñoz que analizo en este trabajo, la perspectiva desde la cual se narra es en el bando de los federales y a quienes se enfrentan son los «rebeldes». Es necesario precisar, que, en la narrativa de este autor, se exploran y se critican los actos de ambos bandos revolucionarios (Rand 149).

17. Max Parra observa el mundo doméstico en la novela de Rafael F. Muñoz *¡Vámonos con Pancho Villa!* en su estudio *Writing Villa's Revolution* (104).

la guerra que hasta ese entonces era una actividad meramente masculina. En particular, la Revolución fue un movimiento armado caracterizado por su sentido caótico al levantarse demasiado pronto por todas partes y con grupos heterogéneos conformados por campesinos y obreros, estudiantes, maestros y demás profesionistas (Castro Leal 20). Si bien es cierto que las labores domésticas se han visto menospreciadas y tomadas como algo sencillo, la realidad es que tener por seguras ciertas tareas, como la de cocinar los alimentos o limpiar, han permitido que los hombres se dediquen a otras actividades, en este caso, a la guerra, dejando de lado las labores cotidianas que no están dispuestos a hacer (Wrangham 162), pero absolutamente necesarias y a través de las cuales depende la supervivencia: «Los hombres utilizan su poder comunal para relegar a las mujeres a los roles domésticos, aunque las mujeres prefieran otra cosa» (Wrangham 159). Situado en el contexto de la revuelta, las mujeres, a cambio de seguridad en un ambiente tan descontrolado y peligroso, ofrecieron sus capacidades domésticas en primera instancia para ayudar a los soldados, pero de igual manera lograron destacar de este papel marginal: «algunas soldaderas demostraron tal pericia militar que fueron ascendidas a los grados de sargento y teniente, mientras que mujeres como Margarita Neri asumieron el mando de grandes grupos» (Turner 607). Podemos ver en los relatos de Muñoz la descripción de un mundo desigual en el que las mujeres no tenían tregua, pues mientras en los momentos libres los hombres se dedicaban al descanso o al ocio, las mujeres cocinaban, limpiaban o cuidaban de sus hijos. En este sentido, las estampas que el narrador nos revela son eficaces y veloces; en pocas palabras perfila la separación del ambiente de las mujeres y el de los hombres:

Los «Juanes» se diseminan en busca de la escasa sombra; las soldaderas les dan de comer, y, después, a dormir la siesta, mientras el oficial juega billar en la única mesa en cien kilómetros a la redonda [...] Y los soldados siguen durmiendo o juegan a la baraja; no hay centinelas con fusil al hombro que marchen infatigables. (51)

En el lado opuesto, en los momentos de lucha, los hombres se enfrentaban, pero las mujeres no tenían descanso, sino que ayudaban en el combate.

En el cuento «El niño», Muñoz nos presenta otra imagen de las mujeres tratando de construir un endeble hogar en medio de las hostilidades:

Y las soldaderas volvían a quedar en silencio, soplando la lumbre y cocinando; algunas aplaudían con la masa de maíz entre las palmas de las manos haciendo las «gordas», y otras traían baldes con agua de los tanques. El sol del verano caía perpendicularmente y todas las mujeres se metieron con sus improvisadas cocinas bajo los carros. (55-56)

En este párrafo podemos apreciar el enfoque, podríamos decir, casi luminoso que presenta Muñoz del mundo femenino, siempre en actividad, contrario al masculino, que después de las contiendas se dedicaban a descansar, jugar o vagar, en ocasiones con evidente desánimo. Como bien observa Elvia Montes de Oca, muchas de las mujeres en las novelas de la Revolución aparecen borradas del protagonismo, pues habitaban detrás de los hombres (4), a pesar de su enorme contribución; esto sin duda debido a que el punto de vista literario es caso siempre masculino. Pese a ello, en los relatos de Rafael F. Muñoz podemos ver esas «vidas en fragmento» (Aguilar Mora 17) en donde la mujer sí tiene un papel predominante a través de pequeños heroísmos que establecen un orden en medio del caos de la guerra.

### Cuerpos en lugar de armas

El orden y las faenas femeninas en medio del caos y la pasividad masculinas se muestran en el cuento «El niño», cuando un incendio comienza a consumir el parque y son las mujeres quienes tienen que salvarlo de las llamas. En «El niño» se encuentra otra descripción de la rutina femenina, que inicia con las labores domésticas que conforman el rudimentario asentamiento: «Algunas mujeres regresaban de la llanura trayendo leña de mezquite, y comenzaron a hacer fuego para sus comidas, a la sombra de los trenes» (55), esto mientras se oyen los disparos de los hombres que combaten a lo lejos. El eco de las trompetas es lo único que les llega a las mujeres en su resguardo bajo los cajones vacíos de un tren. El incendio del parque de «El niño», es decir, del cañón del

ejército federal, o como lo describe Muñoz «el hijo mimado de los hombres de armas» (54) es el acontecimiento que arranca a las mujeres de palmoear las «gordas de maíz», en otras palabras, de su endeble orden. Es llamativo que el arma más importante del ejército se llame «El niño» y que sea visto como el hijo más querido de los soldados, brindándole cualidades humanas. El cañón y su parque funcionan casi como una alegoría del machismo, pues al requerir de los celosos cuidados de las mujeres, tal y como lo haría un infante, tiene, al mismo tiempo, el potencial riesgo de ser un arma mortal: a los varones, en ese contexto, se les cría con esmero y con la idea de ser capaces de desplegar la violencia en modo protector, aunque el riesgo habita en que esta se pueda ejercer sobre las propias mujeres. Es esta conciencia de la importancia del cañón y su parque, más que el miedo a morir, lo que motiva a las mujeres a salvar del fuego los carros de artillería. En el coro de mujeres destaca una voz de mando para sacar el parque del tren «porque, si no, no hay para la batalla de mañana» (56). De esta manera, las mujeres cuidan el mundo masculino de la guerra más allá de sus propias fuerzas, pues debían cargar cajas de parque que requerían la fuerza de dos hombres. Como he advertido, se trata de mujeres que luchan teniendo como única arma su cuerpo. El narrador presenta una sucesión de veloces imágenes llenas de movimiento donde las mujeres no tienen otro medio de salvar la situación más que con sus propias manos:

Las mujeres lucharon bravamente, locamente: unas arrastraban las cajas hasta las puertas y otras se las cargaban en los hombros, ayudadas por una de cada lado, y comenzaban a andar, vacilantes bajo el peso enorme, dando traspiés; algunas no podían y dejaban caer las cajas; otras se iban doblando lentamente y quedaban tendidas en la arena, con el peso sobre sus cuerpos (56).

A lo lejos se escuchan los tronidos del cañón, las mujeres se empeñan en salvar el alimento de metralla de «El niño» y continúan la penosa tarea de levantar un peso que las sobrepasa físicamente, heridas, además, por el fuego: «Las pobres mujeres estaban realmente en estado lastimoso; muchas, casi desnudas por el incendio de sus ropas; otras con las cabelleras chamuscadas, las caras negras, los brazos rojos y ardidados; todas sudorosas y fatigadas» (57).

Así, cuando sus hombres regresan sanos y salvos con un triunfo que deja doscientos rebeldes muertos gracias a los cañonazos de «El niño», las mujeres se sienten satisfechas de sus heridas. En este sentido, podemos observar cómo la mujer reformula su nueva identidad y corporeidad de sufrimiento en la guerra a partir de su utilidad a los hombres y al cañón; como suele suceder con un individuo cuando se explica la complejidad de la afirmación del cuerpo: «el individuo se forma o, mejor dicho, se formula, a partir de su “identidad” de preso discursivamente construida» (Butler 96). Asimismo, en los relatos podemos ver una subordinación del cuerpo femenino para ayudar a los hombres en la batalla, casi en una relación de amo y esclavo, lo cual hace probable que las contribuciones de la parte en desventaja (las mujeres) no sean en lo absoluto apreciadas, no solo dentro del texto mismo, sino en la construcción histórica de la mujer en la narrativa de la Revolución:

El esclavo aparece como un cuerpo instrumental cuyo trabajo provee al amo de las condiciones materiales de su existencia y cuyo trabajo provee a amo de las condiciones materiales de su existencia y cuyos productos materiales reflejan tanto su subordinación como la dominación del amo [...] no solo exige la subordinación del esclavo en la categoría de cuerpo instrumental, sino que, de hecho, exige que el esclavo *sea* el cuerpo del amo, pero de tal manera que éste olvide o niegue su propia contribución a la producción de aquél, una producción que llamaremos proyección. (Butler 47)

Es también observable que el fuego en «Un disparo al vacío» es el gran enemigo de las mujeres, el cual funciona como un elemento simbólico masculino. El cuento narra un episodio de batalla en el que los federales son vencidos por los rebeldes y son obligados a rendirse. La escena de los vencidos es lastimera: los hombres, cabizbajos tienen el aspecto de «cadáveres de pie» (315). No obstante, las mujeres no se rinden y se agrupan para formar un cuerpo furioso que «prefiere la muerte al lado de sus hombres a la rendición que les salvaba la vida» (315). Así, los cuerpos de las soldaderas se agrupan quedando «fundidos en una masa hostil y enérgica» (315). Y mientras el cabecilla les pide rendición total, un disparo interrumpe su breve discurso de hermandad. «El grupo de

mujeres se agitó y se apretó todavía más. De ahí había partido el disparo que se fue al vacío. Las mujeres no hablaron y todas pusieron su altivez y su odio en las miradas que envolvieron al hombre» (316). Este acto de rebeldía es el que le arrebató la cordura al cabecilla rebelde, que furioso se desquita con las mujeres, enlazándolas para formar con ellas una hoguera humana. No obstante, ellas, lejos de amedrentarse, se defienden con lo único que les queda, sus palabras. El narrador describe la escena:

Las soldaderas gritaban, no de dolor, sino de cólera. No lanzaban ayes, sino insultos. No pedían misericordia, sino amenazaban una venganza imposible. Y las injurias más soeces, más violentas, más descarnadas, salieron de aquel hacinamiento de mujeres comprimidas por las cuerdas. Sesenta bocas insultando a un tiempo mismo. Sesenta odios desbordándose contra un solo objetivo. Sesenta imaginaciones buscando la frase más cruel, más hiriente, más amarga. Una verdadera sinfonía de imprecaciones y de maldición. (317)

Esta escena no solo muestra la profunda violencia ejercida en la revolución por los dos bandos, la cual Muñoz retrata hábilmente tanto en sus heroísmos como en sus atrocidades (Estrada 330), sino la enorme vulnerabilidad de las mujeres que iconográficamente siempre se nos presentan con charretera y rifles en mano, pero que en este relato no tienen nada para defenderse: queda en evidencia su desprotección, la impotencia y su enorme furia, que las hace preferir la muerte antes que la rendición. Además, destaca la debilidad de los hombres, a quienes se les presenta como tristes y vencidos: «un centenar apenas completo de soldados heridos, cansados, enfermos de desmoralización» (313), en contraste con las mujeres en ese entorno de derrota: «sesenta soldaderas, bravas mujeres que eran para los federales esposas, proveedoras de alimento, cocineras, ayuda a toda hora»; «en la lucha desigual de uno contra ocho, las mujeres conservaban más elevado el espíritu de guerra» (313).

Otro aspecto que vale la pena resaltar es la evidente ventaja numérica del bando contrario: «ochocientos rebeldes habían ocupado la población» (313), que tiene un impacto físico y anímico en los federales, que, heridos y con sus cuerpos lastimados, anulan su capacidad de acción para

ayudar a las mujeres que antes los protegieron y alimentaron. Cuando el cabecilla amenaza a las soldaderas de muerte, no hay ningún atisbo de los federales por querer protegerlas: «casi todos los defensores estaban heridos; sus rostros demacrados, tristes; sus brazos, caídos a lo largo del cuerpo; sus pechos, hundidos; el silencio y la inmovilidad daban al centenar de soldados vencidos el aspecto de cadáveres en pie» (315). Tampoco las mujeres tienen actitud de ser salvadas. Con una fortaleza que se sobrepone al miedo y que opaca totalmente a sus compañeros varones, quienes quedan reducidos a un puñado atemorizado, las soldaderas no imploran ni ruegan por su vida, sino que, concientes de que van a morir, exudan una gallardía de estatua que asusta a los rebeldes:

Ningún rebelde se acercó a ellas, detenidos todos por las miradas hostiles, furiosas, de aquellas mujeres que parecían preferir la muerte al lado de sus hombres a la rendición que les salvaba la vida. Murmuraban y se movían apretando su grupo, que parecía bronceado altorrelieve de un monumento. (315)

En este sentido, el coro femenino se opaca a su vez por la figura del jefe, que se impone a los demás hombres, precisamente, por su propio cuerpo. Tanto sus características físicas como sus cualidades enmarcan cierto salvajismo de este cabecilla, lo que advierte el peligro de profunda violencia hacia quienes lo rodean:

El jefe era feroz de pies a cabeza. Alto y erguido, ancho de espaldas, sobresalía un palmo del resto de los jinetes. [...] Mechones crespos y despeinados se desbordaban bajo la copa del sombrero, poniendo a la cara del hombre un brillo llameante. Los ojos pequeños y muy abiertos, negros, tenían un brillo duro, brutal y la boca dejaba ver unos dientes recios como de mastín, encajados en mandíbulas anchas y apretadas; bigote hirsuto, tez quemada partida por los vientos del invierno, voz sonora y amenazante, completaban el fiero aspecto del cabecilla. Habló:

— ¡Mis hermanos de sangre y de raza! ¡Por ahí dicen que soy malo, que mato por gusto! No es cierto. Todos ustedes

son mis hermanos y los quiero. Yo nomás me defiendo y  
defiendo a los pobres. (315-316)

Además de la descripción que remarca la ferocidad de este personaje, el mensaje que precede a la matanza tiene dos ángulos: por un lado, la posible contradicción que entraña este hombre, al proclamar que no mata por gusto y, por otro lado, el hecho de que el mensaje no pareciera ser dirigido a todos los presentes, sino que, por las circunstancias de la época, entendemos que su mensaje se dirige exclusivamente a los hombres, lo cual remarca la cosificación femenina. Un detalle importante es que su voz fue cortada por el disparo venido del corrillo de mujeres. Es la interrupción de las mujeres más que la fallida intención de matarlo, lo que pareciera que lo descontrola, ya que hace que eleve más la voz e imponga su fuerza masculina: «sacó su pistola y la levantó vertical a la altura de la cabeza. Su voz fue un rugido, sus ojos, un incendio» (316). La atribución prosopopéyica del elemento de fuego a este jefe remarca la amenaza sobre las mujeres, como lo hemos observado en los anteriores relatos: el fuego es su primer enemigo.

La imagen brutal de la matanza de estas mujeres amarradas en un solo ovillo para ser quemadas vivas agranda las diferencias entre su valentía y la cobardía de quienes, en teoría, debían protegerlas de las amenazas de la violencia de la guerra. Esta razón ha sido una de las teorías más extendidas del por qué las mujeres se unieron a la lucha armada, como lo retoma Elvia Montes de Oca en su análisis de los personajes femeninos en la novela de la Revolución: «su incorporación a los ejércitos fue voluntaria, casi siempre aparece como siguiendo a su compañero por no quedarse sola y sin protección, a merced de los otros que se aprovecharían de ella» (6). En esta línea, la autora revisa esta caracterización desde la perspectiva masculina de escritoras que miraron a la mujer como seres sin voluntad: «pero si el grueso de hombres carece de ideales y programas precisos, la mujer está peor, ella no habla, no se sabe lo que piensa» (5). En este sentido, Rafael F. Muñoz rompe esa imagen de la mujer utilitaria, frágil y callada extendida en otras obras literarias y nos propone, al menos en estos relatos, una soldadera con voluntad e inteligencia propia, absolutamente necesaria para los hombres, aunque estos no lo aprecien. La soldadera que retrata Muñoz es valiente y deja en evidencia la cobardía y falta de iniciativa y astucia de los hombres.

## La mujer protagonista

En consonancia con lo anterior, en el cuento «Un disparo al vacío» se presenta a dos voces que destacan del coro de mujeres para enfrentarse al cabecilla de los rebeldes, que como se argumentó anteriormente, no era capaz de soportar la réplica femenina. En el momento climático del cuento, una mujer vieja con cicatrices de viruela y heridas de guerra en la cara es la que enfrenta directamente al caudillo y responde a la pregunta que él hace «¿Quién tiró?», ella responde «Todas... ¡Todas quisiéramos matarte!» (317). Es esa respuesta la que mueve al cabecilla a dar la orden de amarrarlas y quemarlas vivas. Y mientras los rebeldes obedecían sin réplica y los federales observaban inmutables la escena, las soldaderas unían sus voces para lanzar improperios, insultos y maldiciones, la única arma que les quedaba. En el incendio de sus cuerpos, cuando las mujeres dejaron de ser para ser haces de fuego, una voz se sobrepuso al incendio para darle una sentencia final al cabecilla. Muñoz describe la escena de la siguiente manera:

Los rebeldes llevaron más leña y fueron cubriendo los haces de mujeres con troncos y ramas secas. Algunos de esos haces humanos se deshicieron cuando las llamas lamieron las cuerdas, y seres espantosos se deshicieron cuando las llamas lamieron las cuerdas, y seres espantosos, a medio cubrir por ropas inflamadas, negros, despidiendo olor de carne quemada, moviéndose entre los tizones ardiendo. Uno de ellos se puso vertical, levantó una extremidad que todavía vibró vigorosa y amenazante, y produjo una voz ronca, un rugido de caverna, un grito de infierno:

—¡Perro, hijo de perro! ¡Habrás de morir como perro! (318)

A pesar del descontrol y furia que provocan los insultos de las mujeres en el cabecilla, al grado de matarlas de tan cruel manera, este hombre trata de minimizar el efecto y en el silencio de todos él dice «¡Qué diantre de mujeres tan habladoras! ¡Cómo me insultaron! Ya me comenzaba a dar coraje...» (318), que es el cierre del cuento, como si dicho hombre tuviera la intención de decir la última palabra en esta historia. Otra voz es aquella que comanda a las soldaderas para

salvar el parque de «El niño», en tanto que las demás voces replican en consonancia.

Sin embargo, en los cuentos «Agua» y «Villa ahumada» sí destacan dos mujeres más allá de una voz por sobre el grupo. De los dos relatos mencionados sobresalen Victoria y Petra, respectivamente, las cuales tienen algo por sobre las demás audaces mujeres: un nombre propio como distinción a su heroísmo, que es el tercer aspecto de este trabajo. En el primer cuento, Victoria es una muchacha que se une al sargento Urrutia, que durante el combate apenas si es vista por los hombres, pero en la marcha por el desierto la soldadera destaca por su juventud y hermosura. Es ella la que marcha adelante y quien los orienta para poder encontrar agua en el desierto. No obstante, a pesar de haber encontrado el agua, también se encuentran con una emboscada de los rebeldes. Victoria es la única que logra pasar la barrera de las balas para tomar agua, pero no tiene éxito:

La mujer llegó a la orilla del arroyo, se arrojó de bruces sobre la tierra húmeda, bebió ávidamente [...] Victoria corrió, avanzando el pecho firme, con los cabellos al viento; repentinamente se detuvo al oír un golpe seco y sentir la pierna húmeda; una bala le había quebrado el jarro y en su mano derecha quedaba solamente el asa, inútil. [...] Y luego, ahí mismo donde estaba la arena húmeda, se recostó Victoria para siempre, con una flor roja en la blusa cubierta de polvo. (48)

En esta escena, casi poética, destaca que, después del liderazgo de Victoria para guiar al grupo hacia el aguaje, ella es la única que sacia su sed al ser la más hábil para colar la barrera enemiga. Ella tuvo la oportunidad de huir de ese escenario de violencia tras haber bebido, o de, al menos, protegerse. No obstante, es el gesto de llenar el jarro y tratar de llevarlo a Urrutia lo que la pone en el blanco de las balas, atreviéndose a un acto heroico que le cuesta la vida. Es una imagen reveladora de la mujer hábil y astuta, en el escenario donde los demás hombres se arrojaron al remanso y murieron abatidos por ello. Pero al mismo tiempo, es una mujer que, sin importar sus cualidades, está en total desigualdad de defensa ante un enemigo dotado de armas de fuego. En este sentido, la soldadera de estos relatos se parece poco a la iconografía de mujeres que

posaban con pistola, rifles o charreteras que nos regaló el cine. El final de Victoria es ingrato, pues mientras que el cuerpo de la joven queda tumbado en medio de arena y cubierta de polvo, los soldados piensan que la ausencia de la joven se debe a que ha cambiado de bando motivada por la sed, y es motivo de escarnio a Urrutia:

Urrutia, herido en la frente, descansaba silenciosamente bajo una encina, envuelto en su largo capote gris. Todavía hasta ahí le seguía la burla de sus compañeros:

—¿Dónde está Victoria, mi sargento?

—¿Ya estará haciendo la cena?

—Se me hace que la Victoria fue de los rebeldes...

—Claro, ya tendría ganas de agua...

—... y debe haber quedado muy satisfecha, por cierto... (48-49)

Por su parte, Petra en «Villa ahumada» sí logra su cometido al prevenir un asalto de los rebeldes, al ondear sus enaguas rojas en el aire mientras corre desesperada para alertar a los federales. Es así como logra que el maquinista detenga el tren y dé marcha atrás. Como venganza, los rebeldes la masacran a tiros: «el tren se detuvo a las señales de la enagua roja y a los disparos de doscientos hombres que apuntaban a la mujer» (52). Podemos notar, de nueva cuenta, el énfasis numérico contra las mujeres: doscientos hombres armados contra un solo cuerpo femenino. Tras su muerte, el cuerpo de Petra es enterrado en un rincón de la cárcel sin mayor ceremonia.

La narrativa posterior nos legaría a las figuras femeninas casi siempre relegadas a su papel secundario, en su mayoría anónimos y sujetos al rol de género tradicionalista. Sin embargo, los relatos de Muñoz nos permiten, aunque brevemente, ver a estas mujeres romper con el paradigma de la mujer únicamente guiada por la lealtad o amor a un hombre, o bien el de la mujer bella, la Adelita, que es el objeto de deseo por quien los soldados luchan, y no por una causa política o social de por medio, misma que el cine se encargaría de difundir (Mer-

cader 790). Considero que Muñoz logra transmitir en relatos de clara influencia visual el mundo precario de las mujeres que acompañaron al ejército federal en los crudos años de enfrentamiento. Estos retratos que hace el escritor chihuahuense apelan al realismo, que pone a hombres y mujeres en un equivalente de osadía y arrojo, pero que también revela la profunda desigualdad y vulnerabilidad de las soldaderas.

## Bibliografía

---

Aguilar Mora, Jorge. «La literatura infinita». *Que me maten de una vez. Cuentos completos*, por Rafael F. Muñoz, Ediciones Era, 2011, pp. 11-27.

Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Cátedra, 2011.

Castro Leal, Antonio. «Introducción». *La novela de la Revolución mexicana*. Aguilar, 1967, pp. 17-30.

Estrada Orozco, Luis Miguel. «La casa del dolor ajeno, de Julián Herbert frente a Francisco L. Urquiza y Rafael F. Muñoz: replanteamientos de los mecanismos de integración a la nación». *Revista de estudios hispánicos*. no. 56, vol. 3, 2022, pp. 321-342.

Jones, Susan. *Literature, Modernism, and Dance*. Oxford University Press, 2013.

Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. Ediciones de Andrea, 1956.

Mercader, Yolanda. «La mujer en el cine de la Revolución Mexicana». *Anuario de investigación*. 2010, pp. 781-800.

Montes de Oca Navas, Elvia. «Las mujeres en las novelas de la Revolución mexicana». *La colmena*. 1994, pp. 4-8.

Muñoz, Rafael F. *Que me maten de una vez. Cuentos completos*. Ediciones Era, 2011.

Reyes, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Editorial Trillas, 1987.

Silva-Escobar, Juan Pablo. «La Revolución mexicana en el cine documental de la época silente (1910-1917)». *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 199, no. 808, 2023, pp. 1-12, <https://doi.org/10.3989/arbor.2023.808002>.

Turner, Frederick C. «Los efectos de la participación femenina en la Revolución de 1910». *Historia mexicana*, vol. 16, no. 4, 1967, pp. 603-620.

Valadés, Edmundo y Luis Leal. *La revolución y las letras. 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución mexicana*. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960.

Wrangham, Richard. *En llamas. Cómo la cocina nos hizo humanos*. Capitán Swing Libros, 2011.





PARTE

2

---

EL FILO MÚLTIPLE  
DEL DESEO

TRAICIONAR  
EL CANON.  
VOLUPTUOSIDAD  
DEL CUERPO  
FEMENINO EN  
TRES ANTOLOGÍAS  
MEXICANAS DE  
CUENTO ERÓTICO

*Betraying the canon. Voluptuousness  
of the female body in three Mexican  
anthologies of erotic literature*

Violeta García Esparza

*Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey*

## RESUMEN

La literatura erótica mexicana ha modificado temas, protagonistas y narrativas desde los albores del siglo xx, quizá debido a la profesionalización del oficio. Sin embargo, los cruces y vericuetos que ha tomado en la pluma de escritoras merecen un tratamiento distinto. Debido a la fuerza con que delinearon el cuerpo de la mujer en las páginas de sus libros, los escritores perdieron de vista la sensualidad y voluptuosidad del cuerpo femenino, abrigado en el calor de los sentidos. Por lo tanto, en este capítulo proponemos un panorama para identificar las tendencias escriturales que hacen posible una reinterpretación de la escritura erótica en México como una condición vital de apertura al mundo y a la otredad. Utilizaremos una perspectiva fundamentada en el giro sensorial de los estudios del cuerpo para tasar las representaciones de los cuerpos femeninos agrupadas en los textos que hemos seleccionado. Al mismo tiempo, pretendemos cumplir un objetivo secundario y proponemos un concepto distinto al de *erotismo*, el cual nos permite destacar la erotización de lo ordinario en la literatura mexicana. Desarrollaremos nuestra exposición a partir de tres antologías: *La dulce hiel de la seducción* (2007), *Antología mínima del orgasmo* (2009) y *Breve relato porno* (2011).

**Palabras clave:** literatura erótica, giro sensorial, escritura femenina, erotizar, otredad

## ABSTRACT

Mexican erotic literature has modified themes, subjects, and narratives since the dawn of the 20th century, perhaps due to the professionalization of this trade. However, the crossroads that female writing has taken deserve a different approach. Due to the strength they have impressed on the female body in the pages of their many books, male writers lost sight of the sensuality and voluptuousness of the female body, wrapped up in their senses. Therefore, in this chapter we propose a wider landscape to identify writing tendencies that have made possible to reinterpret erotic writing in Mexico and to consider it as a vital condition of openness to the world and otherness. We will use a perspective grounded in the sensorial turn of body research to assess the female body representations that have been grouped in the selected texts. Simultaneously, we will pursue a different goal and suggest an alternative to *erotism* as a concept and we'll underline the erotization of the ordinary in Mexican literature. We'll

unfold our argument based on the following anthologies: *La dulce hiel de la seducción* (2007), *Antología mínima del orgasmo* (2009), and *Breve relato porno* (2011).

**Keywords:** erotic literature, sensorial turn, female writing, eroticize, otherness

*Uno puede traicionar a los padres, al marido, al amor, a la patria,  
pero cuando ya no hay ni padres, ni marido, ni amor, ni patria,  
¿qué queda por traicionar?*

Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*

Vivimos tiempos acelerados. Tiempos que buscan otros tiempos a los cuales asirse. Tiempos que intentan superar las imbricaciones que nos provocan las partidas, el desarraigo, las ironías, todo cuanto alcanzamos a tocar con la mano, sea física, virtual o metafóricamente. ¿Qué alcanza a tocar una mano? Y si esa mano toca a otra mano, ¿qué cambia? Existe una vulnerabilidad que antecede a la intimidad y, además, un reconocimiento del riesgo que ello presupone. Un riesgo similar a la traición. Malin Akerström (1991) expuso que, para traicionar, primero hay que pertenecer, pero ¿a qué, o a quién, pertenece la mano que traiciona?

La escritura femenina ha sido estudiada, criticada, defendida y atacada. Por una u otra razón, las mujeres que comenzaron a escribir y compartir sus ideas fueron colocadas al margen de la historia para ser descubiertas a contrapelo. La escritura erótica femenina ocupa un lugar aún más oscuro en los anaqueles de las bibliotecas y librerías. Siendo así, nos hemos propuesto discutir estos hallazgos a partir de un concepto central: *erotismo*. Este concepto atraviesa tres momentos distintos: el primero de ellos coincide con la profesionalización de la escritura en México. Durante ese periodo, los escritores de la generación de medio siglo prepararon el camino para integrar el quehacer literario del país en instituciones culturales y educativas (Reyes y Pérez 23-24). El segundo momento está marcado por el reconocimiento de la otredad, expresado a través de la disidencia sexual que coincide con la liberación sexual en la década de 1970. El tercer momento es el que indica una ruptura generacional marcada por cambios tecnológicos. El uso de nuevas tecnologías de información y comunicación también impactaron la manera en que se escribían textos literarios, ya sea modificando su

extensión o a través de la inclusión de dispositivos en los relatos. Considerando que la escritura erótica femenina contiene características que la diferencian de aquella masculina, es importante reconsiderar algunas obras literarias para comprender qué es lo que se ha escrito respecto a este género literario.

A partir de las antologías *La dulce hiel de la seducción* (2007), *Antología mínima del orgasmo* (2009) y *Breve relato porno* (2011) destacaremos la manera en que se utilizan los sentidos para ilustrar una experiencia erotizante distinta a las interpretaciones que se han hecho de lo erótico y su análisis en este tipo de literatura mexicana. Por ello, el giro sensorial que nos ofrecen los estudios del cuerpo es necesario para identificar el rastro que dejaron escritoras mexicanas y mostrar cómo los sentidos organizan e informan la experiencia erótica posicionando a las protagonistas de la narración al centro, ocupando un rol activo. Para concluir con esta argumentación, propondremos un concepto para repensar el *eros* de la narrativa mexicana como una experiencia más amplia, distanciándola de la mirada hegemónica heteropatriarcal que colocó los cimientos en la primera mitad del siglo xx.

## Escribir las palabras que erotizan

Durante la primera mitad del siglo xx, la escritura comenzó a profesionalizarse, pero conservó al interior de la academia de las letras mexicanas un sesgo patriarcal, hegemónico y, en ocasiones, clasista. Aunado a los múltiples cambios sociales que coexistieron durante la modernización del Estado mexicano, las mujeres, cuya vocación les permitía escribir para un público cada vez más amplio, comenzaron a ocupar espacios en las universidades del país y a transformar el panorama literario. Sin embargo, pronto se hicieron evidentes las diferencias entre estilos, intereses temáticos y, aún más importante, la construcción de un imaginario que favorecía puntos de vista distintos a los que proponían sus contrapartes masculinas. A continuación, mencionaremos solamente algunos ejemplos.

### *Apresar lo extraordinario*

A los 33 años, Salvador Elizondo publicó *Farabeuf*, una novela breve que elabora sobre el suplicio chino llamado Leng-Tché. Elizondo quiso ex-

plorar los límites del dolor y el placer pues, a decir suyo, están atravesados «por el conocimiento de la interioridad de otro cuerpo. El dolor produce conocimiento acerca de nuestro propio cuerpo» (en Castañón). Si esto es así, *la crónica de un instante* (como subtítulo Elizondo a su breve novela) asume explícitamente la violencia que se requiere para reconocer el placer en el deseo de otro. Hay una similitud, según el estudio de Raúl Carrillo-Arciniega, entre violencia y erotismo entendiendo este último como placer sexual: «El cuerpo femenino resulta ser pues el espacio en donde concurren todas las fuerzas, en donde la violencia habrá de ser ejercida para funcionar como un elemento liberador y reconciliador de los opuestos universales» (82). Asimismo, la obra de Juan García Ponce expresa el erotismo a partir de una fuerza femenina que «detenta la seducción, por lo tanto, el centro de atracción alrededor del cual se inaugura y fundamenta el ritual erótico en el mundo de lo imaginario» (Rosado 13). En la obra de García Ponce se encuentran distintos elementos que nos ayudan a pensar en el deseo de otro cuerpo como un objeto erótico que hay que destruir o transformar, especialmente si del universo simbólico se trata (Buendía). La escritura de Elizondo y García Ponce son buenos ejemplos de literatura erótica de perspectiva masculina en el canon mexicano.

Cuando hablamos de escritura erótica femenina, es necesario establecer una precisión: «más allá del sexo, aquello que determinaría una escritura como femenina o masculina sería la activación de un proceso de subjetivación» (Espinoza 18). Además, tenemos que mencionar las características que han sido identificadas por Aralia González, por ejemplo, la preocupación por una vida que transcurre en un sitio que no está fuera del cuerpo y que destaca su carácter individual, personal (Learned 5). Como presentaremos enseguida, la escritura erótica femenina se expresa de diferentes maneras, dependiendo de la preponderancia que la protagonista de la narración otorga a su mundo interior y la tensión que resulta del contacto con una otredad expresada en otro cuerpo.

### *La humedad doméstica*

Un primer momento de la literatura erótica contemporánea mexicana escrita por mujeres se encuentra justamente en el punto de la profesionalización del oficio en el país. A menudo llamada la «generación de medio siglo», sus integrantes edificaron las instituciones culturales más importantes de México e influyeron en el panorama de las letras mexica-

nas gracias a su formación como «críticos de arte, traductores, profesores universitarios y promotores culturales» (Reyes y Pérez 24). Aunado a sus estándares de calidad, la producción vasta y heterogénea de quienes conformaron este grupo les permitió explorar diferentes temáticas en distintos momentos de sus obras. Un ejemplo es el motivo erótico, tanto en la obra de Salvador Elizondo como, por ejemplo, en la de Rosario Castellanos. Ambos se aproximan o sugieren elementos eróticos a partir de recursos estilísticos disímiles para mostrar múltiples facetas del mismo fenómeno. En su cuento «Lección de cocina», Rosario Castellanos resalta la apreciación con que la protagonista se traslada de un punto a otro de la vida cotidiana. Concentrada en sus pensamientos, fija su atención en cada objeto que existe en la cocina. La evocación que prescinde de la vista se sustenta en el recuerdo del olfato, en el carmesí de la piel, una tras otra, se suceden remembranzas de un cuerpo mientras se comparan con otra carne —para asar— e intentan volver apetitoso lo cotidiano. Este esfuerzo que, claramente, se apresura en la sensualidad que brindan los sentidos (la descripción del gimoteo, por ejemplo), o que se encuentra en frases como «Hace un año yo no tenía la menor idea de su existencia y ahora reposo junto a él con los muslos entrelazados, húmedos de sudor y de semen» (Castellanos 11).

Por su parte, Inés Arredondo explora la manera en que se entretaje lo sagrado con lo erótico a través del cuento de «La sunamita». El tío de Luisa se encuentra en su lecho de muerte y recibe con cariño la visita de su sobrina. Como última voluntad, solicita casarse con ella *in articulo mortis* para poder heredar sus bienes. Ella acepta. En el cuento se observa que los días «de agonía» se convierten en «días espirituales, casi sagrados», y durante esos días de cuidado que ofrece Luisa a su tío Apolonio, el moribundo impone un horror que la protagonista compara con la muerte: «El silencio, la corrupción, el hedor, la deformación monstruosa, la desaparición final, eso es doloroso, pero llega un clímax y luego va cediendo» (Arredondo). Con el pasaje sobre la respiración, Arredondo nos sugiere, más que una pesadilla, un encuentro del que solo se puede escribir el aire.

Conocida por su escritura fantástica, Amparo Dávila se apoya en la relación que existe entre la muerte y el erotismo, abordado con un estilo libre en «Árboles petrificados». Su cuento convierte el cuerpo de la protagonista en portavoz de la narración; toma los labios, las manos, e incluso la respiración, como sitios que cuentan su propia historia. En

su cuento leemos «Tu mano vuelve a acariciarme y nuestros labios se encuentran. Una ola ardiente nos inunda, caemos nuevamente, nos hundimos en un agua profunda y nos perdemos juntos. Suspiras. Yo también» (Dávila). En una entrevista, la escritora declaró que el erotismo «es un sentimiento natural, innato [...] El medio en el que se desarrollan, en que vive una personaje [sic] de mis cuentos, les da una educación por la cual, aunque sientan el impulso erótico, el miedo no les permite, el miedo las ata y las lleva a cometer absurdos» (Dávila 122-123).

Entre las escritoras de la generación de medio siglo, hallamos temas que sustentan su concepción de *erotismo*: miedo, religión, deseo, expresadas a partir de un cuerpo que narra en primera persona. Además, encontramos elementos comunes, como la humedad de la playa o un saber que era desconocido hasta que aparece alguien más. En el cuento de Amparo Dávila leemos «Nada que no sea nosotros mismos importa ahora, sorprendidos por una verdad que sin saberlo conocíamos» (Dávila), mientras que en el de Rosario Castellanos encontramos «No sabía y sé, no sentía y siento, no era y soy». La intuición de un saber sobre sí mismas aparece tras la colisión con alguien más y la posterior negativa de estos a permitirles existir. El impacto que perciben las tres protagonistas viene del Otro al que le expresan la muerte, la ausencia o la distancia.

### *La sensualidad clandestina*

Beatriz Espejo introdujo «la posibilidad amorosa entre mujeres» con el cuento «Las dulces» (Olivera 137), con lo cual inauguró un segundo momento en la escritura erótica escrita por mujeres. La historia comienza con figuras borrosas que se agudizan al percibir la voz de Pepa, luego una llamada, un encuentro, la conversación inevitable y las referencias al celibato. Lo que está en juego es la seducción de lo que no logra encontrar su camino a través de las palabras. Se insinúa una alegría ante el reconocimiento de un íntimo deseo: «tus discípulas comentaban tu inusitada amabilidad, y tú te descubrías a ti misma porque hasta ese momento jamás lo sospechaste» (Espejo 13). El cuento fue publicado en la década de los setenta, posterior al movimiento de liberación de las mujeres y el movimiento estudiantil de 1968, tras «la creación del Frente de Liberación Homosexual en 1971, cuya cara pública fue Nancy Cárdenas, la presentación de *Declaración de las lesbianas de México* [...] y la creación en 1977 de Lesbos, un grupo feminista con posición socialista, considerado la primera organización lésbica en México» (Olivera

137). Casi simultáneamente, se publicaron las novelas *Amora* (1989) y *Dos mujeres* (1990); la primera, de Rosamaría Roffiel y, la segunda, de Sara Levi-Calderón. Coral Bracho anticipó este tipo de escritura en su poemario *El ser que va a morir* (1982).

### *Protagonistas de su propio deseo*

Abonando a esta tradición que comenzó a explorar el cruce de lo erótico con el reconocimiento de una subjetividad distinta capaz de desear una otredad, encontramos el cuento «La perla» de Ethel Krauze. Comienza con una imagen marina y continúa con un simbolismo que atraviesa el sudor y los labios: «Pero tu boca es lo definitivo, lo perverso. En el nácar humedecido de tus labios mi marido se pierde como en el laberinto de los espejos», escribe Krauze (36). En «De noche vienes» de Elena Poniatowska ocurre algo similar y muestra «una escritura donde el erotismo es parte esencial de la vida cotidiana, adoptando un lenguaje propio, siempre desde la perspectiva de los personajes femeninos» (Zavala 179). Esmeralda presenta su declaración ante la detención por faltas a la moral. Estudiante de enfermería, la acusan por «desacatos a la moral, bigama, por insensata» (Poniatowska 24). Pero ¿qué está en juego en este cuento? Es una sátira de ofensas cometidas en contra de la moral, por una mujer que decidió casarse cinco veces con cinco hombres distintos cometiendo adulterio (una práctica común en hombres, pero no en mujeres, según se menciona en el cuento). Esmeralda fue denunciada por su esposo quien, al no encontrarla en su lugar de trabajo, descubrió que su esposa había contraído matrimonio con cuatro hombres distintos. ¿Cómo empezó todo?: «Así es de que usted es de las que se ofrecen... a ayudar», a lo que responde, «Sí, licenciado, es mi reacción natural» (Poniatowska 18).

Una de las publicaciones que destacan en la década de 1990 es *Demasiado amor*, de Sara Sefchovich. La trama es muy sencilla: un par de hermanas decide emprender un negocio en otro país. Una se muda para comenzar la empresa, en tanto que la otra se queda para enviar dinero e invertir en un hostel. Mientras espera noticias de la hermana ausente, Beatriz, la protagonista, se envuelve en una red de prostitución que comienza a disfrutar y «a medida que descubre diferentes modos de gozar, comienza a ver su trabajo de manera productiva y sensual. Y ya no solo le interesa el dinero sino también el goce, el placer pleno y sin culpas» (Bianchi 104). En esta novela nos damos cuenta de que el erotismo no

implica una sinonimia entre el amor y el sexo, ¿qué es lo erótico, entonces, para una mujer que se convierte en prostituta con una tarea moral que consiste en el envío de remesas a su hermana en Italia? «Cuando se analiza un texto ficcional donde el deseo prima por normatividad se habla de tramas eróticas [...] ella busca el placer del cuerpo, de los sentidos para desestabilizarlo todo» (Bianchi 106-107).

Por su parte, Esther Seligson con el libro *Sed de mar* nos propone una visión complementaria de lo que hemos presentado hasta ahora, un *sin género* que hace una relectura de los personajes de *La Odisea*. Destaca su uso de la parodia y la ironía para subvertir el «discurso falocéntrico implícito en la Odisea» (Marrufo 25). En la prosa de Seligson, lo erótico se manifiesta en las precisiones sensuales con que desarrolla la trama. *Desde que Dios amanece*, escrito por Josefina Estrada, también se considera dentro de esta trayectoria de escritura erótica por mujeres; Estrada, en palabras de Sara Lourdes Cruz, «pone de manifiesto en su novela el derecho de la mujer a la sexualidad» (90). Mención aparte merece el libro de Margo Glantz, *Apariciones*, cuya confección «es el acto mismo de escribir, de configurar una novela erótica» (Martínez 252).

## Antologías de la voluptuosidad

Partamos de la premisa que devela Mónica Mansour (1998), pues llama la atención con lo siguiente: «la sensualidad se expresa y se recibe en todas las partes del cuerpo, en toda la piel, todos los órganos y todos los fluidos» (276). Etimológicamente, *voluptuoso* viene del latín *voluptas*, que significa placer y del sufijo *-oso*, que implica abundancia. Si revisamos el Diccionario del Español de México, *voluptuoso* se refiere a lo «que es afecto al placer, sobre todo al sensual o sexual, y busca sentirlo o provocarlo» (2023). Siguiendo esta concatenación de palabras, lo sensual se expresa específicamente a través de los sentidos, sea lo que provoca deleite o placer y, aunque la entrada del diccionario especifique que está relacionado con el deseo sexual, no le limita a ello.

### *La dulce hiel de la seducción (2007)*

Esta antología estuvo coordinada por Ana Clavel, quien ha destacado en la literatura mexicana por su cualidad exploratoria de las relaciones humanas atravesadas por la corporalidad y el deseo. En esta antología par-

tiparon tanto escritores como escritoras con una sólida trayectoria, sin embargo, en este capítulo solamente consideraremos aquellos que fueron escritos por mujeres e intentaremos organizar un hilo conductor exploratorio. Josefina Estrada nos expresa la necesidad de Eros por el cuerpo y los sentidos que en este habitan. Describe la permanencia de una sensación mucho tiempo después de la caricia al escribir frases como «la hacía sentir envuelta en seda» (175). Rosa Beltrán enfatiza el olfato como parte del juego de seducción: «sentí la necesidad de abrazar a Andrés y de besarle la cara varias veces, olfateando. Me gustaba su olor a cuerpo de Andrés y café seco. A tabaco» (206). Mónica Lavín, por ejemplo, explora la erotización a partir del oído, del hacerse oír. En su cuento «La perfecta», escribe sobre una mujer que es seducida por un hombre sin hogar que la interpela en el parque. Tienen una conversación a una voz, y esa escucha se convierte en su propia voluntad de hacerse escuchar por otras personas en ese mismo parque. Brenda Lozano expresa lo que provoca la presencia en la pregunta «¿podría azuzar el placer que me infunde su presencia?» (97), y ¿cómo estamos en el mundo, con el otro, si no es a través del cuerpo? Finalmente, Rowena Bali hace un guiño a la escritura como acción capaz de erotizar por sí misma: «Tina escribe una novela sobre sexo: ¿cómo no pensar en sexo al pensar en Alejo? [...] la intensidad de sus obras está ligada al tamaño de su pasión por el hombre en cuestión» (142). Cristina Rivera Garza describe un encuentro en un tren con la auténtica Camelia, la Texana, pero a pesar de estar escuchando la historia en la voz «pastosa» de su relatora, lo que roba su atención es una parte de su cuerpo: «observé sus manos, lo hice por mucho tiempo. Creo que entrábamos en territorio polaco cuando finalmente me atreví a rozarlas» (25).

### *Antología mínima del orgasmo (2009)*

En esta antología confluyen los sentidos con el cuerpo y, como complemento de la antología anterior, la erotización comienza con el movimiento. María Belmonte nos escribe sobre un «movimiento transversal [que] se tensa cuando se agita de un punto extremo y aparece una perturbación del estado físico, una propagación en el espacio, una alteración desplazada, sencillamente una onda. Una ola» (47). Y ahí, en ese movimiento oscilatorio, muestra el goce. Glafira Rocha, guiada por la misma premisa, utiliza preposiciones estratégicamente colocadas y dispersas en la página para mostrar que *eros* es movimiento. ¿Qué puede movernos,

si no es la piel que contiene aquello a lo que llamamos cuerpo? El tacto se expresa en los cuentos de Ana Clavel, Claudia Guillén, Claudia Zurrián, Eve Gil, Tanya Sandler y Vizania Amezcua. El tacto a través de la piel se abre paso en el tiempo hasta expresar cómo «cada uno se descubría en la piel del amante como si se tratara de un espejo que reflejaba un único deseo» (20), o cuando persiste la «maña de treparme en la poltrona nueva, con su asiento duro y rasposo, y proceder a balancearme de manera casi sensual, frotando la innombrada zona de mi cuerpo con la superficie rugosita» (28), pero el movimiento también se asocia con el juego, aparece un *eros ludens* que apenas ellas han sabido identificar. Esos juegos que, al mismo tiempo, se sostienen en el cuerpo; en ocasiones, en la vista. Amélie Olaiz se refiere a «ser solo ojos que miran» (11), o «de pupila a pupila el reto» (21) para explorar el aspecto lúdico del sentido de la vista que sugiere Coral Aguirre, aunque Estrella del Valle lo escribe de la siguiente manera: «no tiene que preocuparnos si conocemos el juego. Así que debemos ver a nuestro contrincante, checarlo, observarlo fijamente, no perder su mirada» (27). El *eros* también puede arrebatarse el cuerpo, exponiéndolo, en sus límites, a su consciencia de vulnerabilidad: «recuerdo la alquimia del roce y la saliva, piel y más piel, la destilación del cuerpo en su delirio» (68), o bien

Si te gustan las sensaciones extremas o sadomasoquistas, puedes imaginarte una tremenda sesión con el marqués o vicepresidente más cruel, y aun así salir completamente ilesa. Desde la comodidad de tu mente puedes fantasear estar atada, tu ropa hecha trizas y ser fulminada una y otra vez. (66)

Asimismo, el olfato que sirve para evocar recuerdos y atravesar el tiempo está presente en el cuento de Elena Méndez con la frase «intercambiamos besos cítricos» y, de alguna manera, el gusto conecta con el aroma pues se refiere al remanente de una botella de Absolut Mandrin. Otra manera de presentar el olfato es como lo hace Magali Velasco al referirse al olor del pubis, «ahí abajo, donde olía a limón y chile y ahora a mi prima» (46). Matilde Pons nos recuerda que el silencio también es capaz de erotizar: «Sus voces, inaudibles a la muchedumbre, pero claras, precisas para Ellos en esos momentos ciñentes, clandestinos abrigaron la orgásmica esperanza de encontrarse a solas» (51). Finalmente, el gus-

to aparece cuando no hace falta una otredad para explorar los sentidos y se le compara con «la clarividencia o la habilidad para cocinar rico» (49). Sin embargo, también hay exploraciones donde el *eros* posee la capacidad de descorporalizar y materializar el goce a través de la escritura. Aquí encontramos dos visiones opuestas, pero complementarias. La primera es la que propone la erotización desde el uso del lenguaje, como hace Karen Hermosilla, mientras que la segunda, Jane Adcock, expande en la escritura la erotización de ir construyendo en palabras la materialización de un cuerpo abstracto. Finalmente, Orfa Alarcón nos recuerda con su cuento que la vulnerabilidad también puede erotizar: «yo sigo pensando en ella cada vez que siento un hoyo en el corazón y me preparo a llenarlo con un orgasmo» (60).

#### *Breve colección del relato porno (2011)*

Esta colección estuvo curada por las editoriales Tres Perros y Shandy y cuenta con la colaboración de quince escritores, cinco de ellas mujeres. No queremos destacar la cantidad, sino la manera en que esta nueva generación de escritoras persigue una noción de *eros* distinta a la que se ha fraguado en décadas anteriores. Hay una manera de encarnar el *eros* desde una perspectiva más orgánica, donde la cotidianidad revela vulnerabilidades que se expresan en gestos que abrasan una otredad que puede o no ser transgresora. Recordemos que la trasgresión se ha estudiado como parte del erotismo, pero parece que, aunque se utilice la misma palabra, no describen lo mismo. En los cuentos que hemos seleccionado, transgredir involucra también la narrativa misma y lo que se espera de los personajes. Ellas se convierten en alquimistas. Fernanda Melchor juega con la polisemia de «calor» para referir un estado de excitación tan intenso como el clima, tan sofocante que la sed que refiere también se percibe en la boca de la protagonista, una falta de humedad que sintetiza el deseo que busca satisfacerse. Tras un encuentro violento en un coche, tras forcejear, defenderse y escapar, la protagonista llega a casa «bien pinche caliente» (17). El calor del cuerpo se extiende en la referencia al clima, sin embargo, el clímax de la historia existe hacia el último párrafo, cuando escribe:

Todavía sentía su dedo estirando los pliegues de mi culito, la punta de su verga hurgando hasta el fondo de mi carne. Cerraba los ojos y me lo imaginaba llenándome de mecos;

me tuve que acostar en la cama y hacerme un puñetón, pero un puñetón mundial. Puta, yo quería meterme hasta el mango de la escoba, güey, en serio. Me vine tan duro que hasta me mordí la lengua, nomás pensando en él, en sus manos sobre mi boca, en sus dientes mordiendo mis pechos, en su pito durísimo penetrándome a la fuerza. (17)

Pero Melchor no es la única que toma los elementos que con frecuencia se asocian con el erotismo como la trasgresión, sino que también resignifica la violencia, o lo que podría considerarse tal, para convertirlo en una situación placentera. Podría ser la adrenalina de sentir en el clima lo que su propio cuerpo experimentaba. Con el cuento «Cachorros», Elma Correa explora la capacidad de tres niños para descubrir la antecámara de lo que se convertirá en una forma de erotizarse décadas después. Lo que impresiona de este relato es la curiosidad cómplice con que interactúan los primos el cuento. Simulando «personajes perrunos», los dos niños y la niña forcejean. Rodillas, muslos, cosquillas y caderas son algunas palabras que destacan, sin embargo, la tensión crece cuando se sugiere lo que la niña hará al convertirse en madre: «Un día parirá un hijo. Un perfecto y saludable bebé con una perfecta y saludable protuberancia diminuta entre las piernas, un capullo sonrosado que le quitará el sueño. Para amainarse, sin inquietud alguna se tocará mirándolo dormir desnudo, besando su piel olorosa a leche. Un alivio breve, natural» (27). El olfato vuelve a ser protagonista. El porno ha sido despojado de su velo pudoroso. No es la desnudez o lo explícito de la carne lo que destaca cuando se escribe para erotizar, sino la capacidad de transmutar lo abstracto en lo sensual, en la exaltación sensorial. Paola Tinoco explora la relación entre un hombre y la protagonista atravesada por un contexto laboral temporal. Explora el líquido vertido sobre el cuerpo desnudo del sujeto, un viaje, un aroma a marihuana y mate, saliva con sabor y las miradas cómplices hasta la cúspide trepidante del orgasmo simultáneo, sirviéndose de otros cuerpos, mediados por la cercana distancia. Los sentidos se refieren sutilmente, apenas se sugieren, ¿dónde se aprecia la voluptuosidad en este cuento? Por su parte, Iris García Cuevas en el cuento «Los hombres que me sirven tragos» narra una fijación que se expresa en la mirada de los hombres para quienes existe la protagonista. Su imaginación nos muestra que el sentido que prima en esta narración es la vista: «no, no es su mirada, tampoco es su deseo, es mi propia mi-

rada, convertida en deseo, la que veo reflejada en los ojos del hombre» (75). Esta escritora ha subvertido la mirada masculina, apropiándose-la y resignificándola. Finalmente, Nadia Villafuerte combina el baile, la ideología y la «monarquía libidinal» en un cuento que expone una premisa similar a la de *El imperio de los sentidos* para rematar con «La destrucción es también una forma de procurarnos un poco de amor [...] cualquier hombre me toca y cedo, cualquiera me somete y beso sus pies [...] Mi chuchito siempre será comunista y demócrata» (101-102).

## Conclusión

Como podemos apreciar a lo largo de este breve documento, el *eros* que habita en las letras mexicanas contemporáneas se compone de tres momentos. El primero se establece a partir de la consolidación de la escritura de manera profesional. El segundo nos remite a una experiencia en que las escritoras sitúan el encuentro con la otredad a través de sus cuerpos y lo resignifican con cuestionamientos respecto a su identidad. El tercero coincide con una ruptura generacional y tecnológica, además de la complejidad que insiste en buscar un suelo en común con el cuerpo y sus sensaciones. El *eros* se convierte en un motivo para pensar otros cuerpos, pensarse a una misma, capturar los pensamientos que surgen del encuentro cotidiano con la otredad. No es posible distinguir un canon, entonces, ¿cuál traición? No proponemos otra cosa que pensar el *eros* desde la acción que lo incita, es decir, pensemos en la literatura erótica a partir del verbo *erotizar* como una cualidad de avivamiento de los sentidos que recorren el cuerpo cuando se encuentra en diálogo con otra corporalidad, cuando ocurre una apertura que nos hace conscientes de la vulnerabilidad que transforma la relación que sostenemos con nosotros mismos y que se expresa a través de nuestra volutuosidad.

## Bibliografía

---

Akerström, Malin. *Betrayal and Betrayers: the Sociology of Treachery*. Transaction Publishers, 1991.

Alvarado, Héctor. *Antología mínima del orgasmo*. Ediciones Intempestivas, 2009.

Arredondo, Inés. *La sunamita*. Fondo de Cultura Económica, 2019.

Ballesteros, Iván. *Breve colección de relato porno*. Tres Perros/Shandy, 2011.

Bianchi, Paula. «Placeres, amores y viajes en *Demasiado amor* de Sara Sefchovich». *Confluente*, no. 4, 2012, pp. 102-110.

Buendía, Maritza. «El erotismo es una herramienta que nos permite conocernos: Maritza M.». *Tercera Vía*, 19 de octubre de 2018, <https://terceravia.mx/2018/10/el-erotismo-es-una-herramienta-que-nos-permite-conocer-nos-maritza-m-buendia-en-entrevista/>

Carrillo-Arciniega, Raúl. «La violencia erótica del cuerpo femenino en *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo». *Literatura Mexicana*, vol. xvii, no. 2, 2006, pp. 73-83.

Castellanos, Rosario. «Lección de cocina». *Álbum de familia*. Joaquín Mortiz, 1990, pp. 7-22.

Clavel, Ana. *La dulce hiel de la seducción*. Ediciones Cal y Arena, 2007.

Dávila, Amparo. «Árboles petrificados». *Material de lectura*, no. 81, 2010, pp. 36-40.

---. «Entrevista con Amparo Dávila». *Temas y variaciones de literatura*, no. 6, 1995, pp.115-126.

*Diccionario del Español de México*. El Colegio de México. <http://dem.colmex.mx>

Diccionario Etimológico de Castellano en Línea. <https://etimologias.dechile.net/>

- Espejo, Beatriz. «Las dulces». *Material de lectura*, no. 103, 2011, pp. 9-13.
- Espinosa, Patricia. «¿Tiene género la escritura?» *Catedral tomada*, vol. 9, no. 16, 2021, pp. 8-29.
- Krauze, Ethel. «La perla». *Revista de la Universidad de México*, no. 110, 2013, pp. 36-37.
- Learned, Amber. *El erotismo como logro del movimiento feminista en Centroamérica: los casos de Ana Istarú, Dina Posada y Jacinta Escudos*. 2008. University of Saskatchewan, tesis de maestría.
- Mansour, Mónica. "Margo Glantz, Apariciones". *Debate feminista: ciudad, espacio y vida*, vol. 9, no. 17, pp. 273-279.
- Marrufo, Karla L. «La reescritura del mito en la narrativa de Esther Seligson». 2014. Universidad Veracruzana, tesis de doctorado.
- Olivera, María Elena. *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Poniatowska, Elena. *De noche vienes*. Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Reyes, Giannina y Oscar A. Pérez. «Nuevas aproximaciones a las escritoras de la generación de medio siglo: una introducción». *Humanística. Revista de estudios críticos y literarios*, no. 3, 2021, pp. 23-33, doi: 10.46530/hrecl.vi.56
- Rosado Zacarías, Juan Antonio. «El erotismo en la obra de Juan García Ponce», *Contribuciones desde Coatepec*, vol. 7, pp. 11-43.
- Zavala, Lauro. «Humor, erotismo y lenguaje en tres cuentistas hispanoamericanas». *La palabra y el hombre*, no. 92, 1994, pp. 178-181.

# DESEO Y CUERPO FEMENINO EN LA POESÍA DE ELENA PONIATOWSKA

*Desire and the female body in Elena  
Poniatowska's poetry*

Diana Isabel Hernández Juárez  
*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

**RESUMEN**

Los poemas de Elena Poniatowska son los textos literarios menos conocidos de la autora, valorada principalmente por su trabajo periodístico y narrativo. En el presente artículo analizo el libro *Rondas de la niña mala* (2008), que reúne treinta poemas libres, con una alta carga erótica y amorosa, en donde las mujeres viven un proceso constante de exploración de sus cuerpos y sensaciones. Desde inicios de su trayectoria, Poniatowska ha desarrollado una escritura femenina, cargada de emotividad, donde imperan las voces e historias de mujeres. *Rondas de la niña mala* es una especie de continuación de su primer libro de cuentos, *Lilus Kikus* (1954), pero publicado 54 años después. El volumen denota el dominio de diferentes registros narrativos e hibridación de géneros, poemas en los que prevalece el ritmo de una voz femenina que habla de sus recuerdos, de las sensaciones de su cuerpo al contacto con la naturaleza, el agua y otros cuerpos femeninos. La voz de la enunciación describe el despertar a la sexualidad de unas niñas, quienes entre juegos y caricias descubren el placer al contacto con su propia piel y sus sentidos: hay una liberación de los cuerpos femeninos. Para el análisis de los poemas aplico teorías literarias feministas y de género, de autores como Michel Foucault, Judith Butler y Rossi Braidotti, entre otros y otras.

**Palabras clave:** poética, feminismo, deconstrucción, sexualidad, erotismo

**ABSTRACT**

Elena Poniatowska's poems are the least known literary texts of the author, who is valued mainly for her journalistic and narrative work. In this article, I analyze the book *Rondas de la niña mala* (2008), which gathers thirty free poems, with a highly erotic and amorous charge, where women experience a constant process of exploration of their bodies and sensations.

Early in her career, Poniatowska developed a feminine, emotionally charged writing style in which women's voices and stories prevail. *Rondas de la niña mala* is a sort of sequel to her first book of short stories, *Lilus Kikus* (1954), but published 54 years later. The volume denotes the mastery of different narrative registers and hybridization of genres, poems in which the rhythm of a female voice prevails, speaking of her memories, and sensations of her body in contact with nature, water, and other fe-

male bodies. The voice of the enunciation describes the awakening to the sexuality of some girls, who discover the pleasure of contact with their own skin and senses through games and caresses: there is a liberation of the feminine bodies. For the analysis of the poems, I apply feminist and gender literary theories of authors such as Michel Foucault, Judith Butler and Rossi Braidotti, among others.

**Keywords:** poetics, feminism, deconstruction, sexuality, eroticism

*Rodeadas de agua por todas partes  
el mar naufragó dentro de cada una,  
el faro, en vez de guarnos, nos desencaminó,  
golosas, solo queríamos  
lo que todas pedimos,  
amanecer al mundo  
desfloradas a besos.*

Elena Poniatowska, *Rondas de la niña mala*

La escritora Elena Poniatowska Amor es reconocida por su amplia obra periodística y narrativa, pero sus libros de poesía son casi desconocidos. Luego de leer y estudiar la mayoría de los 59 libros que tiene publicados a la fecha, considero que sus poemas son los textos más arriesgados de toda su creación literaria, por la configuración que hace de un singular universo femenino, erótico, sensible y emotivo.

En este capítulo analizo el libro *Rondas de la niña mala* (2008), que reúne treinta poemas libres, ligeros, juguetones, con una alta carga sensual y amorosa, en los que las mujeres están en un constante proceso de exploración de sus cuerpos y sensaciones. La edición, además, está bellamente ilustrada con grabados de la artista surrealista Leonora Carrington (1917-2011), que prefiguran y convocan con imágenes lo descrito en palabras, detonando múltiples significados y símbolos.

Por su temática, este ejemplar es una especie de continuación del primer libro de cuentos de Poniatowska, *Lilus Kikus* (1954), pero publicado 54 años después. El volumen denota la maduración de la escritura y el dominio de diferentes registros narrativos e hibridación de géneros. La misma contraportada advierte que se trata de un libro inclasificable, pues algunos textos son rondas o canciones infantiles, otros son versos con una perfecta métrica, pero en todos prevalecen las voces infantiles

femeninas que están explorando su despertar sexual, al mismo tiempo que van descubriendo el mundo y preparándose para la vida, en medio de procesos sociales y culturales que tratan de educarlas o *docilizarlas*, como define Michel Foucault en sus libros *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (1976), e *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres* (1984). Como ejemplo, el siguiente fragmento del poema «Agua de mar»:

¡Ah el calor, el sol, el vientre plano,  
la sal en las pestañas y las cejas!  
«Déjame despellejarte», pide Genia  
y saca pergaminos de mi espalda.  
Todo nos lo lavamos durante horas,  
los dientes, la cola, la seda de los músculos,  
un torrente de sexo nos cae en el cabello,  
mil gotas de agua cantan en cada filamento. (26)

En estos versos destaca el ritmo de una voz poética femenina que de forma inocente y juguetona describe situaciones que vive con sus amigas, al acariciar su piel entre ellas, quitarse los pellejos y lavarse todo el cuerpo durante horas, nombrando partes que generalmente no se nombran, como la cola y el sexo, debido a convenciones de la denominada *buen educación o conducta* impuesta a las mujeres, que deben evitar pronunciar «malas palabras», como si aludir a los órganos sexuales fuera algo negativo o pecaminoso. En los siguientes versos se enuncian los apelativos de las niñas: Genia, Piti, Tota, Mimí, Kiki, Cristi, Tere, Fefa, Teté. De ninguna se menciona su nombre propio o completo, y resulta interesante lo puntualizado por la voz poética al señalar que ellas son «solo un cuerpo intocado que bañar todo el día» (26); es decir, un cuerpo que no debe tocarse para ningún otro fin que el baño o el aseo, de ahí que ellas optan por bañarse todo el día, para así poder tocarse sin ser reprendidas. La enunciación continúa desde los recuerdos y las emociones que sienten al contacto con la naturaleza, el agua y otros cuerpos femeninos:

«Creo que soy puro sexo», decía Genia,  
y daba miedo verla y sentir su mirada.  
[...]

Rodeadas de agua por todas partes  
 el mar naufragó dentro de cada una,  
 el faro, en vez de guiarnos, nos desencaminó,  
 golosas, solo queríamos  
 lo que todas pedimos,  
 amanecer al mundo  
 desfloradas a besos. (26)

Resulta trasgresora la descripción del despertar sexual de unas niñas, quienes entre juegos y caricias descubren el placer de su piel y sus sentidos. La autora desarrolla una poética sensible y erótica, en donde las niñas-adolescentes-mujeres se están apropiando o reapropiando de sus cuerpos, algo que en los sistemas machistas está prohibido, pues los cuerpos femeninos son objetos de uso para el placer masculino. En culturas como la mexicana existe una enorme represión y castigo hacia la sexualidad humana, pero de forma más acentuada en contra de la sexualidad de las mujeres, a quienes durante siglos se les ha condicionado mental y físicamente para la procreación y se les ha inducido incluso a rechazar la actividad sexual por placer, al llenar su mente con prejuicios religiosos y morales.

Ello ha sido reflejado y suministrado en diversas dosis también desde todo tipo de literatura, empezando por la religiosa, seguida por revistas femeninas que instruían cómo ser una buena madre y ama de casa, hasta llegar a las novelas, cuentos y poesías, mismas que constituían —y algunas aún lo hacen— verdaderas lecciones de adoctrinamiento para someter la mente y espíritu de las lectoras.

Frente a la literatura misógina, emergen propuestas como la de Poniowska, quien libera a las niñas de esas presiones y en sus poemas les permite ser libres, disfrutar de sus cuerpos y el contacto con la naturaleza, con descripciones como «el mar naufragó dentro de cada una», figura metafórica que alude al placer de los cuerpos femeninos al contacto con el agua del mar. Se trata de una forma alternativa de sensualidad, que no depende del órgano sexual masculino para alcanzar el orgasmo, sino que refiere otras posibilidades de experimentación y gozo, lo cual rompe con la discriminación tradicional de todo lo femenino.

Respecto a esta discriminación, Judith Butler sostiene que socialmente se asigna a cada sexo una identidad de género, cuya permanencia es reforzada cada día mediante actos performativos obligatorios y la

inducción reiterada de estereotipos, a fin de que continúe esa tradición en cada generación. Así, la gran mayoría de obras literarias han contribuido en la tarea de instituir, fomentar y normalizar la heterosexualidad obligatoria y la dominación de las mujeres, encasillándolas en determinados tipos de personajes.

En el libro *Deshacer el género* (2004) Butler señala que «el género es el aparato a través del cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino junto con las formas intersticiales hormonales, cromosómicas, psíquicas y performativas que el género asume» (70). Frente a tal heteronormatividad, la teórica propone la problematización del género, el *género en disputa* (*gender trouble*) o la *mezcla de géneros* (*gender blending*), ya sea el *transgénero* (*transgender*) o el *cruce de géneros* (*cross-gender*); estamos ya sugiriendo que el género tiene una forma de desplazarse más allá del binario naturalizado. La fusión del género con lo masculino/femenino, hombre/mujer, macho/hembra, performa así la misma naturalización que se espera que prevenga la noción de género:

Un discurso restrictivo de género que insista en el binario del hombre y la mujer como la forma exclusiva para entender el campo del género performa una operación reguladora de poder que naturaliza el caso hegemónico y reduce la posibilidad de pensar en su alteración. [...] Otros enfoques insisten en que el «transgénero» no es exactamente un tercer género sino un modo de paso entre géneros, una figura de género intersticial y transicional que no puede reducirse a las normas que establecen uno o dos géneros. (71)

Luego de un extenso análisis y confrontación de la problemática histórica del género, Butler considera que «el simbolismo del futuro será aquel en que la feminidad tenga múltiples posibilidades, cuando, como afirma Braidotti, sea liberada de la exigencia de ser una sola cosa o de cumplir con una sola norma, la norma creada para ella a través de medios falocéntricos» (Braidotti 278).

Lo anterior explica por qué desde los discursos culturales, entre ellos el literario, se instituye, fomenta y normaliza una heterosexualidad obligatoria y la dominación de las mujeres, encasillándolas en determinados tipos de personajes, a partir de los cuales se les educa y dictan las formas «correctas» de comportarse. En caso de trasgredir, son severamente castigadas.

Sin embargo, las nuevas configuraciones literarias de las mujeres permiten describir con libertad la sexualidad femenina, como ocurre con los versos: «golosas, solo queríamos lo que todas pedimos, amanecer al mundo desfloradas a besos». La voz poética habla desde su sensibilidad y búsqueda del placer, como mujer-sujeto, alejada de la mujer-objeto, pasiva y dominada, que abunda en la literatura masculina, y que es utilizada para el disfrute de los hombres. En este poema, las mujeres tienen voz y expresan sus deseos: «amanecer desfloradas a besos», experiencia sexual que prescinde del hombre y su pene, es decir, se rompe con el falocentrismo y todos sus complejos. Las mujeres son dueñas de sus cuerpos y placeres, mediante la imaginación y la experimentación con diversos elementos de la naturaleza y el erotismo, que no se limitan al encuentro genital, sino que comprenden todo el cuerpo, la piel y los sentidos. Ambos versos contienen una alta carga erótica e implican un profundo sentido de libertad. Lo mismo ocurre en el siguiente poema:

#### La Picuda

«La Picuda» allí sigue,  
vigila la bahía,  
es una piedra grande,  
su fálica erección  
corona la montaña,  
tallada a pique  
la mitad de la roca  
es un salto al vacío.  
También las siete niñas  
nos dimos al vacío,  
Genia y Sara saltaron,  
Paloma ya se fue.  
Ninguna de nosotras  
es lo que quiso ser.

Llagados por la sal  
yacen nuestros coñitos.  
Sé lo que necesitan,  
los acuno y los mezo,  
les digo que los amo

se abren como conchas,  
 el agua se les mete,  
 brillan, se transparentan  
 y los devuelvo enteros  
 a las olas del mar. (27)

La voz continúa con la descripción de la exploración sensual de las niñas, alejadas de las convenciones sociales y el control de sus cuerpos. Emulan a las ninfas, juegan y saltan al vacío desde una roca llamada La Picuda, piedra en fálica erección que corona la montaña, descripción alejada de los constructos machistas del falocentrismo, que somete a las mujeres. Aquí la metáfora alude a lo contrario: desde la fálica erección, las chicas brincan al vacío; solo se trata de un apoyo o instrumento, no de un ente o un elemento que las controle. Y ese salto implica también una imagen figurativa de las acciones que realizan en sus vidas, por ello después reconoce: «Ninguna de nosotras es lo que quiso ser» (27). Sin embargo, mientras llega esa posible decepción adulta, las menores disfrutan de sus «coñitos», llagados por la sal, que ellas aman, cuidan y mecen. Tenemos aquí otra ruptura con la represión sexual, pues la imagen de los coños inflamados por la sal y el sol es muy elocuente, alusiva a un estado de excitación, generalmente prohibido para las mujeres, aún más siendo todavía menores de edad. Toda esta exploración narrativa describe aspectos de la sexualidad femenina poco planteados por la literatura mexicana y se arriesga a sondear los linderos del placer y el deseo.

De acuerdo con el filósofo Michel Foucault, en el libro *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (1976), la sexualidad ha sido cuidadosamente encerrada: «La familia conyugal la confisca. Y la absorbe por entero en la seriedad de la función reproductora. En torno al sexo, silencio» (9). Además, cuestiona si la historia de la sexualidad en Occidente debería leerse como «la crónica de una represión creciente» (11), que coincide con el desarrollo del capitalismo, pues forma parte del orden burgués, que promueve los dispositivos de poder y el control de los cuerpos:

El ciclo de lo prohibido: no te acercarás, no tocarás, no consumirás, no experimentarás placer, no existirás, salvo en la sombra y el secreto. El poder no aplicaría al sexo más que una ley de prohibición. Su objetivo es que el sexo renun-

cie a sí mismo. Su instrumento: la amenaza de un castigo que consistiría en suprimirlo [...] El poder constriñe al sexo con una prohibición que implanta la alternativa entre dos inexistencias. (102)

Esa «crónica de represión creciente», que inició en el siglo xvii, ha tenido diferentes etapas, algunas de avance y libertad, pero la mayoría de retroceso y represión, relacionadas con los niveles de ignorancia, versus los de conocimiento y libertad, de cada sociedad y cultura. Foucault advierte que la idea del sexo permite esquivar lo que hace el *poder*; permite no pensarlo sino como ley y prohibición:

El sexo, esa instancia que parece dominarnos y ese secreto que nos parece subyacente en todo lo que somos, ese punto que nos fascina por el poder que manifiesta y el sentido que esconde, al que pedimos que nos revele lo que somos y nos libere de lo que nos define, el sexo, fuera de duda, no es sino un punto ideal y vuelto necesario por el dispositivo de sexualidad y su funcionamiento. [El sexo es el elemento más especulativo, más ideal y también más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos, su maternidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres. (188)

En otro de sus libros fundamentales, *Vigilar y castigar* (1975), Foucault explica que el deseo comprende las pulsiones que sentimos desde que nacemos hasta que morimos; pero históricamente, los deseos siempre han tratado de ser regulados por las instituciones creadas para docilizar a los seres humanos. De ahí que aún antes de que el sujeto exista, ya ha sido conformado socialmente por otros y se le ha instruido para reprimir y ocultar sus deseos, así como para controlar los placeres.

Por otro lado, Gilles Deleuze en el libro *Deseo y placer* (1995) precisa: «El placer me parece el único medio para una persona o un sujeto de “recuperarse” en un proceso que le desborda. Es una re-territorialización» (14). Además, considera que «las líneas de fuga constituyen el rizoma o la cartografía. Son casi lo mismo que los movimientos de desterritorialización» (16). Pero va aún más lejos en sus comentarios y advierte que las líneas de fuga, las disposiciones de deseo, no han sido

creadas por los marginados, sino por quienes se han liberado de prejuicios y dogmas, o bien que mantienen alguna condición de libertad, como ocurre con las niñas de los poemas que estamos analizando, quienes juegan con sus cuerpos y que sin saberlo construyen esas líneas de fuga, que plasma así la escritora en otro poema:

Fruncida estrella  
 Enséñame tu ombligo,  
 Levántate la falda,  
 Hace tiempo accediste  
 Y ¿Sabes lo que vi?,  
 Un ramo de violetas.  
 Enséñame tu ombligo,  
 Anda, suena, es un timbre,  
 Tintinea de risa,  
 Toco, vienes a abrir  
 Y me dices que pase.  
 Enséñame tu ombligo,  
 Copita de rompopo,  
 Para beber de él  
 Los rayos de la luna.  
 Niña, ya no te muevas,  
 Voy ahora a clavarte  
 Mi torre de sonrisas.  
 ¿Ves?  
 Tú también sonrías. (9)

La narración poética mantiene el ritmo y la temática de la exploración de los cuerpos, centrada ahora en el ombligo, esa marca de la corporeidad que formó parte del cordón umbilical, elemento matriarcal de la gestación, mediante el cual se alimentan los seres humanos antes de nacer, y que, posteriormente, llega a ser considerado una zona erógena, por su alta sensibilidad y conexión hacia el interior del mismo cuerpo. A diferencia del texto anterior, en este la enunciación es desde la segunda persona que pide a la niña mostrar el ombligo y permitirle jugar con él. Es indeterminado el género de la voz enunciativa, puede ser otra niña, un niño o un adulto, lo importante es la confianza y seguridad entre ellos, así como la forma en que buscan y procuran darse placer.

Los conceptos de *placer* y *deseo* son sumamente complejos; Michel Foucault y Gilles Deleuze los estudiaron, problematizaron y debatieron con intensidad. En el libro *Deseo y placer* (1995), Deleuze refiere su desacuerdo con Foucault y afirma que la disposición de deseo no es nunca una determinación «natural», ni «espontánea» (6) y advierte que una disposición de deseo comportará siempre dispositivos de poder.

Tendríamos entonces que los deseos son inducidos por los diversos mecanismos del poder y el aparato institucional, es decir, las personas estamos programadas para desear determinadas cosas, ejemplo de ello son todos los productos que, a través de la publicidad, deseamos tener, comprar y poseer, debido al estatus que supuestamente proporcionan; por ello, la mercadotecnia manipula a los individuos para creer que la posesión de determinados artículos brinda placer. Deleuze agrega que los dispositivos de poder no son los que disponen, sino que son las disposiciones de deseo las que articulan las formaciones de poder. «Los dispositivos de poder ya no se limitan a ser normalizadores, tienden a ser constituyentes de la sexualidad» (7). Para explicar esto de forma más clara, el autor cita la que considera una de las tesis más importantes de *Voluntad de saber*, en donde Foucault señala que el dispositivo de sexualidad pliega la sexualidad sobre el sexo. Sin embargo, advierte que hay ahí un efecto de represión, entre lo micro y lo macro:

La sexualidad, como disposición de deseo, históricamente variable y determinable, con sus puntas de desterritorialización, de flujos y de combinaciones, va a ser replegada sobre una instancia molar, «el sexo» y aunque los procedimientos de este movimiento no son represivos, el efecto (no-ideológico) es represivo, en tanto que las disposiciones se rompen, no solo en sus potencialidades, sino en su micro-realidad. Entonces ya solo pueden existir como fantasmas, que las cambian y las distorsionan completamente, o como cosas vergonzosas. (8)

En *Rondas de la niña mala* identifiqué las diversas formas en que la autora despliega una profunda exploración entre las variables del deseo y del placer, así como la manera en que a veces se confunden, pero deja claro que el deseo es la búsqueda de la realización del placer. De acuerdo con lo debatido por Foucault y Deleuze, el deseo puede esclavizar y da-

ñar, porque se padece, mientras que el placer puede liberar al ser. En los poemas mencionados dominan las voces femeninas que están buscando la recuperación de sí mismas y de sus cuerpos, ya sea mediante el placer o el deseo, pues en sus acciones y enunciaciones expresan desear alcanzar el placer, al mismo tiempo que manifiestan el placer que sienten al cumplir sus deseos.

De esta manera, las voces femeninas buscan la recuperación de sí mismas y de sus cuerpos mediante la transgresión de los dispositivos del poder, del deseo y del placer, como hemos revisado en los principios planteados por Michel Foucault en los libros *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (2009), *II. El uso de los placeres* (1985), y *Vigilar y castigar* (2002). Foucault afirma que socialmente la sexualidad está constituida como un dispositivo de control, a través del denominado *sexo verdadero*, que comprende las prácticas sexuales socialmente aceptadas, como el matrimonio y las relaciones heterosexuales, mientras que otro tipo de prácticas son consideradas anormales, contra natura, pecaminosas y malas. En las relaciones de poder la sexualidad es uno de los elementos dotados de mayor instrumentalidad: utilizable para múltiples maniobras y capaz de servir de apoyo a las más variadas estrategias. Entre esas maniobras, el dominio de los cuerpos:

Histerización del cuerpo de la mujer: triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado —calificado y descalificado— como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas; según el cual, por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social. (127)

Las niñas descritas en los poemas de Poniatowska desafían a una sociedad conservadora e hipócrita. Sociedad que forma parte de las instituciones de poder analizadas por Foucault: son instancias que ancestralmente han mantenido sometidas a las mujeres bajo el canon de la feminidad, la maternidad y otros cautiverios, como los ha denominado Marcela Lagarde, para obligarlas a vivir únicamente en función de cumplir los deseos de otros y que sus cuerpos sean objetos de placer, también de otros.

## Conclusión

Después del análisis de la mayoría de los 59 libros publicados por Elena Poniatowska, considero que los poemas son los textos más arriesgados de su obra, tanto por su contenido como por la configuración que realiza de un universo femenino y sus alteridades, que le permiten crear nuevas representaciones de las mujeres, inmersas en un proceso general de transformación y experimentación de diferentes formas de sexualidad y de la recuperación o re-territorialización de sus cuerpos, mediante el conocimiento y exploración de los mismos por parte de las niñas-mujeres, ya sea como juego, a través del contacto con la naturaleza o por la masturbación y el placer de su propio contacto.

Al revisar los poemas sobre la base de los estudios de género, me di cuenta de que la autora configura mujeres poderosas, que ejercen diversas formas de disposición y acción para buscar y cumplir sus deseos: se atreven a desear, el deseo comprendido como la búsqueda de la realización del placer. Con ello hay una transgresión, pues desde la literatura conservadora —o tradicional, que refleja y adoctrina el comportamiento femenino— las mujeres debían controlar sus deseos, e incluso evitarlos. Como ejemplos, podemos mencionar *Santa* (1903), de Federico Gamboa; *Orgullo y prejuicio* (1813), de Jane Austen; *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, entre otras obras.

Elena Poniatowska desarrolla discursos femeninos alternativos y rompe con las imposiciones tradicionales del canon, centrado en la narrativa patriarcal y la sumisión de los personajes femeninos. Escribe y habla como mujer, desde una sensibilidad y construcción femeninas, que se distingue por desarrollar una poética de las emociones y la narración de los pequeños temas. Su exploración narrativa describe aspectos de la sexualidad femenina poco planteados por la literatura mexicana y se arriesga a sondear los linderos del placer y del deseo, en un universo femenino donde imperan los sentidos y nuevas representaciones de las mujeres y de sus cuerpos, cuerpos que por fin les pertenecen a sí mismas.

## Bibliografía

---

- Butler, Judith. *El reglamento del género. Deshacer el género*. Paidós, 2006.
- Braidotti, Rossi. *Sujetos nómades*. Paidós, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Deseo y placer*. Letra, 1995.
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI, 1976.
- . *Historia de la Sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo XXI, 1984.
- . Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, 2002.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Poniatowska, Elena. *Lilus Kikus*. Ediciones Era, 1954.
- . *Rondas de la niña mala*. Ediciones Era, 2008.

CUERPOS  
LÉSBICOS  
DESARTICULADOS  
EN «FOTOGRAFÍA  
INSTANTÁNEA»,  
DE ARTEMISA  
TÉLLEZ

*Disarticulated lesbic bodies in  
“Fotografía instantánea” of Artemisa  
Téllez*

Jorge Luis Gallegos Vargas  
Iraís Rivera George

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

## RESUMEN

La literatura es un vehículo ideológico capaz de transmitir valores y conceptos de una época que afectan incluso a la concepción del ser, debido a que el lenguaje está cargado de significaciones dadas a partir del uso de determinadas palabras que constriñen a los personajes en un deber ser acorde a su sexo o género. Ello sucede en el cuento «Fotografía instantánea» de la mexicana Artemisa Téllez, donde la descripción de las personajes<sup>18</sup> construye a sujetos y cuerpos sociales que devienen a través de la intersección de diversos discursos, como la moda, la moral y la concepción de lo erótico, entre otros. De esa forma, la narrativa de la historia permite un análisis de la corporalidad desde la *teoría del ser cartesiano*, la *performatividad* propuesta por Butler y el *cuerpo sin órganos* de Deleuze y Guattari.

**Palabras clave:** biopoder, género, performatividad, corporalidad, identidad

## ABSTRACT

Literature is an ideological vehicle capable of conveying the values and concepts of an era that affect, even, the conception of being, since language is laden with meanings given through the use of certain words that constrain characters into an expected behavior according to their sex or gender. This is evident in the story "Fotografía instantánea" by the Mexican author Artemisa Téllez, where the description of the characters is constructed as social subjects and bodies that emerge through the intersection of various discourses, such as fashion, morality, the conception of the erotic, etc. Therefore, the narrative of the story allows for an analysis of corporeality from the perspective of the *Cartesian theory of the self*, Deleuze and Guattari's *body without organs*, and Butler's *performativity*.

**Keywords:** gender, performativity, corporeality, identity

---

18. El término utilizado por Consuelo Meza Márquez en *Utopía feminista. Quehacer de cuatro narradoras contemporáneas* (2000), retomado por Ma. Elena Olivera Córdoba, para referirse a los personajes de mujeres escritos por una mujer. Elena Madrigal (2011) apunta que «[l]a crítica literaria del corpus de tema lésbico en México debe la adopción del término 'personajas' a María Elena Olivera [...], quien a su vez lo retomó de [...] *Amora*, de Rosamaría Roffiel» (93). Para fines de este trabajo se emplea este término para hacer énfasis en que la transversión lingüística es significativa dentro de la literatura sáfica.

La literatura usa el lenguaje como materia primigenia para crear historias; un personaje se encuentra determinado por la construcción que el escritor hace de él a través de las palabras porque, al idearlo, necesita aclarar su nombre, sexo, raza, edad y lugar de nacimiento; así como su relación con los espacios, el cuerpo y las distintas etapas de su vida —infancia, adolescencia, adultez, vejez—, y la manera en que se desenvuelve socialmente, entre otras. Ello porque el cuerpo y las marcas que hay en él determinarán el actuar y devenir de su vida.

Se puede afirmar que no existen textos en los que las descripciones (cuando hay) de los rasgos físicos, las técnicas y las marcas corporales sean irrelevantes; la literatura funciona como una prolongación de los discursos creados e introyectados en el cuerpo y que, a su vez, están determinados por la experiencia y el contexto sociohistórico. De esta forma, la literatura ha conseguido que todo lo inenarrable pueda enunciarse desde el cuerpo: el amor, el deseo, la vida, la muerte, el dolor. Así, la presencia del cuerpo en las letras es muy importante para dar cuenta de que este no es solo un conglomerado de características biológicas, sino también un discurso que guarda y emite significaciones verbalizadas que pueden leerse e interpretarse.

En el siguiente trabajo se pretende abordar cómo se muestra el cuerpo y el deseo a partir de la experiencia en el cuento «Fotografía instantánea», de Artemisa Téllez, publicado en 2016 en la antología *Fotografías instantáneas*; dicho abordaje se realizará según los preceptos teóricos de la *performatividad* de Butler, el *cuerpo sin órganos* (CsO) de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, y de la concepción de *cuerpo y poder* de David Le Breton, Michel Foucault y Elsa Muñiz.

## El cuerpo: lenguaje y literatura

La configuración de los cuerpos a través de la escritura se da mediante un proceso que consiste en convertir en tangible lo intangible; el cuerpo es el espacio textual en el que, según María del Carmen Castañeda Hernández, «se inscriben pautas de identidad, representaciones genéricas, discursos étnicos, disertaciones sexuales» (párr. 11). El cuerpo al servicio de la literatura es una suerte de lienzo donde se van delineando, pintando y significando los cuerpos de tal forma que se encuentren

determinados por diferentes discursos: género, etnia, sexo, lo cual converge en un espacio en el cual se simboliza la identidad.

Al ser la literatura una manifestación social, los cuerpos que ahí se conciben son manifestaciones, en palabras de Le Breton, de un estado social, una visión del mundo y una definición de la persona (Le Breton 13); es decir, la descripción<sup>19</sup> de los cuerpos en los textos literarios no es una representación de la realidad, sino una mirada que busca otorgarle sentido al texto. Quien escribe construye una representación del cuerpo como espacio, a partir de las significaciones que le rodean: sus lecturas del mundo, los textos leídos, los medios de comunicación o bien sus saberes y significados resultados del compendio de otros significados.

Según Sergio López Ramos (2006), la literatura reafirma el pensamiento cartesiano en el que se ve al cuerpo en una dicotomía. Dicho pensamiento «impregna y cruza a los autores en sus afirmaciones sencillas y complejas sobre el concepto de cuerpo y cómo funciona en los procesos fisiológicos y emocionales» (López 175). Esto es, la literatura funge como un cúmulo y expresión de puntos de vista particulares que construyen cuerpos a partir de representaciones simbólicas que se articulan por medio de la interpretación del texto, indicándole al lector cómo debe experimentar o vivir su cuerpo en función de una «subjetividad socializada y concretizada en el cuerpo; es una expresión de miradas para la socialización de sensaciones, niega y nulifica la posibilidad de explorar y experimentar otros sentimientos que puedan ser el inicio de otras formas en que los seres humanos puedan construir su vida, su estilo de vida» (175). Así, los discursos narrativos literarios se convierten en un medio para compartir y socializar los modos de vivir el cuerpo, habitarlo y experimentarlo.

El cuerpo en la literatura está marcado por la cultura en la que se desarrolla la historia, donde los personajes viven sus experiencias y conforman subjetividades a partir de la geografía, la ética, la moral, la estética del discurso literario y el imaginario social de la cultura en la cual está inmerso. Podemos observarlo en las novelas clásicas, en que

---

19. En este sentido, cabe recordar las variantes de las descripciones directas de los textos literarios, divididas en *prosopografía* (descripciones físicas), *etopeya* (descripciones morales y psicológicas), *retrato* (descripción de rasgos físicos, morales y psicológicos) y *caricatura* (exageración satírica, de rasgos morales o físicos); cualquiera que se emplee sirve como un código de valores que refleja lo deseado, lo grotesco o lo invisibilizado.

los personajes son retratados acorde a los valores de la época y no de la realidad misma; por ejemplo, en el periodo realista francés iniciado por Flaubert con la configuración de Emma Bovary: bella, pero tonta, determinada por su origen rural y poco culta, imbuida en el mundo de la literatura romántica. O podemos considerar la obra narrativa de Guadalupe Amor, en la que algunas de las protagonistas de sus cuentos son castigadas por su mismo cuerpo al no responder a los mandatos de la sociedad conservadora del medio siglo xx. Según esto, los personajes representan las subjetividades en las que interactúan emisores y receptores; las construcciones corporales de estos se dan sobre la base de textos atravesados por discursos semióticos al cuerpo<sup>20</sup>.

La literatura da sentido al cuerpo que se sitúa en una sociedad y con ello impone normas y sentimientos, por lo cual los personajes devienen en cuerpos sociales que reproducen discursos hegemónicos que repiten el pensamiento cartesiano y binario. Las letras, al asumir y representar los discursos que han normado al cuerpo, encarnan personajes que reproducen esa mirada dicotómica, privilegiando la presencia de cuerpos dóciles que son blanco del poder hegemónico. Según Michel Foucault (2002), los *cuerpos dóciles* son sometidos, útiles, inteligibles; cuerpos docilizados para formar parte de un discurso que reproduce las ideologías impuestas por los discursos hegemónicos (125). Dicha docilización responde a la manipulación que ha educado a quien escribe y que le es útil para contar una historia.

La docilización en la literatura también se debe a que esta reproduce discursos hegemónicos en los cuales el poder se hace presente a partir de estereotipos marcados por binarios que funcionan de manera opuesta: representaciones que no se entrecruzan entre ellas para que las identidades narradas se construyan a través de prejuicios que marcan al cuerpo e invisibilizan identidades consideradas fuera de la norma. Del mismo modo, en algunos textos las configuraciones del cuerpo se siguen haciendo a partir de cuerpos dóciles ceñidos a las características

---

20. En el campo semiótico, el cuerpo es toda una veta de análisis que parte del concepto de la *corposfera*, pues se considera que es «a partir del cuerpo/en el cuerpo/por el cuerpo donde las semiosis comienzan y terminan; y es en su totalidad presencial y protagónica en el mundo vivido donde podemos encontrar/construir la interpretación del mundo» (Finol 42). El cuerpo mismo, entonces, es un medio de significación a la vez que un elemento que significa, pues al ser parte de una semiosfera se construye con base en su entorno y los valores que es este se derivan.

impuestas por discursos de poder con una perspectiva binaria; por ello, la literatura puede considerarse como dispositivo hegemónico de poder, pues representa *cuerpos dóciles*, cuerpos que han normalizado prácticas sexuales y corporales con base en un pensamiento dicotómico. Pensemos en casos como las sagas de *Crepúsculo* o *Cincuenta sombras de Grey*, en las cuales los cuerpos obedecen a la dicotomía en la que la mujer es el cuerpo docilizado por el cuerpo masculino.

Estas dicotomías corporales son reguladas a partir de significados culturales que se le dan al color de piel, clase social, sexo, género, edad, prácticas sexuales, condición física, religión o profesión, por nombrar algunos elementos; así, se presenta una división binaria: blanco/negro, rico/pobre, activo/pasivo, heterosexual/homosexual, joven/viejo, penetrado/penetrador, sano/enfermo, católico/judío, empleado/desempleado, entre otros, que tienen una connotación positiva o negativa en la cual se considera abyectos a aquellos que se salen de la norma.

Para Butler, lo abyecto se designa a todo lo invisibilizado, excluido, invivible (Butler 19-20); lo que corresponde a lo que está fuera, lo rechazado: se construye a partir del repudio y la marginación de sujetos que viven bajo la sombra de una norma que, a través de la reiteración de significados, se materializa y perpetúa como modelo único que rige el ser y el deber ser.

Por lo tanto, hablar de cuerpos abyectos significa nombrar a quienes necesitan ser controlados puesto que provocan morbo, pecado, humillación, construyéndose como el otro; entonces, los cuerpos de mujeres —embarazadas, lesbianas—, hombres homosexuales, infantes, personas con discapacidad, negras, mayores, entre otras, se construyen como diferentes a los hombres heterosexuales blancos que tienen todas sus capacidades físicas.

Michel Foucault expone «la idea que a menudo se ha buscado por diferentes medios de reducir todo el sexo a su función reproductora, a su forma heterosexual y adulta y a su legitimidad matrimonial, no da razón, sin duda, de los múltiples objetivos buscados, de múltiples empleados en las diversas clases sociales» (61). El cuerpo se puede entender como un territorio donde las reglas del sexo se establecen partiendo de la heteronorma; no obstante, cuando estas prácticas corporales se desestabilizan, el cuerpo adquiere significaciones nuevas a partir de las normas reiteradas y, por lo tanto, sexo y género fungen como actos performativos.

Para Teresa de Lauretis, el poder en las sociedades modernas permea a todos los cuerpos, no es un discurso unidireccional (65); esto quiere decir que el poder va de arriba hacia abajo, de abajo hacia arriba, de gobernados a gobernantes y viceversa, estableciendo así que el discurso de sexo y género sea inmanente a todos, sin importar las relaciones económicas, políticas y sociales que existan entre los sujetos. Ello significa que el poder produce estructuras mediante la lengua que sirven para justificar acciones e intervenciones.

Dicho lo anterior, el cuerpo no escapa, tampoco, a la autorregulación; en palabras de Foucault, el *panóptico* en el que se establecen mecanismos de vigilancia e introyección del discurso. De esa forma, las prácticas sexuales del sujeto se encuentran autorreguladas y dirigidas hacia aquello que se considera dentro de la norma: la genitalidad, el coitocentrismo y la heterosexualidad obligatoria.

El *biopoder* foucaultiano<sup>21</sup>, en Occidente, ha visto en la sexualidad una forma de disciplinamiento del cuerpo. La misma De Lauretis afirma: «el biopoder actúa como la matriz formativa de la sexualidad, ello se debe a que el biopoder no solo se despliega en el cuerpo como máquina, para maximizar su eficiencia y productividad, sino que además produce al cuerpo mismo como cuerpo especie» (71). Bajo esta perspectiva, el *biopoder* no solo actúa en el cuerpo máquina, sino también en el cuerpo materializado a partir de los significantes atribuidos y, al regular la sexualidad, penetra en el cuerpo y se conforma a partir del lenguaje.

Ha sido el mismo poder el que ha configurado la homosexualidad, en la que las características tanto masculinas como femeninas se han invertido según las significaciones que se le han conferido; Foucault menciona que «[l]a homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma» (28); dicho de otra manera, las características psicológicas, psíquicas, sociales, médicas y legales redujeron las prácticas homosexuales a una concepción

---

21. Este concepto se deriva de la perspectiva de Foucault, que en *Seguridad, territorio* lo considera como «el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales, podría ser parte de una política una estrategia general del poder, en otras palabras cómo a partir del siglo xvii, la sociedad, las sociedades occidentales modernas tomaron en cuenta el hecho biológico fundamental de que el hombre constituye la especie humana» (Foucault 15).

binaria en la que el cuerpo es visto de manera dicotómica y las características se encuentran intrínsecas en la mente. El cuerpo puede ser el de varón o mujer, pero sus características internas son andróginas o inversas al sexo biológico.

## El cuento como discurso disidente

El cuento mexicano es uno de los géneros literarios más aceptados en la producción artística. Mario Muñoz afirma que en la segunda mitad del siglo pasado este encontró un lugar gracias a las innovaciones en la forma y el contenido (162). Es justamente con esta transición y modernización del género literario cuando los personajes disidentes sexuales encontraron cabida; el mismo Muñoz, en el prólogo de la primera antología de cuento homosexual *De amores marginales: 16 cuentos mexicanos*, explica que fue hasta los años sesenta cuando se desmitificó a dichos personajes, puesto que antes servían como fetiche sexual, su presencia se soslayaba y brindaba nulas aportaciones a las letras nacionales (9-16). No obstante, personajes homosexuales —masculinos y femeninos— han sido fundamentales en el desarrollo de la literatura mexicana.

Por otra parte, la configuración de las y los homosexuales en la literatura no ha escapado a la representación según el discurso hegemónico en el que la heterosexualidad ha sido la norma moral, médica, religiosa y legal correcta. Además, en los discursos literarios se ha privilegiado la presencia de personajes homosexuales masculinos sobre los femeninos, ya que el discurso hegemónico visibiliza y permite, en mayor medida, las prácticas masculinas, reproduciendo el binario masculino/femenino, mientras que la transexualidad ha sido retratada como aquello que no se anhela ser: la mayoría son personajes masculinos que desean ser mujeres. Los primeros personajes *queer* se mostraron en la decadencia, soledad, tristeza o vejez, y su único escape era el suicidio, como sucede en *Después de todo* (1969) de José Ceballos Maldonado, *El diario de José Toledo* escrita por Miguel Barbachano (1964), y el cuento «Los machos cabríos» de Jorge Ferretis (1952).

## El cuerpo en los textos literarios lésbico-gay

El cuerpo es el lugar en el que el sexo se establece a partir de las normas de la heterosexualidad; el poder se materializa en él mediante un efecto de naturalización de la heterosexualidad, en el que prácticas sexuales como la homosexualidad no encuentran cabida. Un cuerpo se materializa en hombre o mujer a partir de la repetición de convenciones normalizadas, lo cual se denomina *performatividad*<sup>22</sup>; esta se efectúa una vez que las prácticas se repiten y pierden su carga semántica original.

Beatriz Preciado, en el libro *Testo yonqui*, explica que el *género* es un sistema de normas e instituciones sociales que han producido performativamente a un sujeto, quien se describe a partir de ellas (87); o sea, el *género* es una construcción sociocultural en la que las significaciones discursivas, definidas por los distintos aparatos hegemónicos e institucionales —religión, medios de comunicación, medicina, leyes, sistema educativo, familia, leguaje, literatura, entre otros—, permean los cuerpos y definen cómo tienen que ser materializados y leídos en un contexto cultural en el cual se ha privilegiado la representación de sujetos masculinos, clase media, blanca y heterosexual. De ahí que estos cuerpos funjan como sujetos de enunciación y acción en los que el discurso de género actúa socialmente para la creación de sujetos que se enuncien y se codifiquen de manera inestable, lo cual produce tanto diferencias de género (hombre/mujer), como sexuales (homosexual/heterosexual, sado/maso, activo/pasivo), raciales, corporales, de clase y edad, por mencionar algunas.

Butler define la *performatividad*

no como un acto singular y deliberado, sino antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce efectos que nombra. [...] [L]as normas reguladoras del «sexo» obran de una manera performativa para construir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para mate-

---

22. El concepto propuesto por Judith Butler servirá para comprender el carácter de constructo social de vivir el cuerpo; esto es, entender que la manera en que nos percibimos y habitamos nuestro cuerpo parte de las concepciones socioculturales, que solo se repiten de forma constante en actos de habla y rituales ya establecidos.

rializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo homosexual. (19)

De ahí que la *performatividad* encuentre anclaje en la heterosexualidad, la cual compone los límites del género y la sexualidad; entonces, se puede entender como la reiteración de una ley porque el orden simbólico ya está predeterminado por el discurso de biopolítica<sup>23</sup> y biopoder.

Es necesario hablar sobre los cuerpos a los cuales se les asignan ciertas características disidentes y cuyas prácticas corporales permiten reformular las preferencias sexuales; en general, la homosexualidad se ha visibilizado partiendo de lo peyorativo. Las significaciones dadas al cuerpo *queer* nacieron como patológicas; en ellas el sujeto ha tenido que rearticularse porque no hay manera de vivir en la heterosexualidad. Al ser sujetos disidentes o marginales, se retratan como seres abyectos, que se articulan física y moralmente a partir de lo negativo; son quienes van en contra de la naturaleza o lo considerado normal. Lo que explica el por qué la representación de las y los personajes homosexuales, en la literatura, ha estado vinculada a la homofobia. Según Antonio Marquet, en el libro *El crepúsculo de heterolandia, el patriarcado* es «un sistema de poder que fomenta tanto la sumisión [...], como la homofobia, una forma de perseguir a quienes por haberse negado a alinearse ya no son controlables» (41). Los cuerpos que no se asuman según la mirada heterocentrista en un sistema jerarquizado, desigual y de sometimiento, son relegados o considerados anormales o enfermos por los discursos hegemónicos de poder.

El discurso homosexual ha sometido y cuestionado otras dos formas en las que la masculinidad no encaja: el travesti y las lesbianas; ambas representaciones, basadas en lo femenino, han simbolizado la forma en la que el discurso ha sostenido y reproducido al sistema heteropatriarcal y falocrático en el que la ausencia del pene relega y discrimina a quienes no lo poseen. Por ello, el travestismo, según Marquet, es «una forma de volver lo femenino grotesco, ridículo. Estas figuras son producto de la mujer objeto que es todo busto o toda nalga.

23. Aunque los conceptos de *biopoder* y *biopolítica* parten del pensamiento foucaultiano, debemos diferenciarlos. El primero es la forma en que se recurre a la dominación de los sujetos a través de preceptos corporales; mientras que la *biopolítica* se refiere a la técnica que se aplica a estos cuerpos para lograr su dominación, desde normas, ritos, etcétera.

Podría considerarse como la celebración de la mujer como objeto al servicio ya no del macho sino del pene» (43).

Desde la narrativa mexicana del siglo XIX hasta nuestros días, los personajes que son disidentes sexuales han sido representados —en su mayoría— a partir del afeminamiento o la masculinización, preocupados por sí mismos, por su imagen, aññados, cuyos cuerpos devienen en sujetos con una sexualidad que puede ser cuestionada por una voz heteronormada debido a sus características físicas y comportamiento. Así, se ridiculiza a los cuerpos masculinos que se ven disminuidos por presentar rasgos femeninos.

La literatura mexicana no ha escapado a la materialización de cuerpos marcados y reconocidos como tabú o como un grupo vulnerable. Judith Butler, en *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, explica que la vulnerabilidad se da por la interpelación del otro (119); es decir, es el otro quien le da la categoría de vulnerable; en términos de Butler el *yo* carga semánticamente al *me* y lo convierte en un objeto de persecución: el primero se conforma a partir del sometimiento del segundo. Estas categorías son resultado de aquellos discursos que no están dados, sino más bien de los que están introyectados y se reproducen en y desde el cuerpo.

### «Fotografía instantánea» de Artemisa Téllez: un análisis de la representación del cuerpo

A pesar de que las primeras representaciones de las y los personajes homosexuales en la literatura mexicana surgieron a principios del siglo pasado, fue hasta la década de los cincuenta (como en las obras «El casado» o «Raquel Rivadeneira», de Guadalupe Amor) cuando estos comienzan a ser protagonistas de historias que, en varias ocasiones, los retratan a partir del escarnio social o la enfermedad, siendo esta una forma de aliviar la soledad de la vejez; el común denominador de la mayoría de estos textos fue la configuración de cuerpos atravesados por un discurso hegemónico en el que la heterosexualidad es el modelo que los rige.

En 1980, Adrienne Rich propone el término *heterosexualidad obligatoria*, a partir del cual establece una conexión entre las mujeres y las características del poder masculino, el cual comprende ocho puntos: la negación de la sexualidad de las mujeres, la imposición de la sexualidad

masculina, la institucionalización del matrimonio, la maternidad como una producción gratuita, control y mutilación de algunas partes del cuerpo, violación, implantación de códigos femeninos a través de la vestimenta, segregación del empleo a las mujeres, así como la dependencia económica forzada de las amas de casa, el uso de las mujeres como regalos, explotación sexual, superposición de las actividades masculinas a las femeninas y la marginación de las mujeres en la educación (12-14).

De esta forma, la heterosexualidad obligatoria ha trastocado los significados otorgados a las categorías femeninas y masculinas, estableciéndola como un sistema de opresión de las mujeres y las personas homosexuales. Este sistema de opresión ha producido en los cuerpos una autovigilancia en la cual las prácticas que no se adhieran al sistema heterosexual son categorizadas como cuerpos atravesados por un poder sexual en los que se socializa a través de un impulso sexual masculino.

En *Género en disputa*, Judith Butler afirma que la *matriz heterosexual* sirve para:

designar la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. He partido de la idea de «contrato heterosexual» de Monique Wittig y, en menor grado, de la idea de «heterosexualidad obligatoria» de Adrienne Rich para describir un modelo discursivo / epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad. (292)

Así, se puede entender la *matriz heterosexual* como un territorio que sirve para justificar las políticas ejercidas a partir de los sujetos producidos por las instituciones, regidas por un discurso de biopoder en el que el otro vigila el cuerpo; dichas estructuras de poder establecidas por la heterosexualidad se dan desde la lengua, que sirve para justificar acciones e intervenciones violentas en las que el cuerpo conecta con ciertas partes del cuerpo de manera antagónica. Lo anterior permite afirmar que el poder produce aquello que se nombra y se representa.

La *matriz heterosexual* o de inteligibilidad social se da cuando los demás pueden leer al sujeto, quien se encuentra delimitado por el otro; así, dicha matriz coloca a los individuos en los lugares correspondientes: se nace hombre o mujer y heterosexual, por lo que se a través de ella se define qué se ve y qué no se ve. Su constante repetición crea naturalidad y coherencia. La repetición y la performatividad son obligatorias puesto que obligan al sujeto a incrustarse en un género, en una raza, en una clase social.

Bajo esta perspectiva, un discurso de poder atraviesa y determina los cuerpos de tal forma que las relaciones simbólicas obligan al sujeto a ser algo; de ahí que los mecanismos de opresión signifiquen al cuerpo desde la interiorización de significados, siendo esta la única manera de existir. Por ello, cuando surgen cuerpos homosexuales son vistos como una heterosexualidad fallida, lo cual produce juegos identitarios diferentes, ocasionando así el devenir del cuerpo.

«Fotografía instantánea», de Artemisa Téllez, da cuenta sobre aspectos de la vida cotidiana: un grupo de amigas y amigos que se asumen lesbianas y homosexuales acuden a Spartacus, un antro que se ubica en Ciudad Nezahualcóyotl, municipio del Estado de México que colinda con la Ciudad de México y que es reconocido por sus altos índices delictivos.

El deseo en este cuento se configura a partir de lo simbólico; se deja de lado la percepción de un cuerpo erótico representado a partir de lo biológico en el que intervienen, principalmente, los genitales y en el que la mirada coitocéntrica se desvanece con el actuar de los personajes. Esto es posible gracias a la construcción de un *cuerpo sin órganos*, entendido como el conjunto de prácticas que logran desprenderse del cuerpo por medio de experiencias simbólicas en las que los cuerpos devienen en sujetos deseantes y de placer.

Así, a través de lo cotidiano y las acciones, el cuerpo materializado en el cuento de Artemisa construye el placer y lo erótico por medio de prácticas corporales como el vestido, la música y el espacio, por nombrar algunos aspectos.

De primera instancia, la ropa hace que los sujetos lésbicos del cuento se presenten como sujetos que se visten para sí mismos y para otros, tal y como se puede apreciar en las siguientes descripciones: «Me puse el disfraz, disfraz de antro, de róquer, de mala y de ardida porque para eso me gustaba la noche, para eso nos gustaba. Los pantalones me quedaban grandes y la blusa... la blusa me la había confeccionado mi ex para

nuestro último aniversario con la última tela que compró mamá antes de morir» (Téllez 10). O bien: «Comenzó a probarse ropa, a peinarse y a mirarse como imagina ella que la miran los demás. En eso tocó Fabiola. Sí, dígame. Vengo a buscar a Carina» (11).

En esta cita se puede apreciar cómo la mirada del otro, la materialización de los cuerpos dada por la vestimenta, logra que los cuerpos devengan en sujetos eróticos, sujetos de placer: la mirada privilegia la forma en que se ven los cuerpos y cómo deben materializarse para ser apreciados por los demás. No se trata, en primera instancia, de un cuerpo sin órganos, sino de cuerpos que se conciben a partir de la mirada del otro, de las significaciones que el otro le otorga a partir de cómo se miran.

Asimismo, el espacio sirve para configurar el placer y el deseo en el cuento. El bar Spartacus es un lugar donde los cuerpos se materializan para llevar a cabo el proceso de significación: «Íbamos al Spartacus (bastión trasnochador limítrofe entre el Estado de México y la Ciudad; frontera legendaria entre las identidades guei roqueras, lésbico ponk, transcristianas, publiorgásmicas y dragsexuales) para descubrir qué chou había, si el Sedalmerc funciona como tacha cuando tienes fe y si era posible ahogar el superyo en medio barril de cerveza» (Téllez 12). De este modo, el espacio funge como el sitio en el que el cuerpo se materializa y deviene en un cuerpo erótico desde la mirada como forma de construir los cuerpos.

En Spartacus, los hombres que bailan semidesnudos en la jaula, la danza que deja ver las piernas de las mujeres, así como el baile de los estrippers, dejan ver cómo el cuerpo desnudo ha sido considerado un tabú: «Delante de nosotras se desnudaba un vaquero, pero nos entretenía más hacernos ojos y reírnos de los demás. Después comencé a gritar; me encantan que se encueren, es tan vulgar... Nuestros amigos se hacían comentarios obscenos, nuestra mente se había fugado; había muerto el superyo» (Téllez 14).

El cuerpo desnudo de aquel hombre da cuenta de cómo se ha materializado según una concepción moralista, en la cual la desnudez desata el morbo y el deseo por medio de los genitales; el cuerpo del stripper deviene en un cuerpo obsceno, lleno de morbo y de placer que se da debido a la contemplación de la genitalidad, de la exhibición de los penes, para crear una sensación de placer basada en un discurso de lo prohibido.

De esta forma, en el texto se otorga un sentido al cuerpo que se sitúa en una sociedad y con ello impone normas, sentimientos, por lo que sus

personajes devienen en cuerpos sociales que reproducen discursos hegemónicos y un pensamiento cartesiano, por ende, binario. Al asumir y representar los discursos que han normado al cuerpo, encarnan personajes que reproducen esa mirada dicotómica, privilegiando la presencia de cuerpos que han sido blanco del poder hegemónico. Dicha docilización responde a la manipulación que ha educado a quien escribe y que es útil para contar una historia.

Asimismo, esta docilización del cuerpo reproduce un discurso hegemónico en el cual el poder es representado por estereotipos marcados por binarios que funcionan de manera opuesta; es decir, configuraciones que no se entrecruzan entre sí para que las identidades narradas se construyan a través de prejuicios que marcan al cuerpo y que invisibilizan identidades consideradas fuera de la norma.

De acuerdo con Elsa Muñiz, citada por Adriana Fuentes en el artículo «La belleza cuesta: de los tips a la cirugía estética. ¿Cuál es la promesa que se persigue?», es menester que el cuerpo deje de observarse mediante un binomio biología/cultura, puesto que la división dicotómica omite verlo como un continuo en el que se puede hablar de significaciones corporales (114); las representaciones literarias, en algunos textos, se siguen haciendo a través de cuerpos dóciles que se ciñen a las características impuestas por los discursos de poder y ven al cuerpo a partir del binarismo; la literatura puede considerarse como un dispositivo hegemónico de poder, pues logra presentar cuerpos dóciles, cuerpos que han normalizado prácticas sexuales y corporales.

Esta docilización del cuerpo se puede observar en el siguiente pasaje:

No quiero que sufras, eres la más bonita del mundo, la más bella, inteligente, tierna de y puedes tener, no es mujer que tanto añoras, esa y todas, todas porque no hay nadie, nadie que se resista a esos dos ojos... Eso le quise decir, eso y que la quería; solo le dije lo segundo porque somos amigas y las rubias son terribles y las palabras entre mujeres deben medirse, calcularse, pesarse, más todavía si son lesbianas. (Téllez 13)

Los cuerpos de las lesbianas se han materializado a partir de una experiencia heterocéntrica en la que la heterosexualidad norma las prácticas sexuales; esto es, son concebidos según los roles dominantes y pasivos

que forman parte de las relaciones heteronormadas; así, se condicionan a la normalización de dichas dinámicas en cualquier relación amorosa/sexual. La representación de estas y del deseo que se da entre ellas se configura mediante una división binaria en la que se presume que las lesbianas deben ser cuidadosas con lo que dicen y hacen.

No obstante, al final de la historia los cuerpos devienen en cuerpos sin órganos: «Me perdí, nos perdimos y ya nadie era Alaska y ni su doble, ya nadie era Carina, ni Fabiola, ni Diego, ni Boris, ni Gerardo nunca más porque éramos todos: disueltos, absueltos, resueltos, más allá del bien y el mal. La coronaron en nombre nuestro, en el nombre de todos los gueis de México y después bailamos junto a ella en la pista convertidos en un algo que ya no tiene piel» (Téllez 15).

De esa forma, los cuerpos sin órganos inscriben sus significados desde su experiencia y no a partir de la concepción biológica o binaria; pese a que los cuerpos se materialicen partiendo de la mirada, la significación que ellos mismos hacen de su corporalidad los funde en algo que ya no tiene piel. Esto es, los sujetos inscritos en la cuentística de Artemisa Téllez se alejan de lo performativo, se construyen a sí mismos, no se alinean a los estándares o estereotipos impuestos por la cultura; la metáfora de «sin piel» nos lleva a la eliminación de los constructos socioculturales, como una liberación del cuerpo y de cómo se habita en y desde este.

## Conclusión

A manera de conclusión, se puede afirmar que en el texto «Fotografía instantánea» de Artemisa Téllez se presentan cuerpos docilizados por un discurso hegemónico que se ha introyectado en la cultura, que sigue los preceptos heterocéntricos donde la división dicotómica y el deseo se materializa mediante una concepción predeterminada que reproduce binarios. No obstante, con el discurrir de la historia, se logran hacer inscripciones sobre el cuerpo de las y los personajes para poder ser leídos desde lo incorpóreo, por lo cual no existe un límite entre el cuerpo y la piel, y, así, el deseo se materializa en un cuerpo sin órganos.

## Bibliografía

---

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós, 2022.

---. *Dar cuenta de sí mismo: violencia ética y responsabilidad*. Amorrortu, 2005.

---. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.

Castañeda, Ma. del Carmen. «El cuerpo textualizado, el texto corporizado». *escritores.org*, 9 de septiembre de 2015, <https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/colaboraciones/14745-el-cuerpo-textualizado-el-texto-corporizadohtml>.

Chaves, José Ricardo. «Afeminaos, hombrecitos y lagartijos: narrativa mexicana del siglo XIX». *México se escribe con j: una historia de la cultura gay*. Temas de hoy, 2010.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Capitalismo esquizo*. Pretextos, 2002.

Finol, José Enrique. *La Corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina, 2015.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Siglo XXI, 1998.

---. *Seguridad, territorio y población*. Fondo de Cultura Económica, 1978.

---. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 2002.

Fuentes, Adriana. «La belleza cuesta. De los tips a la cirugía estética. ¿Cuál es la promesa que se persigue?». *Prácticas corporales: performatividad y género*, coordinado por Elsa Muñiz, La Cifra, 2014, pp. 112-151.

Giraldo, Claudia P. «Qué es la literatura queer: las compilaciones de literatura queer, gay ylésbica». *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2009, México.

- Lauretis, Teresa. «Cuerpos y placeres». *Prácticas corporales: performatividad y género*, coordinado por Elsa Muñiz, La Cifra, 2017, pp.64-79.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión, 2022.
- List, Mauricio. *Hablo por mi diferencia: de la identidad gay al reconocimiento de lo queer*. Eón, 2009.
- López, Sergio. *El cuerpo y sus vericuetos*. Porrúa, 2006.
- Madrigal, Elena. «Un carnaval para el yo lésbico: los cuentos de Gilda Salinas». *Lectora*, 2011, pp. 93-103.
- Marquet, Antonio. *El crepúsculo de heterolandia. Mester de jotería*. Universidad Autónoma de México, 2006.
- Meza, Consuelo. *La utopía feminista, quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2000.
- Muñoz, Mario. «Aportes del cuento mexicano del siglo xx». *Anales: I Coloquio de Narrativa Mexicana Contemporánea*. BUAP, 2003.
- . Prólogo. *De amores marginales: 16 cuentos mexicanos*. Universidad Veracruzana, 1996.
- Olivera, María Elena. *Entre amoras: lesbianismo en la narrativa mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Palma, Alejandro. «Espacios en *El vampiro de la colonia Roma*. Hacia una estética camp». *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 2008.
- Preciado, Beatriz. *Testo yonqui*. Espasa Calpe, 2008.

Rich, Adrienne. *La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana*. Nort & Company, 1982.

Schulz-Cruz, Bernard. *Imágenes gay en el cine mexicano: tres décadas de joterío 1970-1999*. Fontamara, 2008.

Téllez, Artemisa. «Fotografía instantánea». *Fotografías instantáneas*, Voces en tinta, 2016, pp. 9-17.

Téllez-Pon, Sergio. «Por una literatura *queer*». *Luvina*, 2014, pp. 1-5.

Vivancos, Ricardo. «Subjetividad, sexualidades y representación en la cuentística mexicana contemporánea». *Cuento que no has de beber (la ficción en México)*, editado por Alfredo Pavón, Universidad Autónoma Metropolitana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Brigham Young University, Universidad Autónoma de Tlaxcala y University of California, Santa Barbara, 2006.



LA NEGACIÓN DEL  
DESEO Y EL AMOR  
EN *ANDAMOS  
PERRAS,  
ANDAMOS  
DIABLAS*, DE  
CRISTINA RIVERA  
GARZA

*The denial of desire and love in  
Andamos perras, andamos diabras,  
by Cristina Rivera Garza*

María del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza  
*Universidad Autónoma de Tlaxcala*

## RESUMEN

*Andamos perras, andamos diabras* (2021) de Cristina Rivera Garza narra —a través de varios relatos— la historia de Xian, una joven que se niega a cumplir con la norma del amor romántico o patriarcal, quien al huir de su hogar se cruza con distintas mujeres, algunas tradicionales y otras que al igual que ella rechazan la idea del amor. De ahí que el objetivo de este trabajo sea analizar la postura de Xian, la protagonista de los relatos, y contrastarla con las creencias de mujeres en edad madura que confiaban en el amor patriarcal. Para el análisis, se empleará la teoría feminista del *amor romántico* que ha desenmascarado este tipo de amor tradicional en las parejas heterosexuales y ha demostrado que, en realidad, es una trampa para las mujeres, porque las condena al cautiverio del matrimonio y la maternidad. Además, las introduce en la subordinación hacia una figura masculina que dice quererlas y protegerlas, pero que las lleva al abandono y al sufrimiento en nombre del amor.

**Palabras clave:** género, patriarcado, amor romántico, cuerpo para otros, mujeres

## ABSTRACT

*Andamos perras, andamos diabras* (2021) by Cristina Rivera Garza tells the story of Xian, a young woman who refuses to comply with the norm of romantic or patriarchal love; as she runs away from home she meets different women, some of them traditional-minded ones and others like her who reject the idea of such love. Thus, the aim of this work is to analyze the position of Xian, the main character of the stories, and to contrast it with the beliefs of middle-aged women who believed in patriarchal love. This analysis will use the feminist theory of *romantic love* that has unmasked this type of traditional love in heterosexual couples and has shown that it is a trap for women because it condemns them to the captivity of marriage and maternity, and to the subordination to the male figure who claims to love and protect them, but which in fact leads them to abandonment and suffering in the name of love.

**Keywords:** gender, patriarchy, romantic love, body for others, women

En este siglo XXI, escritoras como Ana Clavel, Susana Yglesias y Maritza Buendía, por mencionar algunas, abordan el tema del deseo sexual,

el erotismo y la satisfacción de las mujeres. En sus obras, las protagonistas permiten que sus cuerpos deseantes disfruten del sexo sin reprimirse como una forma de desafiar al patriarcado, porque a ellas se les ha expropiado el cuerpo para la maternidad, el goce y disfrute del hombre. Como bien señala Marcela Lagarde en *Los cautiverios*: «el cuerpo y la sexualidad de las mujeres son, en efecto, un campo político definido y disciplinado para la producción y para la reproducción, contruidos ambos campos como disposiciones sentidas, necesidades femeninas, irrenunciables» (23). Efectivamente, el cuerpo de las mujeres ha sido reducido a la capacidad biológica de reproducción en las madres-esposas o para el erotismo y sexualidad que ofrecen los cuerpos de las prostitutas.

El amor es una forma en la que se educa a las mujeres—a diferencia de los hombres— para amar a los padres, hermanos, abuelos y se les insta a tener novio, a casarse y a obedecer el mandato de la maternidad obligatoria; es decir, se relaciona al cuerpo con el amor. Marcela Lagarde, en *Claves feministas* sostiene: «el amor reproduce formas de poder, [...] es también un espacio para la liberación y la emancipación políticas. Millones de mujeres viven a diario experiencias de desamor, de injusticias en el amor, de inequidad amorosas. El feminismo ha hecho y sigue haciendo la crítica del amor romántico en las parejas heterosexuales porque somete, se impone, devasta, profundiza y perpetúa las inequidades» (28).

En *Andamos perras, andamos diabras* (2021) de Cristina Rivera Garza, los personajes femeninos jóvenes se abstienen de sentir deseo sexual hacia los hombres y muestran otras posibilidades de relacionarse en pareja. A decir de Oswaldo Estrada:

Cristina Rivera Garza sabe que sus poemas, cuentos y novelas son enclaves de transgresión en el vasto y variado territorio de la Literatura mexicana contemporánea. Leerla es traspasar los límites del lenguaje, cruzar las fronteras de diversos géneros y quedar al filo del suspenso [...] No define el amor, sino aquello que viene antes de que el sentimiento se normalice en dichos términos. Deshace el género de sus personajes, nos extrae de la realidad y nos interna en mundos soñados donde hay que interpretar nuevas costumbres, comportamientos, lenguajes. (27-32)

Es así que los personajes femeninos, como la protagonista, no se permiten caer en el enamoramiento y en el opio del amor, pues conocen, a través de la experiencia de sus madres, sus consecuencias: la expropiación de su cuerpo para la maternidad, el posterior abandono y la soledad.

## Sobre la novela en estudio y la autora

*Andamos perras, andamos diabras* (2021) es la nueva edición del primer libro de cuentos de Cristina Rivera Garza, *La guerra no importa* (1991), por el cual obtuvo el premio de cuento San Luis Potosí en 1987. La misma Rivera Garza explica por qué razón publica nuevamente *La guerra no importa* treinta años después con otro título: «este libro regresó con mucha fuerza a mi campo de atención cuando estaba escribiendo *El invencible verano de Liliana* (2021) porque coinciden las fechas en que yo estaba escribiéndolo con los últimos años de mi hermana [...] y porque tenía la extraña sensación de que Liliana había leído el manuscrito» (Téllez 2022). De ahí, entendemos la relación de ambas obras y que *Andamos perras, andamos diabras* tenga un título diferente, en el cual reafirma su rechazo ante la idea del amor romántico, basado en la posesión y sumisión de las mujeres por parte de los hombres. Cuando una mujer decide terminar con esa relación tóxica, sobreviene el feminicidio, como ocurrió en el caso de su hermana<sup>24</sup>.

En *Andamos perras, andamos diabras*, las protagonistas femeninas jóvenes no creen en el amor. Rivera Garza menciona que «los cuentos reunidos [...] son alegatos en contra del amor. Detente, avisan estos relatos. Ten mucho cuidado. Se trata siempre de una trampa: el amor de la familia, el amor del hombre, el amor de la mujer, el amor a dos o el amor a tres, [...] el amor a los ideales, incluso el amor a dios. La condena: tener un cuerpo» (9-10). En una palabra, los personajes femeninos jóvenes, como Xian y Terri, desafían el mandato para las mujeres de ser amorosas, de ser para los demás.

24. Por *El invencible verano de Liliana* (2021), Rivera Garza obtuvo el premio Javier Villaurrutia 2022 de escritores para escritores. En esta obra, la escritora reconstruye el ciclo vital de su hermana menor, Liliana, a partir de la memoria colectiva de cuantos la conocieron en vida hasta su fallecimiento, el 16 de julio de 1990, cuando fue víctima de feminicidio a manos de su exnovio Ángel González Ramos, quien hasta la fecha se encuentra prófugo de la justicia.

La obra en estudio es un texto breve que consta de siete relatos, cada uno de los cuales introduce personajes nuevos. Sin embargo, Xian, la protagonista, les da cierta continuidad, aunque los relatos no presentan un orden cronológico. Esta indeterminación en la forma del texto ha llevado a la dificultad de encasillarlo en un género.

De acuerdo con Sánchez Carbó (2013), pese a la estructura fragmentaria que presenta *La guerra no importa* (o *Andamos perras, andamos diabras*), ganó un prestigioso premio de cuento: «por lo que, desde la perspectiva de instituciones literarias como Bellas Artes y la Casa de la Cultura de San Luis Potosí, así como para el jurado del premio: [integrado por] Eduardo García Aguilar, Alejandro Aura y Herminio Martínez, es un libro de cuentos. No obstante, para Carrera y Keizman bien podría leerse como una novela fragmentaria» (153). Asimismo, Sánchez Carbó señala:

[...] de acuerdo a la forma, otra posibilidad es leer la obra como una colección de siete relatos explícitamente integrados (Sánchez Carbó, 2012: 101) en torno a un personaje solitario, marginal y transgresor como Xian. Esta modalidad, por su forma, muchas veces cumple con las particularidades de un libro de cuentos, pero también con algunas propuestas de las narrativas no lineales o fragmentadas, privilegiadas por las literaturas de vanguardia y/o experimentales [...] En estas colecciones, como en *La guerra no importa*, son posibles al menos dos lecturas, una del conjunto y otra de cada una de las partes. (154)

Debido a lo anterior, en este trabajo se considera pertinente realizar una lectura de los siete relatos a los que el personaje de Xian les da unidad. Visto de esta manera es posible analizar a los personajes femeninos de edad madura que creen en la idea del amor romántico o patriarcal, situación que las coloca en desventaja con respecto a sus hombres. Mientras que los personajes femeninos jóvenes, como Xian y Terri, se percatan que el amor tiene una apariencia romántica, pero en realidad es un peligro para ellas.

## La construcción sociocultural del amor

Para el patriarcado, el amor es universal, ahistórico, eterno y tiene valores universales idénticos, que se rigen por una moral universal (Lagarde 27). Alicia Pascual (2016) señala que el amor, además de ser un sentimiento, es una construcción sociocultural que se tergiversa con el amor romántico, porque hombres y mujeres somos educados de formas distintas para perpetuar el esquema del amor romántico patriarcal.

Ahora bien, las características del *amor romántico* (Ferreira 1995) consisten en la entrega total a la otra persona; hacer de la otra persona lo único y fundamental de la existencia; vivir experiencias muy intensas de felicidad o sufrimiento; depender de la otra persona y adaptarse a ella, postergando los deseos propios; perdonar y justificar todo en nombre del amor; consagrarse al bienestar de la otra persona; pensar que es imposible volver a querer con la misma intensidad; sentir que nada vale tanto como esa relación; desesperar frente a la idea de que la persona querida se vaya; pensar todo el tiempo en la otra persona, hasta el punto de tener problemas para concentrarse en otras cosas; prestar atención a cualquier señal de pérdida de interés por parte de la otra persona; idealizar a la pareja; pensar que cualquier sacrificio es positivo si es por amor. Es decir, estamos ante una idea del amor que es tóxica o bien un mal amor que genera en quien lo siente un estado de dependencia emocional.

Del amor romántico se desprenden varios mitos y creencias, como que el amor lo puede todo; el amor lo justifica todo; el amor es suficiente; provoca una entrega total a la persona amada; las dos personas se complementan, están hechas la una para la otra (mito de la media naranja); el «verdadero amor» es incondicional; el amor es exclusivo y excluyente (la exclusividad es solo para ellas), no se puede compartir; el «verdadero amor» dura siempre, pues si se acaba no era «amor auténtico»; el estado general que crea el amor es de felicidad total (Moreno y Sastre). Como puede verse, estamos frente a un conjunto de ideas, creencias y mitos que desembocan en desengaños y frustraciones. Se trata de un modelo de amor nada saludable para las mujeres que corren el riesgo de que, a partir de esta manera de vivir, en las relaciones sentimentales acepten conductas violentas de su pareja en nombre del amor (Bosch, Ferrer, Ferreiro y Navarro).

El amor romántico es desigual, debido a que está anclado a los estereotipos de género, es decir, a lo femenino y lo masculino. En el pri-

mero, —lo femenino o feminidad— se conforma por el ideal de mujer pensada desde el patriarcado y se asocia con la inestabilidad emocional, la afectividad, la pasividad, el cuerpo y lo natural, dominio de los sentimientos, el ámbito privado y la capacidad de cuidar. Para Alicia Pascual, al darle a la mujer el poder de los afectos se le educa para existir en función de los demás y servirles, como seres para los otros (Pascual 68).

Lo masculino o la hombría hegemónica se asimila con la fortaleza, la razón, la actividad, la independencia, el poder, la esfera pública, la autoridad y la libertad sexual, generando un ser hombre para sí y para ser servido (Pascual 68). Hombres y mujeres aman y asumen roles de manera diferente. Ellas obedecen el mandato del amor y se entregan totalmente al ser amado, asumiendo una actitud pasiva; los hombres, en contraste, son socializados para amarse a sí mismos, para ser amados, para ser poseedores de los cuerpos y afectos de las mujeres (Lagarde). En otras palabras, el amor romántico instruye a las mujeres para amar a los demás y olvidarse de sí mismas; por lo tanto, el amor tradicional, patriarcal o romántico es un engaño (Herrera), porque las coloca en desventaja.

Coral Herrera señala algunos de los mitos del amor romántico que funcionan a manera de mandatos para las mujeres y que las coloca en menoscabo. Por ejemplo, el mito del príncipe azul, donde se difunde la idea de que la felicidad eterna se encuentra en un príncipe. O bien que, si la mujer tiene la fortuna de reconocer a su media naranja, no estará sola nunca más. «Y si tienes un hombre a tu lado siempre estarás protegida y segura. Y este mito más, el amor es sufrimiento; el amor lo puede todo; lo aguanta todo» (Herrera 11-12). Con lo que, como ya se ha mencionado, se justifican las violencias que sufren muchas mujeres en nombre del amor.

## Ángeles: la adicta al amor tradicional

En el primer relato, «Desconocimiento», el espacio narrativo es un bar, donde Xian y Ángeles se resguardan de la lluvia para tomar unos tragos y fumar profusamente, mientras Ángeles habla de su hombre. El relato es narrado en primera persona por Xian, quien solo escucha a su amiga ocasional describir a su héroe con admiración, es decir, tiene el opio del amor romántico (Herrera), porque piensa que la felicidad está en tener

un hombre a su lado, con lo cual Xian está en desacuerdo: «Siempre fui reacia a esos amores enfermizos que atacan a las mujeres. A esas epidemias de cercanías y violencias que se desatan en sus cuerpos como si hubieran sido inoculadas por un virus mortal [...] que destruye una figura hermosa para convertirla en un montón de carne macilenta, expectante, solo deseosa de su deseo. Eso es peor que la heroína» (Rivera 24).

Sin embargo, Ángeles no es una mujer completamente tradicional, porque no obedece el mandato de la monogamia femenina, sino que es una mujer que Lagarde señala como ecléctica ya que en ella se conjuga la tradición y la modernidad (Lagarde). Ángeles ha tenido varios amantes, uno de ellos el barman que las atiende. Después de beber hasta embriagarse, Xian y Ángeles se meten a un hotel. No obstante, el relato no abunda en descripciones eróticas apasionadas, sino al contrario, muestra a una Xian que contiene el deseo sexual<sup>25</sup> que le inspira su amiga: «Ya desnuda [Ángeles] se tendió a mi lado. Su cuerpo blanco entre las sábanas blancas era una síntesis de algo hermoso, algo único, algo terriblemente bello porque está abandonado y al alcance de la mano y es intocable. Nadie puede tocar a una mujer loca que sufre y se burla y se desnuda» (Rivera 28-29). El deseo de Xian termina cuando recuerda su posición respecto a la empatía de género: se debe respetar a una mujer, aunque esté borracha y dormida.

Como menciona Lagarde: «en una cultura patriarcal del heteroerotismo obligatorio, las relaciones entre mujeres están prohibidas. Razón por la cual, el erotismo entre mujeres está subsumido en cualidades femeninas positivas como el afecto, los cariños corporales, la ternura, los abrazos, hasta el baile, permitido entre mujeres porque está deserotizado» (Lagarde 239). Al día siguiente, aparece el hombre de Ángeles y ella se lanza a sus brazos porque es una mujer adicta al amor, a no estar sola nunca. En este aspecto, Ángeles es una mujer que sigue el mandato patriarcal de no estar sola, sin un hombre en su vida.

---

25. El erotismo es «la exaltación o inhibición de los impulsos libidinales. Tiene como base el ansia o excitación libidinal (o deseo) puesta de manifiesto en el sistema nervioso, en las membranas mucosas, en la piel y en los más diversos órganos» (Lagarde 207).

## Carolina y las consecuencias del mito de la media naranja

Narrado en tercera persona, en «Algo destrozado sobre la calle», Carolina es como la Penélope de Ítaca, una mujer que espera tras la ventana el regreso del hombre que la abandonó con dos hijos. El espacio narrativo es desolador. El desierto y la noche fría en que la mujer no se cansa de esperar el regreso del hombre amado y el padre de sus hijos:

Una mujer tras la ventana, mamá, una mujer muy sola que alguna vez tuvo un nombre, Carolina. El nombre que el tiempo y el cariño fueron devastando Lina. Hasta que finalmente llegó el otro, el hombre amado, la bestia dócil y amarga que quebró como una vara las dos sílabas y conservó la última para llamarte Na [...]: un rostro que ha cubierto el polvo hasta difuminarlo. (Rivera 35)

Coral Herrera (2020) señala que las mujeres que esperan por años a su amado, como Penélope, rechazando pretendientes y viviendo sin sexo, son leales a su hombre. Esto es resultado del patriarcado que ha enseñado que el sexo va unido al amor y que el amor verdadero es exclusivo: «el mito de la monogamia se ha inventado solo para nosotras, mientras ellos siguen gozando de sus relaciones [sexuales] múltiples y simultáneas» (99).

Es importante hacer notar la metáfora en el nombre de Carolina, nombre que se desgasta, como ella misma, hasta solo quedar en Na; aunque su vida conyugal estuviera plagada de golpes y gritos, le llega la locura: «Es cierto, todo eso es cierto. Pero ella le había amado, le había dado dos hijos, le había entregado su nombre. La locura. No pudo deshacerse de su encanto, de su herida» (Rivera 36). Lagarde, en *Los cautiverios*, explica que la locura de las madre-esposas es resultado del abandono y del desamor de quien nunca abandonó y cuyo amor prendado es la medida de su dependencia vital. La ausencia del otro es la muerte de una parte central de sí misma que abarca casi la totalidad de su ser mujer.

Asimismo, Franca Basaglia sostiene en *Mujer, locura y sociedad* que:

El ser considerada cuerpo para otros, para entregarse al hombre y procrear ha impedido a la mujer ser considerada

como sujeto histórico-social, ya que su subjetividad ha sido reducida y aprisionada dentro de una sexualidad esencialmente para otros, con la función específica de la reproducción. Por lo tanto, cuando una mujer se identifica totalmente con el ser para los otros, ella no sabe qué significa vivir para sí misma, ¿qué grado de enajenación puede causarle? (Basaglia 35-42)

En efecto, Na, al ser abandonada por su esposo y sus hijos, no sabe qué significa vivir para ella misma.

Por su parte, Xian abandona la casa de su madre, se niega a compartir su cautiverio y busca la libertad: «[Ella sin voz, mamá; ella con dos hijos del amor, pero escapados, fugados para siempre del amor de mamá] [...] La mujer, mamá, debe hacer un pacto conmigo: deja ya de pensar en papá. Dejemos de pensar más en él» (Rivera 41). La joven necesita dinero para continuar su camino, por lo que entra al cuarto de un chico. El acto sexual entre ellos es de tristeza, de aparente sumisión, pero no de gozo: «Mas que hacer el amor, hace la súplica, el ruego: detenme que tu cuerpo sea el muro de agua que ahogue el desierto, que tu cuerpo sea el velo que me permita abrir los ojos sin llorar» (30). Como muestra de que en el acto sexual no hay deseo erótico, solo la conveniencia de ambos: Xian busca dinero y él, sexo. Ella hace la súplica, pero no el amor. Así, Xian se lleva el dinero y las pertenencias del hombre mientras este duerme y, además, lo deja amarrado.

## El amor de Fuensanta

«Carta para la desaparición de Xian» está escrito en segunda persona y se trata de una carta redactada por Fuensanta tras darse cuenta de que Xian se ha marchado de su lado, luego de albergarla en su casa, darle de comer y compartir con ella su cama. Es una carta de amor, porque Fuensanta se enamora de la chica:

Yo puedo hacerte feliz, todo lo tendrías de mi mano, todo de mi cuerpo, todo de mi ser convertido en una fuente vibratoria a tu contacto ¿qué harías conmigo entonces? Me tirarías por la ventana con toda seguridad dirías que nece-

sitas un poco de libertad [...] si yo no necesito esa libertad de demencia que es el abandono, solo requiero de ti [...] Y tú me repetirías que no intente atrapar al animal salvaje, que no le invente trampas al deseo [...] Voy a escribir que te amo. Lo hago responsablemente en pleno delirio de conciencia. (Rivera 48)

Fuensanta es mayor que Xian y tiene solvencia económica, pues trabaja tanto para mantener su casa como a Xian. Cuando la joven huye, Fuensanta sale a buscarla desesperada. En *Los cautiverios*, Lagarde señala que el amor entre mujeres es trasgresor porque significa una opción, es un acto y un abandono del instinto natural. Por eso es un hecho de significación política, como atentado al poder patriarcal que consagra lo fálico y como lo erótico para las mujeres, ya que posibilita un paso en su constitución dentro de un ámbito de complejidad política. Además, implica rechazo a la interacción erótica dominante y en un sí—real y simbólico— de la mujer a lo propio (242).

También es transgresor darle el nombre de Fuensanta a una mujer con identidad lésbica, ya que existe una tradición literaria mexicana para este nombre. Ramón López Velarde (1888-1921) llamó en su obra a Josefina de los Ríos, su musa, Fuensanta, quien para el poeta es «la intermediaria salvadora, la que libra de los lazos del mal; es la novia—es decir, la promesa— diáfana y eterna, bíblica y virginal, hermosa y frágil, tantas virtudes que sobrellevarlas la enferma [...] y la lleva a la muerte prematura» (Sheridan). Como puede verse, trasgrede el orden de pureza con el que se ha relacionado este nombre desde principios del XIX, para llamar así a una mujer de preferencia erótica lésbica, sin perder de vista que para el patriarcado se trata de una desviada.

Por su parte, Xian rechaza toda forma de opresión en el amor que la mantenga en cautiverio, ya sea en un hogar o con una pareja de su mismo género. La libertad se convierte para la joven en su única meta.

## La búsqueda del padre ausente

En una cultura patriarcal, donde el hombre posee el poder y dominio total en el contexto familiar, la figura del padre ejerce un rol de jefe sobre el resto de la familia. Es la autoridad y quien tiene la última palabra. Para

Azurra (2021), el padre de la hegemonía es «el protector, la no demostración de afecto, la firmeza ante la dificultad, el orden ante el caos de la realidad, el juego agresivo, la dureza para soportar dolor, la autosuficiencia, el castigo como acto de amor» (32). En consecuencia, al padre se le excluye de la crianza de los hijos, él es quien provee a la familia y sale del hogar para ir al trabajo y, en otros tiempos, a la guerra, por lo que se ubica en la esfera pública, así que no es de extrañar que la figura paterna esté ausente. Este estereotipo lo aleja de sus hijos y del hogar: «El padre es una pompa de autoritarismo y supremacía, que ubica a la mujer en un rol secundario/accesorio, incluso por debajo de los hijos varones. Al relegarle todo el trabajo duro (doméstico y crianza) la pone en un lugar puramente técnico, con poco poder de decisión» (Azurra 30).

En el caso de México, la figura del padre ausente es frecuente, porque es él quien abandona el hogar, a la esposa y a los hijos, ya sea por otra mujer o por conflictos en su relación. Este es un caso más de la violencia ejercida hacia la madre-esposa, «al obligarla a cargar con todo el trabajo de la casa y todo el cuidado de los hijos, la limita en su potencial académico y laboral y contribuye, por lo tanto, a la desigualdad entre los sexos y al machismo» (Castañeda 227).

En el cuento «La guerra no importa», Xian recuerda que su verdadero nombre es Marina. Después de abandonar la casa de Fuensanta, llega a un hotel de mala muerte, donde conoce a un hombre de edad madura llamado Cristóbal, un alcohólico de carácter taciturno y burdo que podría ser su padre. No obstante, Marina tiene sexo con él: «Me acerco a él entonces, me siento junto a él sobre la cama ampulosa y le doy mis manos. Él las toma, las besa despacio. No habla. Me acaricia dentro del titubeo de los recuerdos. Tiemblo. Vamos a hacer la bienvenida, a saludarnos con el cuerpo para no herirnos» (Rivera 56-57).

Marina hace la bienvenida, mas no el amor porque, en realidad, la chica emplea su cuerpo y el deseo de Cristóbal para obtener lo que necesita en ese momento: protección. Por tanto, como Marina es de complexión delgada, pequeña y de cabello corto, Cristóbal la emplea como mozo.

Hasta que una buena tarde, Cristóbal le entrega un portafolio y le pide que lo tire a la basura o lo queme. Marina no lo obedece y descubre las cartas que los hijos de éste le han enviado a lo largo de su vida. Marina se da cuenta que Cristóbal abandonó a su familia, es un errante, un perseguido quizá por delincuentes o por la policía, por lo que vive a salto

de mata y nunca echa raíz, pero deja tres hijos que, perturbados por su origen, le escriben:

Ya crecimos papá, ya nos cargó la chingada [...] Crecimos sin ti, pero no te extrañamos porque hasta hace muy poco supimos de tu vida. Siempre te creímos muerto. Madre nos dio finalmente algunos datos de ti y tanto mis hermanos como yo nos pusimos a husmear en ellos [...] aunque tal y como lo has demostrado con tu constante huir, con tu desaparición continua, ya nadie puede tomarse la libertad de querer formar parte del otro, especialmente cuando éste no lo desea así. Ni siquiera cuando se trata de un padre. (Rivera 75)

Una de las muchas consecuencias del padre ausente consiste en que los hijos crecen con resentimiento por el abandonado tanto físico como emocional (Castañeda). De ahí que T., una de las hijas de Cristóbal, escriba a su padre con desprecio: «Papá ¿de qué color tienes los ojos? ¿Cuál es la textura de tu piel? Papá ¿cómo te llamas?, ¿qué te gusta hacer por las noches? Carajo, ¿qué es lo que te llama más lejos que nosotros? Vete a la chingada viejo paridor de mierda. A la chingada contigo» (Rivera 78).

Mencionábamos en párrafos anteriores que la masculinidad hegemónica descansa en su potencial sexual, lo cual se confirma al engendrar muchos hijos. Finalmente, la progenie del padre ausente es hija del machismo y de las mujeres que ingenuamente fueron tras el sueño del amor y el anhelo de la presencia indispensable de un hombre en su vida.

## Las ateas del amor romántico

Como hemos visto, las mujeres tradicionales sufren con el amor romántico porque creyeron en él. Sin embargo, las jóvenes que transitan los relatos como Xian o Marina, Julia o Terri no creen en el amor romántico.

Marina observa a Julia. Ella aparece en la calle detrás del humo de escape de un autobús y la sigue por cuatro días. Se entera que es irlandesa, hija de padre desconocido y madre triste, que trabaja en una biblioteca:

«Hoy que se percata finalmente de mi presencia, no se asusta. Al contrario: le intereso. Nadie la había espiado con total asiduidad durante tanto tiempo. Ni siquiera los que después fueron sus amantes habían tenido que luchar tanto tiempo para conseguirla. Pero yo no deseo conseguirla, yo solamente la deseo» (Rivera 82).

Desde luego que el deseo entre mujeres existe en la cultura patriarcal. A pesar de que el erotismo entre ellas está prohibido, Marina acepta su deseo por Julia. Además, ya había vivido en pareja con Fuensanta. Con dicha relación se visibilizan el deseo y el amor que existe entre ellas como un amor vivido en la igualdad y no basado en una relación de poder, en el dominio, como lo sería con cualquier hombre.

Para Julia, el amor (patriarcal) es un juego sucio que hiede: «El amor es como la bondad, uno de esos pasatiempos que hace milenios inventaron los masoquistas para pasar el rato: la mejor manera de herir sin encontrar respuesta, la insustituible manera de ser herido» (91). Al final, Julia muere cuando se arroja al paso de un autobús que la destroza, lo que deja en *shock* a Marina.

### «Andamos perras, andamos diablas»

En este cuento breve, que da título al libro, la autora muestra que el amor entre mujeres es solidario y leal. Un hombre secuestra a Xian, le pregunta en dónde se encuentra Terri (o Julia), ya que vivió en su casa por un tiempo y cuando se fue «se llevó una colección de jade, un par de diamantes y otras cosillas por el estilo. Supongo que tú sabrás donde se encuentran todas ellas, incluyendo a tu amiguita mal parida» (Rivera 99), pero la chica no se deja intimidar y recuerda la complicidad y el amor que la unió a Terri, por lo que con desparpajo confiesa al hombre: «Yo viví del dinero que obtuvimos al vender tus cosas». En cuanto al paradero de su amiga responde: «Terri debe estar en el cielo [...] Debe estar riéndose de nosotros porque algunas mujeres se mueren a veces ¿sabe usted? Se mueren de quererse morir o de verse muertas. Lo que sea. Lo que ocurra primero» (100). Xian ha visto que los hombres tienen el poder, el dinero, todo. Así que sin miedo al secuestrador responde con ironía, ironía que se convierte en una forma de expresar su agresividad ante la desigualdad de condiciones que tiene con su interlocutor.

## El orden tradicional y el caos

«Noticias intrascendentes» es el penúltimo relato escrito a la manera del discurso informativo, que da cuenta de un mundo caótico, cuyos animales se marchan en busca de otro mundo. La población padece una pandemia y actúa de manera frenética y enloquecida: «Los obreros se cortaron el dedo meñique de la mano izquierda, amenazando con continuar día a día este proceso» (Rivera 105). Los fragmentos con noticias que conforman este cuento son trascendentales porque muestran la mirada de la escritora que describe la desestabilización del sistema y el poder patriarcal. Por fin, las nuevas generaciones de mujeres y hombres han cambiado y se rebelan ante un sistema desigual.

### «Los veranos son muy locos aquí»

En este último relato, la protagonista sabotea el inicio de un romance cuando encuentra en un restaurante un joven tímido y de extraña apariencia que se sienta a la mesa con ella. Este la intenta cortejar y le expresa que le gusta por su aspecto oriental: «Entonces se da cuenta de que el hombre la mira desde la cueva de sus ojos verdes y que su cabello rubio es lacio y grasoso. Y observa la ropa elegante que viste y la barba sombría que le cubre el rostro [...], constata que el hombre es joven y se pregunta, sin decirsele, cuánto le falta para morir» (Rivera 108).

Ante el rechazo de Xian, el hombre intenta impresionarla con su poder económico y aparente religiosidad, así que le hace saber a la chica que él vive con su madre en una casa con quince recámaras. También cuenta que él reza para sentirse protegido. Entonces, se atreve a preguntar si puede tocarla: «Cuando accede, cuando siente el roce de las yemas de sus dedos sobre su mejilla derecha, tiembla. Es el temor de haberse equivocado, solo ese pánico desatado que la ataca cuando presente cerca de sí a los locos criminales del amor, a esos sedientos, a esos devoradores» (110).

El amor que conoce Xian es desigual y un peligro del que debe huir, por lo que arremete contra las creencias del hombre:

—Y nunca se te antojo cogerte a [la Virgen] María, ya sabes, le subes la falda y ves sus rodillas...

El hombre la ve con horror. Él reza. Él cree en Dios. Él no está perdido.

—Yo creo en Dios para protegerme no para masturbarme  
—dice después, mucho después.

[...]

—Sabes? —dice ella como si estuviera repitiendo una lección. Solo hay una posibilidad de seguir vivos, solo una: mantenerme lejos del amor, asesinarle todas las noches los nuevos retoños al deseo, asesinar al cuerpo con todo lo que lleva dentro, tripas y espíritu. (116)

Xian no permite el surgimiento del deseo hacia un hombre, por lo que sabotea toda chispa de emoción y erotismo que puede haber en su cuerpo. Se trata de un mecanismo de defensa ante la sola idea de vivir el abandono, la tristeza, locura y soledad de su madre.

## Conclusión

Como hemos visto, *Andamos perras, andamos diabras* es un texto transgresor desde su estructura, porque no se ajusta al género del cuento o la novela corta canónica. En cuanto al tema del amor, deja de idealizar y reproducir el amor romántico. Por el contrario, muestra el sufrimiento de las mujeres tradicionales que creyeron en los mitos de un amor que está regulado por las leyes patriarcales del poder masculino y la subordinación femenina. Por tanto, estos cuentos alertan a las mujeres contra el amor patriarcal que coloca en riesgo su futuro e, incluso, sus vidas.

Los cuentos también son transgresores en tanto que muestran las desventajas de las relaciones heterosexuales que menoscaban a las mujeres al desposeerlas del poder. Mientras que el amor entre mujeres es una posibilidad, pues en él no existe una relación jerárquica, sino de igualdad y sinceridad.

Como escritora, Arturo Zárate Ruíz considera a Cristina Rivera Garza «la más radical y la más coherente», puesto que expone:

la representación extrema del machismo, pues en sus relatos advierte que la mujer no debe dejarse engañar por ningún hombre [...] En primer lugar, ellas deben tener en cuenta que ese hombre tarde o temprano sucumbirá a su machismo y no querrá más que ejercer su poder y poseerla, retenerla como súbdita y tratarla incluso como puta, para encontrarle a su mediocre existencia algún sentido. (Zárate 107)

Para Marcela Lagarde, en *Claves feministas*, las mujeres heterosexuales deben establecer relaciones saludables con su pareja y construir el amor desde la equidad, así como aprender a negociar para establecer relaciones donde ya no sufran ni mueran por amor.

## Bibliografía

---

- Azcurrea, Martín. «En el nombre del padre». *Paternidades interpeladas. Preguntas y recorridos de la función paterna bajo una mirada disidente y feminista*, coordinado por Imhoff, Débora y Martín Azcurrea, Editorial Chirimbote, 2021.
- Basaglia, Franca. *Mujer, locura y sociedad*. Universidad Autónoma de Puebla, 1987.
- Bosch, Esperanza, et al. *La violencia contra las mujeres. El amor como coartada*. Anthropos, 2013.
- Castañeda, Marina. *El machismo invisible*. Penguin Random House, 2019.
- Estrada, Oswaldo. *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* The University of North Carolina at Chapel Hill y uc Mexicanistas, 2010.
- Herrera, Coral. *Dueña de mi amor. Mujeres contra la gran estafa romántica*. Los libros de la catarata, 2020.
- Lagarde, Marcela. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Siglo XXI, 2022.
- . *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI, 2014.
- Pascual, Alicia. «Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación». *DEDICA Revista de Educação E. Humanidades*, no. 10, 2016, pp. 63-78.
- Rivera, Cristina. *Andamos perras, andamos diablas*. Dharma Books, 2021.
- Ruiz-Navarro, Catalina. *Las mujeres que luchan se encuentran. Manual de feminismo pop latinoamericano*. Penguin Random House, 2022.
- Sánchez, José. «La guerra no importa, Cristina Rivera Garza». *Graffyllia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, no. 17, 2014.

Sheridan, Guillermo. «Fuensantas por doquier». *Letras Libres*, 2023. <https://letraslibres.com/revista/fuensantas-por-doquier/01/06/2023/>

Zárate, Arturo. «La cuentística de Cristina Rivera Garza o la dispersión narrativa desde el posestructuralismo». *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, editado por Palmas Castro, Alejandro *et al.*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Universidad de Poitiers, 2015.







PARTE

**3**

---

TRANSGRESIONES  
A LO REAL: CUERPOS  
RECONFIGURADOS

PERDER EL  
PELLEJO.  
UMBRALES DE  
DUCTILIDAD  
EN *EL ANIMAL*  
*SOBRE LA PIEDRA,*  
DE DANIELA  
TARAZONA

*Losing the skin. Thresholds of ductility  
in El animal sobre la piedra, by  
Daniela Tarazona*

Juliana Piña  
*University of Notre Dame*

**RESUMEN**

El siguiente trabajo propone un abordaje crítico de la novela *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona, a partir del análisis cuidadoso de un proceso extenso que atañe a una vida y que denomino *perder el pellejo*. Por él, entiendo el desdibujamiento de la forma humana, es decir, de sus atributos de especie, de sus marcadores biopolíticos dentro de una sociedad, y de sus garantías de individuación corporal. Perder el pellejo no es un acto único, sino un proceso serpenteante, turbido y plural. En esta novela, reúno una serie de instancias que organizo en *umbrales de ductilidad* y que me ocupo de definir, describir y estudiar. Utilizo el término *ductilidad* porque refiere a la capacidad de un material duro como es el metal de cambiar de forma sin llegar a romperse. Argumento que, en esta obra, la vida que se pone en juego atraviesa unos umbrales de ductilidad —el duelo, el viaje al extranjero, el embarazo y desove, la medicalización y el archivo— que alteran permanentemente su forma, aunque sin llegar a destruirla.

**Palabras clave:** biopolítica, literatura mexicana contemporánea, cuerpo, vida, umbrales de ductilidad

**ABSTRACT**

The following paper presents a critical approach to the novel *El animal sobre la piedra* by Daniela Tarazona, based on the careful analysis of an extensive process that concerns a single life and that I call *losing the skin*. By it, I refer to the blurring of the human form, that is, of its species attributes, of its biopolitical markers within a society, and its guarantees of bodily individuation. Losing the skin is not a single act, but a serpentine, turbid, and plural process. In this novel, I bring together a series of circumstances that I organize into *thresholds of ductility*, which I define, describe, and study. I use the term *ductility* because it refers to the faculty of a hard material such as metal to change shape without breaking. I argue that, in this work, the life at stake crosses thresholds of ductility —mourning, travel abroad, pregnancy and spawning, medicalization and archive— that permanently alter its form without destroying it.

**Keywords:** biopolitics, contemporary Mexican literature, body, life, ductility thresholds

## Primer contacto

Apenas un año después de que se publicara en México y por primera vez *El animal sobre la piedra* (2008), la novela debut de Daniela Tarazona, nacían en la academia anglosajona los *estudios animales*. El crítico Alejandro Lámbarry identifica el germen en la publicación de un número especial de la revista de la *Modern Language Association* (MLA) sobre estos temas (4). Si bien ubica los antecedentes teóricos en un conjunto de interrogantes sobre la cuestión animal planteados por el posestructuralismo francés, de donde sobresalen los nombres de Gilles Deleuze y Jacques Derrida, ahora había una agenda política que permitía inaugurar un nuevo campo de investigación (Lámbarry 3-4). Los *estudios animales* parten de la premisa de que el humanismo estableció el modelo de cuerpo normal en la posición fundante de la existencia, esto es: el cuerpo de varón blanco, heterocisnormado, capacitado y poseedor<sup>26</sup>. La norma, entonces, reproducida y retroalimentada por un conjunto de técnicas, dispositivos y tecnologías del biopoder, convierte en cuerpos infrahumanos y por lo tanto explotables a todos los excluidos de ella. Sobre esa base, los estudios animales abordan el *especismo* como una máquina generadora de delimitaciones biopolíticas que busca subordinar y sujetar a las vidas que son denominadas animales (González y Ávila 18).

Con todo esto, el significante «animal» en el título de la novela de Tarazona dio la pauta para que el sistema de lecturas críticas de su ópera prima se organizara en torno a la animalidad, el devenir-animal o la comunidad inter/trans-especie<sup>27</sup>. Es que, de hecho y en resumidas cuentas, *El animal sobre la piedra* narra la historia de una vida que poco a poco se separa de su forma. El nombre Irma, asignado a dicha vida al nacer —una vez humana, una vez mujer—, se vacía de las cualidades asignadas hasta constituirse en una arbitrariedad verbal que intenta abarcar una existen-

---

26. Escojo la denominación más difundida de *estudios animales*, aunque la bibliografía que cito en este trabajo también hace referencia a los estudios críticos animales y al giro animal. Siendo que este trabajo considera postulados generales de este campo, evito llevar a cabo una discusión sobre las variadas perspectivas y sus nomenclaturas.

27. Entre los trabajos más representativos destaco el de Lámbarry que cito al final de este capítulo, además de «El devenir animal del sujeto femenino: Tarazona, Lispector, Braidotti» de Francisco Serratos y «Estado: mutante. Moho de Paulette Jonguitud y *El animal en la piedra* de Daniela Tarazona» de Mónica Velásquez Guzmán.

cia que siempre lo desafía y excede. Algo semejante sucede con su cuerpo. Aunque adquiere una forma que coincide con rasgos de reptil y abandona los atributos físicos humanos, no se puede afirmar que remita a una categoría específica dentro de la clasificación de lo viviente. El cuerpo asume un aspecto que no se ajusta a ninguna forma de vida y, por lo tanto, cualquier intento de individuación y de clausura será sospechoso.

Sin oponerse a esa línea de trabajo, este capítulo busca complementarla con el estudio de un proceso que llamo *perder el pellejo* y que se trata precisamente de la pérdida de la forma humana de acuerdo con la norma que definimos. Este abordaje se conecta con los estudios animales porque se pregunta por la vida separada de su forma, pero también se diferencia de ellos. Mi enfoque se concentra en la piel como contorno de lo humano, es decir, en nuestras asunciones más férreas respecto de la superficie dérmica como garante de la forma del ser humano. Aludida como límite infranqueable entre la individualidad y todo lo que es exterior a un individuo, la piel promueve la fantasía de tener un cuerpo —de poseerlo, dominarlo, moldearlo, personalizarlo—. A pesar de su liviandad y ligereza, la piel genera la ilusión de contención de la individualidad; todo está reunido por ese suave contorno elástico que envuelve las partes y procura que no se separen ni se mezclen con el exterior. Por último, la piel se presenta en la cultura como el lugar privilegiado de inscripción de las marcas biopolíticas al nivel del cuerpo. Por haber estado la humanidad bajo el dominio de los regímenes escópicos, y por ser la piel el órgano más visible del cuerpo, ella funciona como una cartografía biopolítica que permite una rápida organización jerárquica de los cuerpos.

De esta manera, con *perder el pellejo* hago alusión a un proceso que apuntala un momento actual de nuestra cultura de rotunda transformación de los significados que la piel pone en juego. *Perder el pellejo* significa asumir que la piel ya no es garantía de contención y seguridad, sino que, por el contrario, es la punta del ovillo de la pérdida, la zona donde se incrementa el riesgo de extravío. La piel es un borde<sup>28</sup>

---

28. Desde mi perspectiva, la *piel* es aquello que Deleuze y Guattari definen en *Mil mesetas* como un borde, es decir, una posición periférica donde ya no podemos distinguir si el elemento allí ubicado está todavía integrado a una multiplicidad —en este caso, los órganos que participan de relaciones heterogéneas dentro del cuerpo humano— o si, por el contrario, está fuera de ella, volcado hacia todo lo que está más allá de ese cuerpo (250-251).

donde se desdibujan las certezas de individuación de los cuerpos y de los sujetos —al nivel de lo político y lo biológico—, donde la vida se abre camino hacia el abandono de su forma. En este capítulo postulo que *El animal sobre la piedra* narra la pérdida del pellejo de Irma, una vida moldeada por años bajo la forma humana mujer y que, a partir de una sucesión de operaciones de ductilidad —duelo, viaje al extranjero, embarazo y desove, medicalización y archivo— se libera progresivamente de su forma y pierde los rasgos humanos. A pesar de la tentación lectora de clausurar la inconclusividad de ese nuevo cuerpo con una etiqueta tranquilizadora, tal como reptil, lo cierto es que ese cuerpo no puede reducirse a una forma estable, conocida y predecible por la máquina especista.

### Perder el pellejo

«Mi madre desapareció porque su cuerpo se volvió humo» (Tarazona 18) reflexiona la voz narradora en las primeras páginas de la novela. Propongo leer el signifiante «humo» como una huella borrosa que nos conduce a otra de contornos más nítidos, «humano». Mediante este ejercicio de imaginación puede predicarse que su madre perdió la vida porque su cuerpo se volvió humano, es decir, porque asumió una forma definida a contrapelo de su potencia. La desaparición, sin embargo, no es sinónimo de huida; de hecho, es su revés. La madre desapareció porque no pudo asumir la inconclusividad de su forma de acuerdo con los protocolos clasificatorios de la máquina especista, mientras que Irma huye precisamente porque no quiere desaparecer, quiere vivir, y por ello debe escuchar la voz sin rostro que le nace dentro y le habla.

Así comienza la novela: la madre, demasiado humana, murió y dejó un cuerpo cuya última imagen es un indicio claro para Irma: «El rostro de mi madre al morir no era ya un rostro. Los pómulos estaban hundidos en la carne, el óvalo de la cara se había desparramado coronando su cuerpo endurecido. La boca de mi madre era una tajada en la piel verdosa» (12). El cuerpo sin vida emite señales de su naturaleza no humana y el rostro, que es una figura de límite porque define e identifica a un sujeto (Domínguez 14), se exhibe desnudo, separado de sus marcaciones sociales y políticas. Irma, confrontada con el vacío de ese rostro, comienza

la huida de su forma humana, es decir, el proceso de pérdida del pellejo. Poco a poco irá traspasando *umbrales de ductilidad* —franjitas que dentro de la organización biopolítica de lo viviente ocuparán posiciones de cada vez mayor distancia respecto de lo humano— e irá dejando pliegos con el testimonio de la transformación, como costras que se caen, para una comunidad lectora posible<sup>29</sup>.

Cuando la novela comienza, la muerte de la madre de Irma ya sucedió y, por lo que se deduce de los primeros capítulos, se está llevando a cabo un duelo por esta pérdida. El doloroso proceso coincide con un registro por parte de Irma de un conjunto de cambios al nivel de la relación entre la subjetividad y el cuerpo, que se expresa como un desacomodo creciente, una distancia que se abre entre el continente y la subjetividad, que le ocasiona mareos, temblores y molestias físicas. En paralelo, el personaje experimenta una renovada vitalidad manifiesta en un impulso por actuar y en una sensación de plenitud con las funciones y la sensorialidad de su nuevo cuerpo. La transformación, que está *in medias res*, se precipita con el viaje al extranjero, donde además Irma conoce a un hombre y a Lisandro, un oso hormiguero que hace las veces de mascota. Entre los tres forman una exigua comunidad. A medida que los días pasan, y que los cambios al nivel del cuerpo, de la sensorialidad y de la mente ocurren, Irma registra en una libreta con palabras y dibujos su proceso, que más adelante, cuando ya no pueda escribir, será acreditado por otras manos. En determinado momento, Irma concibe una vida con su compañero, aunque sin cópula, que comienza a crecer en su vientre. Al final, la comunidad se disgrega e Irma es capturada por el dispositivo de la medicina, donde cuestionan la existencia de su gestación y medicalizan su cuerpo. El huevo que desovó es encontrado bajo su cama de hospital y, al alzarlo, Irma descubre que está vacío.

«Quizá despierte un día de estos dentro de un cascarón; yo dentro de un huevo, cerca de nacer. Quizá mi familia era de una especie extraña y no lo supuse» (Tarazona 78) elucubra Irma en medio de su proceso inacabado de metamorfosis. La posibilidad de pertenecer a una genealogía

---

29. Menciona esta escena del rostro de la madre, pero en la misma dirección va otra, acaso más citada, de la mirada de reconocimiento entre ella y el gato que irrumpe en la habitación de Irma mientras empaca para su viaje. Además del reconocimiento entre ambos seres, cabe destacar la disputa territorial en la que entran que, otra vez, indica la debilidad de la máquina clasificatoria de lo viviente.

de mujeres de otra especie le da, por un lado, la certeza de no ser una anomalía biológica engendrada por un capricho combinatorio, pero, por otro lado, dicta las condiciones de su existencia. Desaparecer como su madre y su hermana, o huir y gestarse a sí misma, cuidarse y hacerse como una vida de ninguna especie determinada. Al elegir la segunda opción, Irma debe intuir o adivinar en las mujeres de su genealogía su orden biológico mientras atraviesa por una secuencia de umbrales concatenados de ductilidad que impulsan su *animalidad*. Valga aclarar que por *animalidad* entiendo su «poder para rebasar cualquier norma de especie, todo tipo de zooantroponormatividad» (González y Ávila 17). Por lo tanto, la *animalidad* que crece con la pérdida del pellejo no es una nueva captura biopolítica en una especie del reino animal, sino, al contrario, un desmarcarse de los contornos preasignados que despliega la máquina especista.

Duelo, viaje al extranjero, embarazo y desove, medicalización, conforman la mayoría de los estadios de ductilidad por los que pasa Irma durante la novela y que no culminan, sin embargo, con la hechura de una forma definitiva. La novela, presentada como registro testimonial escrito, dictado e intervenido por varias manos, deriva en un archivo que aporta una última manipulación plástica a la forma de Irma. Postulo que todas estas instancias de modificación de los contornos de Irma están hilvanadas a partir de los cambios de y en la piel por imantar ella sentidos tocantes a la contención, separatividad y conclusividad de una vida exuberante, incapturable en las restringidas etiquetas que imprime el biopoder<sup>30</sup>.

Durante los primeros tres capítulos, asistimos a la coexistencia entre la extrañeza corporal y el duelo por la pérdida materna. «Yo no creía que mis síntomas fuesen una consecuencia del duelo. Más allá del dolor que me producía aceptar que a mi madre le había llegado el tiempo de

---

30. Maricruz C. Ricalde, quien en un artículo crítico dedica un apartado breve al análisis de esta novela, también advierte la preponderancia de la piel como principio articulador de la metamorfosis corporal. Detecta que durante el proceso de transformación la protagonista reacciona de manera ambivalente ante dos posibilidades complementarias vinculadas a su propia piel. Por una parte, asegura, siente aversión ante los rasguños, cortes, y potenciales heridas puesto que justamente esto implicaría un franqueamiento del límite corporal; mientras que «[e]l cierre y la completitud, la ortodoxia de ciertos colores y texturas corporales, por el contrario, confortan» (71). La lectura de Ricalde apunta a señalar una hiperbolización de la piel como sinécdoque de la transformación corporal, algo que coincide parcialmente con mi lectura.

desaparecer, mi cuerpo me era extraño y contaba con una vitalidad que no conseguía explicarme» (Tarazona 25), observa Irma. Pero el duelo no es solamente dolor, sino que, como advierte Judith Butler, conlleva una desorientación en el sujeto en duelo que debe dilucidar qué se perdió en ese otro que ya no está, qué de uno se fue con el otro (Butler 89). Ese desconocimiento constitutivo del duelo, en conjunto con la certidumbre de la pérdida, sientan las bases para la puesta en marcha del cruce de umbrales de ductilidad por el que pasa Irma. De forma correlativa, la piel, órgano estructurante de la metamorfosis inconclusa, comienza a llamar la atención sobre sí. En esta tríada inicial de capítulos además de apuntarse los cambios en la sensorialidad, en la elasticidad de las extremidades y en la forma en que se producen los pensamientos, se perfila un registro dominante de las transformaciones en la piel. La picazón a la que alude Irma es una manera en que la piel obliga una respuesta inmediata porque rascarse es imperativo. Gracias a su bilateralidad —es la piel la que pica y es ella también la que rasca—, es capaz de capturar y mantener la atención sobre sí (Connor 230-232). Además de la comezón, se registra una nueva pigmentación, otra tactilidad y consistencia, y desprendimientos dérmicos. La pérdida de pellejo tiene, asimismo, una dimensión literal. De modo que, al recuperarse las asignaciones biopolíticas particulares en su materialidad, el desollamiento permite un despojo de una suerte de corsé en el orden de la experiencia. La noción de una nueva piel no es metafórica, es vivencial, por cuanto pulveriza una forma particular para esa vida.

El segundo umbral de plasticidad se traspasa con el viaje a otro país. Como afirma Javier Guerrero sobre esta clase de desplazamientos, «[e]n el extranjero, los cuerpos parecen gradualmente cambiar, comenzar una transformación producto de su plasticidad, quizá en un primer momento cosmética, que incida en la materia» (40). En el caso de Irma, su llegada a un nuevo destino precipita la pérdida de la forma humana; la noche que pasa en el hostel pierde, literalmente, la totalidad del pellejo y lo bota a la basura:

En este nuevo lugar solo existo yo y en mi pasado, los muertos. He conseguido un hostel limpio. Me baño y duermo una siesta. Al despertar, observo con incredulidad el contorno de mi cuerpo a un lado de la cama: es un pellejo fino, con mis huellas digitales y las arrugas grabadas; su

tacto es similar al del pegamento que, de niña, me ponía sobre las palmas de las manos. Me miro la piel, me quito la camisa para verme el torso, no entiendo lo que descubren mis ojos: estoy hinchada, mis poros son mayores, o eso parece, y el color de mi piel es distinto. Miro de nueva cuenta el pellejo, lo recojo con las dos manos, lo palpo. En la parte que cubría mi cabeza reconozco las cicatrices de la varicela que tuve en la frente; manoseo el pellejo porque quiero recordarlo con claridad. El pellejo es mi historia. La pieza está completa. Me desprendí de él con movimientos cuidadosos. Recojo el pellejo y lo llevo al basurero del baño. (Tarazona 39)

La piel, desunida del cuerpo y exhibida como una delicada y fina tela, señala la incongruencia entre su función de continente, límite y garante de la forma del cuerpo humano y su quebradiza composición material. El contorno desechado se lleva con él las marcas de una subjetividad administrada y normalizada por el biopoder, con sus huellas digitales, las cicatrices de una enfermedad tratada, las arrugas como signo del paso del tiempo y una pigmentación indicadora de una pertenencia racial. En suma, todos ellos son índices de ordenamientos sexo-genéricos, etarios, étnico-raciales, y también de saludabilidad de un cuerpo. Sin historia, esto es, sin huellas superficiales del pasaje de ese cuerpo por las tecnologías clasificadoras, cuantificadoras y diferenciadoras de la vida por parte de un Estado, la subjetividad se desordena y rebasa sus limitaciones biopolíticas.

Luego de esta acción decisiva que tiene lugar con la llegada de Irma a una región foránea, las transformaciones físicas, mentales y sensoriales seguirán el ritmo de los cambios en la piel que se registran metódicamente en la libreta. Esta inclinación por la preponderancia del cuerpo en el registro de una larga transformación que obviamente lo excede, implica una noción de cuerpo como eje articulador de la experiencia. Esto puede observarse, asimismo, al nivel de la voz narrativa. A medida que el proceso de metamorfosis cruza umbrales de ductilidad, otras voces no diferenciables de la de Irma son alojadas también en el texto. Sin embargo, esto no da como resultado una narración polifónica, sino que ellas son incorporadas a un sujeto colectivo de la enunciación que se constituye con la primera persona testimonial y

con los testigos, borrando cualquier marca de singularidad capaz de aislar una voz de otra<sup>31</sup>.

Que el cuerpo sea el punto de articulación de la experiencia de abandono de una forma, no obstante, no impide que haya otros niveles donde los cambios repercutan. Una vez establecida la observación de que la piel de Irma es ahora más sensible, que desprende un olor intenso y es más gruesa en la zona de las articulaciones, se registran transformaciones al nivel de la subjetividad y de la participación de la vida en comunidad. Poco después de haberse unido al hogar del hombre y el oso hormiguero, afirma: «Lisandro se acerca a mí con familiaridad. También sus gestos me llevan a pensar que está reconociéndome, es cierto que me sé *más animal* desde que llegué» (Tarazona 58, énfasis agregado). La expresión «más animal» no apunta a una rígida compartimentación especista, sino que revela, al contrario, la gradación que organiza el *continuum* de lo viviente en zonas de proximidad, en franjas de superposiciones o de cruces respecto de las divisiones trazadas entre especies. Que Irma se sepa más animal es equivalente a decir que se sabe menos humana, o sea, que se desplazó no solo en el mapa geográfico sino también en ese otro espacio organizado que es el de lo viviente. El duelo y el viaje, en tanto umbrales de ductilidad, alejaron a Irma de la zona humana y la acercaron a la zona animal. Lisandro, de nombre humano, de apariencia perruna y de especie oso hormiguero se reconoce en Irma por lo mismo, aunque esto de forma provisoria. A medida que la transformación avance, el reconocimiento inicial entre los dos se convertirá en rechazo.

---

31. Una pista para comenzar a desentrañar el asunto del sujeto colectivo de la enunciación vs. la polifonía se halla en el siguiente fragmento del capítulo v, que funciona a modo de advertencia para el siguiente llamado «Testigos», donde el hombre y Lisandro hacen su aparición. Dice la voz narrativa: «El papel del testigo es reconocer los hechos. Pero el corazón del testigo no siempre tiene las cualidades de una estrella, no emite luz. Los testigos suelen ser personas débiles que se dejan llevar por sus pasiones y oscurecen lo que ven. De su mirada está hecha buena parte de la historia. En la vida propia, en ese limbo donde uno es uno mismo y se percibe el pulso de las vísceras, no hay otro que pueda hablar en nuestro nombre. Yo deseo dar testimonio porque sé que otros padecen de la misma manera sin que pueda atestiguarlo» (Tarazona 47). Esta postura inicial sobre el testimonio y los testigos cambia de forma progresiva. Una vez, por ejemplo, Irma le presta a su compañero su libreta para que él escriba cómo fue que ella le dijo su nombre y, otra vez, a medida que se le dificulta escribir, debe dictarle a él las entradas. La cosa se complejiza más adelante con las lagunas temporales de Irma quien, al releer su libreta, no asegura la certidumbre del relato y duda de su experiencia. La voz que toma distancia de sí misma nos pone en alerta sobre la pretendida unicidad del sujeto de la enunciación y supone un cambio de postura respecto de aquella cita inicial sobre la jerarquía de la verdad y la exterioridad e interioridad respecto de una experiencia de vida. A fin de cuentas *testimonio* y *testigo* tienen la misma raíz, son variaciones de lo mismo, con lo cual no hay efectiva separación entre Irma y los testigos.

El tercer umbral de ductilidad es el que más desarrollo y duración tiene en la novela porque comprende el largo embarazo de Irma y el desove. Este trecho, que se extiende entre los capítulos IX y XVII, está atravesado por un conjunto de dualidades que atañen a la piel y a los significados que se le asocian. Si bien se hace hincapié en la renovada robustez del cuerpo gracias al engrosamiento de los contornos, también sucede que ahora la piel es más flexible: «las articulaciones han ganado en piel y mis rodillas han desaparecido bajo la carne. Quiero decir que la piel que las cubre se engrosó hasta el punto en que no se distingue la articulación de los huesos. Con el paso de los meses, esa piel nueva, multiplicada, se ha flexibilizado lo suficiente como para que pueda doblarla» (Tarazona 77). Aunque la duplicidad entre el mayor espesor del cuerpo y su creciente elasticidad es constitutiva de la circunstancia de ser humano gestante, en la novela este aspecto general se desplaza hacia la piel. Siendo ella precisamente la guardiana de la división entre el interior y el exterior —del cuerpo, de la subjetividad, de la clasificación biológica—, es lógico que durante el embarazo se convierta en síntoma del debilitamiento de esta función. Como afirma Rosi Braidotti, una mujer encinta «es morfológicamente dudosa [*morphologically dubious*]» (64) a causa de la pérdida de fijeza del contorno del cuerpo. Pero, además, los seres gestantes ven alterada la noción de individuo como ser delimitado dentro de un cuerpo dado que, durante el embarazo, el interior es experimentado como el espacio de otro, pero sin desconocer que se trata del cuerpo propio (McDowell 58). La desestabilización entre cualquier separación fija entre lo propio y lo ajeno implicada en la gestación se traduce en la novela en una ambivalencia entre el grosor y la flexibilidad de la piel, es decir, entre la reafirmación del límite y su irremediable caída.

En paralelo, se afianza la colectivización de la voz narrativa. Debido a que los cambios corporales en general y los cambios en la piel en particular eran preparatorios de una transformación en la forma de andar, las extremidades se rigidizaron y perdieron funciones. Así, expresa la voz, «[m]ientras reptaba me fue imposible escribir y mi compañero solo anotó lo que le parecía de valía. Apenas unas páginas antes, él tuvo oportunidad de contar algunos pormenores dictados por mí y escribió mi nombre como lo pronuncié» (Tarazona 132). Durante este período, la individuación de la subjetividad pierde fuerza y la voz de Irma se desborda en una más abarcadora que difumina los rasgos de estilo de una escritura particular, más allá de la capacidad manual implicada en el acto de escribir.

Por último, aunque el embarazo podría reaproximar a Irma a la zona humana de lo viviente, paradójicamente tiene el efecto contrario. Durante este proceso, el alejamiento crece, se atraviesa un umbral, y la humanidad en Irma se disgrega aún más. Destaco, sobre todo, la respuesta de Lisandro ante la presencia de Irma como una suerte de medidor-mediador del grado de cercanía respecto de las zonas que el biopoder dispone para el *continuum* de lo viviente. La domesticidad de una especie dócil, aunque inadaptada para ocupar el lugar de mascota en un hogar, coloca a Lisandro en una posición intermedia entre lo animal y lo humano, similar al que Irma ocupa en determinado momento. Durante el embarazo, Lisandro modifica su actitud y del compañerismo inicial pasa a una desconfianza progresiva, que se convertirá en hostilidad. Además de esto, Irma vaticina el cambio en la piel más sintomático del despojo de su humanidad, la pérdida del ombligo. La «cicatriz necesaria» era el último vestigio de la historia individual y mamífera de la embarazada, después de haber botado su pellejo humano. «No puedo considerarme ya un ser humano» (Tarazona 125) nos advierte poco después, cuando evalúa las capacidades adquiridas en función de las pérdidas. Es elocuente también el abandono de las referencias a Irma como «embarazada» y «mujer», apareciendo en el capítulo xvi, las de «preñada» y «hembra», justo antes del desove.

A pesar de la certeza de Irma de que la transformación se está completando en paralelo con el alumbramiento de la hija, lo cierto es que al final del proceso gestacional sobreviene un umbral de ductilidad imprevisto, el de la medicalización<sup>32</sup>. La captura de Irma por el dispositivo médico implica el suministro de sustancias sintéticas, la regulación de los horarios de descanso, la inmovilidad del cuerpo, la entrega de una alimentación pautada y la elaboración de un relato sobre el estado de salud del cuerpo y de la mente que supone un manejo de la dosificación de la información. En lo particular, esto se manifiesta en las inyecciones para dormir, la crisis nerviosa, las heridas inexplicables, el análisis de su orina y el uso de un lenguaje no coloquial para comunicar un saber

---

32. Si bien podría objetárseme que hay indicios de que la medicalización se produce antes y muchas veces en la novela, algo que se indica entre capítulos xi «Lo que olvidé» y xiii «Otra pérdida de mi memoria», vale aclarar que Irma duda de la veracidad de lo anotado. Sea como fuere, no afirmo aquí que los umbrales estén concatenados y compartimentados, sino que es factible su superposición y coexistencia puesto que son, precisamente, umbrales.

sobre su salud. Todo esto compone un umbral de ductilidad urdido por el saber médico, y cuya cara visible, el doctor, permanece a resguardo. La adopción del cuerpo de Irma como laboratorio de experimentación es matizada por la figura maternal pero desleal de la enfermera, quien recibirá en sus manos, asumimos, la libreta que podrá ser intervenida en lugar de ser protegida.

Por último, la libreta, espacio para la escritura testimonial colectiva, expresa la caída de una jerarquía de voces diferenciadas que Irma buscó estructurar varios umbrales de ductilidad atrás. No solo le fue imposible mantener una división del ejercicio de escritura donde los testigos se abocaran a los hechos, y ella al testimonio visceral de la transformación, sino que además la pérdida del pellejo hizo indistinguibles las voces, los registros, los estilos. Incluso, antes de encomendarle sus escrituras a la enfermera, Irma decide hablar: «Le conté mi testimonio y dije que un día le daría esta libreta» (Tarazona 163), con lo cual el habla que precede al texto incidirá sobre la lectura, afectándola. Las manos y las hablas colaboran para hacer de la libreta un archivo de la transformación y eventualmente último umbral de ductilidad. En efecto, el archivo le otorga una nueva piel a Irma que lleva la historia de todos los corrimientos respecto de las zonas biopolíticamente trazadas de lo viviente, de todos los umbrales cruzados, y de las certezas e incertidumbres de esa vida desollada. Los registros guardados en el archivo-informe permiten admirar la nueva piel de Irma, donde podemos apreciar sus dobleces, sus lunares, sus cicatrices, sus zonas rugosas y sus partes delicadas; donde los pliegos se extienden ante nuestra vista para dar testimonio de cómo se pierde el pellejo.

## Cascarón

Omití mencionar que, durante el tránsito por el penúltimo umbral de ductilidad, decrecen de modo abrupto las referencias a los cambios en la piel de Irma. De hecho, solo se menciona la siguiente: «Cada siete días aparece un lunar nuevo en mi pecho, cuento tres en la piel que cubre mi corazón. Los lunares forman un triángulo irregular» (Tarazona 169). A diferencia de las previas, cuando el tránsito por los umbrales de ductilidad no era gobernado por ningún dispositivo biopolítico, sino apenas experimentado por una vida capaz de asombrarse y maravillarse por el

discurrir de las transformaciones, esta última variación resulta enigmática y algo alarmante. Dudamos de que los puntos semanales junto al corazón sean lunares y no una forma de intervención y control médicos.

No obstante, hace falta aclarar que la merma de los registros sobre la piel de Irma no se debe a un cambio repentino de lógica, sino a un desplazamiento. Se consignan ahora las características de la piel-cascarón, que es de una «redondez perfecta», que parece «más grande» desde el desove, que «se sentía caliente» y cuya «blancura no había variado». La puesta de la piel-cascarón fuera de Irma, a través de la separación establecida al nivel del enunciado, no solo continúa profundizando la pérdida del pellejo, sino que la lleva a su clímax. «Cuando lo tomé [al huevo] entre las manos descubrí que estaba vacío» (170) son las últimas palabras de Irma en su libreta-registro. Un cascarón hueco, sin contener una vida, es una pura forma. ¿Qué otra cosa podría haber alumbrado Irma después de perder el pellejo?

## Conclusión

La ironía final no banaliza, sin embargo, la narración, sino que la politiza aún más. Al encontrarnos como lectores, por un lado, con una vida que perdió el pellejo y, por el otro, con un cascarón vacío, nos vemos arrastrados a la trampa de unir, de atrapar a Irma en una forma o, al menos, de asignarle una clase si no es posible atribuirle también una especie animal. Pero caer en esa tentación nos impide mantener abierto el interrogante que cruza toda la novela, el de «la vida [que] emerge como desafío y exceso de los que nos constituye como “humanos” socialmente legibles y políticamente reconocibles» (Giorgi y Rodríguez 11). Perder el pellejo, atravesar cuantos umbrales de ductilidad sea posible, no es igual a una búsqueda por reencontrar una forma perdida, sino la certidumbre de desbordar cualquier contorno preciso. *El animal sobre la piedra*, en definitiva, insinúa que la piel—codificada como continente, envoltorio, límite— acaso haya sido posada sobre el cuerpo, de la misma manera en que un animal yace sobre una piedra.

## Bibliografía

---

Ávila, Iván Darío y Anahí Gabriela González. *Glosario de resistencia animal(ista)*. Ediciones desde abajo, 2020.

Braidotti, Rosi. «Mothers, Monsters, and Machines». *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, editado por Conboy, Katie y Nadia Medina, 1997, pp. 59-79.

Butler, Judith. «Violencia, luto y política». *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 17, 2003, pp. 82-99.

Connor, Steven. *The Book of Skin*. Cornell University Press, 2004.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2004.

Domínguez, Nora. *El revés del rostro*. Beatriz Viterbo Editora, 2021.

Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez. «Prólogo». *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Paidós, 2007, pp. 9-34.

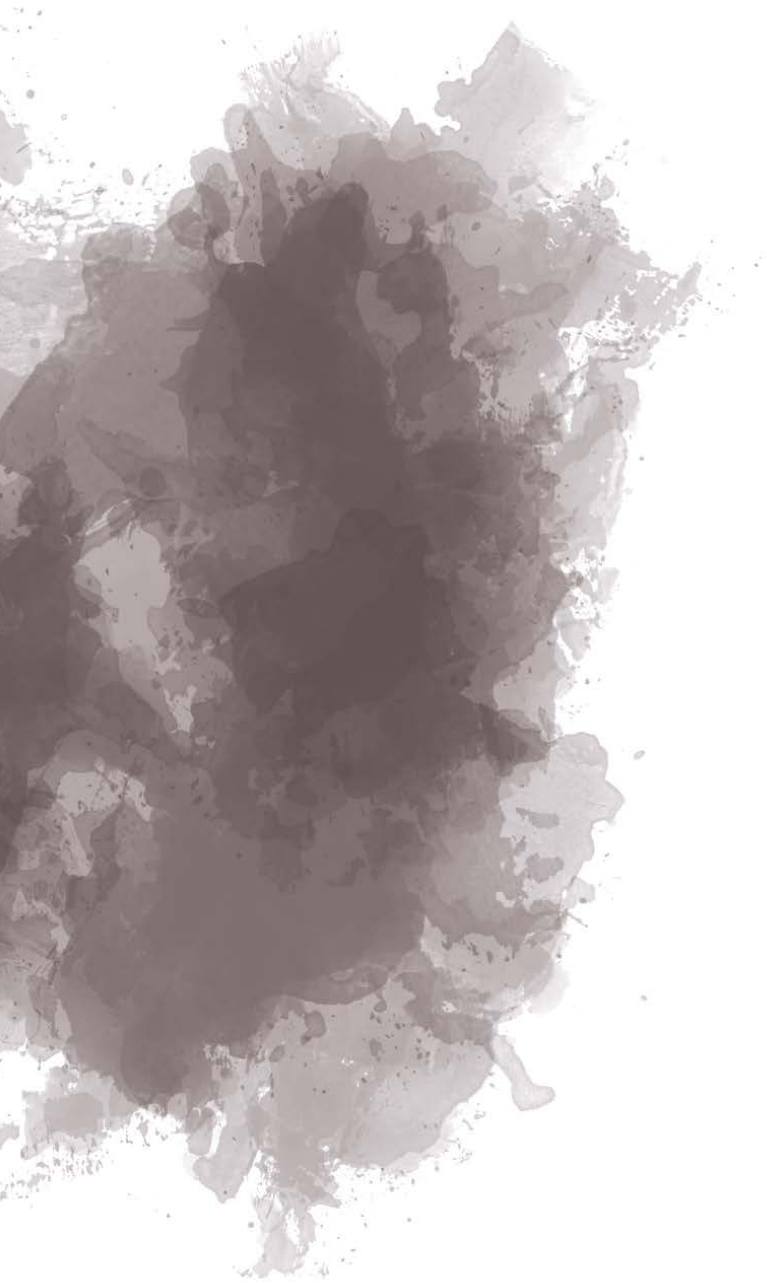
Guerrero, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Iberoamericana Vervuert, 2014.

Lámbarry, Alejandro. «Los estudios animales en la literatura hispanoamericana contemporánea». *Question*, vol. 1, no. 64, 2019.

McDowell, Linda. *Gender, Identity and Place. Understanding Feminist Geographies*. University of Minnesota Press, 2007.

Ricalde, Maricruz C. «Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho». *Les Ateliers du Sal*, no. 3, 2013, pp. 66-79.

Tarazona, Daniela. *El animal sobre la piedra*. Almadía, 2008.



LA TRANSGRESIÓN  
DE LA REALIDAD  
A TRAVÉS DEL  
REFLEJO EN EL  
CUENTO  
«EL ESPEJO», DE  
ANA DE GÓMEZ  
MAYORGA

*The transgression of reality through  
reflection in the short story “El espejo”,  
by Ana de Gómez Mayorga*

Alejandra de la Llave Beltrán  
*Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco*

## RESUMEN

A pesar de ser considerada una de las predecesoras del género fantástico contemporáneo en México, los discursos narrativos de Ana de Gómez Mayorga resultan poco frecuentes entre los estudios literarios en México. El análisis del cuento «El espejo» parte de considerarlo un relato donde los elementos fantásticos sublevan el orden lógico de la realidad y los roles de género. La escritora mexicana emplea diversos portales, puertas o espejos, a manera de umbral entre el mundo real y lo desconocido en algunos de sus cuentos. En «El espejo», Ana de Gómez utiliza el simbolismo del espejo para cuestionar y vulnerar la identidad de los personajes a partir del reflejo. Asimismo, la desaparición física del personaje femenino provoca la ruptura de la estructura y el orden social; a su vez, la ausencia e incumplimiento de sus deberes, según su género, resquebraja la imagen del personaje masculino. Igualmente, la falta de lógica y la pérdida de control provocan horror en el personaje. Ana de Gómez sustituye la rutina de un matrimonio común por una serie de acontecimientos inusuales, donde el personaje femenino puede habitar el otro lado del espejo; mientras que la imagen del personaje masculino desaparece a partir de un ejercicio de otredad.

**Palabras clave:** umbral, literatura mexicana, cuerpo femenino, roles de género, literatura fantástica

## Abstract

Despite being considered one of the precursors of the contemporary fantastic genre in Mexico, the narrative discourses of Ana de Gómez Mayorga are rare among literary studies in Mexico. The analysis of the tale “El espejo” starts from considering it as a story where the fantastic elements subvert the logical order of reality and gender roles. The Mexican writer uses various portals, doors or mirrors, as a threshold between the real world and the unknown in some of her stories. In “El espejo”, Ana de Gómez uses the symbolism of the mirror to question and violate the identity of the characters from the reflection. Likewise, the physical disappearance of the female character causes the rupture of the structure and the social order; in turn, the absence and breach of her duties, according to her gender, cracks the image of the male character. Similarly, the lack of logic and loss of control cause horror in the character. Ana de Gómez replaces the routine of a common marriage with a series of

unusual events, where the female character can inhabit the other side of the mirror, while the image of the male character disappears through an exercise in otherness.

**Keywords:** portal, Mexican literature, female body, gender roles, fantastic literature

La escritora mexicana Ana María Valverde de Gómez Mayorga nació en la Ciudad de México en 1878 y falleció en la misma ciudad en 1954. Ana María Valverde fue profesora de la Escuela Normal Primaria para Maestras y colaboró en la publicación de la revista *Ideas. Revista mensual literaria-científica de las mujeres de México* (1944-1945), posteriormente *Ideas. Revista de las mujeres de América* (1946-1947), órgano de difusión del Ateneo Mexicano de Mujeres, con diversos cuentos propios desde 1944. A pesar de ser considerada una de las predecesoras del género fantástico contemporáneo en el país, su nombre resulta poco frecuente entre los estudios críticos e investigación literarias en México. El objetivo del presente trabajo es contribuir al diálogo sobre las obras de la escritora mexicana, a partir del análisis de la función del espejo como umbral y su relación con la desaparición o aparición de los personajes, que conlleva la pérdida de identidad como parte de los mecanismos literarios para provocar lo fantástico en el cuento «El espejo», de 1946.

### **Entreabriendo la puerta: los cuentos fantásticos de Ana de Gómez Mayorga**

Erika Liliana Vargas Romero, en la tesis de maestría *La narrativa de Ana de Gómez Mayorga: un espacio de intersección en la literatura fantástica* (2019), realizó un exhaustivo trabajo de investigación donde recopiló datos biográficos, publicaciones y reconocimientos de la autora mexicana<sup>33</sup>. Vargas Romero considera que la precaria difusión de la obra de

---

33. En palabras de Vargas:

Además de su participación en revistas, Ana de Gómez Mayorga escribió abundantes textos en distintos géneros, por ejemplo, libros de ensayos: *Tres ensayos* (1941) y la segunda edición de *Las corridas de toros ante la moral universal* (1951) cuyo año

la autora se debe, en parte, a la publicación de libros en editoriales pequeñas, como la editorial Ideas (órgano difusor del Ateneo Mexicano de Mujeres) (12). «La fuga» fue el primer cuento que publicó Ana de Gómez en el tercer número de la revista *Ideas...* (1944), «donde publicó algunos de sus cuentos firmando ya como Ana de Gómez Mayorga, [...] a partir de entonces aparecen en 19 números más. Entre los textos que publicó se encuentran seis cuentos que, a su vez, integran la obra *Entreabriendo la puerta*» (Vargas 18).

Juan Carlos Ramírez Pimienta atribuye, en «De lo misterioso cotidiano: *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga y la historiografía literaria mexicana» (2001), la escasa difusión y reconocimiento de la obra fantástica, en específico de la autora, al proyecto nacionalista posrevolucionario. La recepción en Argentina<sup>34</sup> demostró la apreciación por la calidad de la obra de la escritora, en comparación con México: «*Entreabriendo la puerta* era una obra que no encajaba dentro de las políticas culturales del estado mexicano de la posrevolución al presentar una visión de la realidad, dentro de una estética fantástica, que inherentemente iba en contra del realismo social oficialista» (240). Asimismo, Ramírez Pimienta indica que la estética predilecta para fortalecer el proyecto nacionalista fue, precisamente, el realismo como mecanismo para reflejar y construir una realidad común mexicana (240-241). Según el autor, veintidós de los treinta cuentos del libro pertenecen al género fantástico:

---

de la primera edición se desconoce; de narrativa: *Minutos del tiempo* (1939), *El divino mendigo* (1946), *Entreabriendo la puerta* (1946), entre otros, y, por último, de poesía: *Primeras y últimas rosas* (1952), *Rosas para mis rosas: plegaria de amor universal* (1954), todos publicados por pequeñas editoriales o imprentas como Proa, Páginas de mujer e Ideas, que no volvieron a editar los textos de Ana de Gómez Mayorga y cuyo tiraje era pequeño, razón por la cual la difusión de la obra era menor [...] El 14 de octubre de 1950 le rindieron un homenaje en el Círculo Cultural Tolosano en Argentina, en donde se aportaron significativos datos biográficos [...], como su desempeño como maestra de lengua castellana en la Escuela Normal para Profesoras de México, y otros de los que no se han encontrado mayores detalles, como su presencia en Boston, Massachusetts, como representante de la Secretaría de Educación Pública para estudiar escuelas y bibliotecas para niños y, por último, la publicación de sus escritos en prosa y verso desde los dieciocho años. (Vargas 19-20)

34. En palabras de Ramírez:

Si bien todo parece indicar que el libro tuvo una fría recepción en México, no sucedió así en otras partes del continente, especialmente en el Cono Sur donde la escritora mexicana gozaba de bastante más popularidad. Resulta extraño —por decir lo menos— que su figura no forme parte del canon literario mexicano siendo que disfrutó en vida de fama continental llegando incluso a ser comparada con Gabriela Mistral. (Ramírez 239)

La mayoría de los cuentos de *Entreabriendo la puerta*, confeccionados en la más clásica vena de la tradición fantástica, se caracterizan por un marcado realismo inicial (rutinario casi) que se ve súbitamente interrumpido por la aparición de lo sobrenatural que rompe los esquemas epistemológicos de los protagonistas. En esta olvidada colección, Ana de Gómez Mayorga no hace concesión alguna a las políticas culturales del estado posrevolucionario. Sus textos fantásticos no están rodeados ni de folclore ni de mexicanidad. La suya es una fantasía cosmopolita que mina el proyecto realista nacionalista. Mientras éste postula una «realidad mexicana», Ana de Gómez Mayorga muestra, a lo largo de todo *Entreabriendo la puerta*, la fragilidad de la realidad misma y por ende, de la realidad mexicana. (Ramírez 248)

Cecilia Colón Hernández reseña, en «*Nostalgia de lo recóndito* de Ana de Gómez Mayorga» (2015), la compilación de ocho cuentos, originalmente de *Entreabriendo la puerta*, en el libro *Nostalgia de lo recóndito* publicado por la UNAM dentro de la colección «Relato Licenciado Vidriera», en 2011. Entre otros títulos, el cuento «El espejo» forma parte de dicha compilación. Colón Hernández reconoce la importancia de Ana de Gómez como una posible pionera del género fantástico en México y antecesora de autoras reconocidas como Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila y Elena Garro; igualmente, los ocho cuentos breves comparten características del género fantástico:

Los textos del libro que nos ocupa comparten un final abierto, una situación que empieza dentro de una realidad cotidiana que es vulnerable y, por lo tanto, factible de quebrantarse en cualquier momento. Cumple con una de las características primordiales de la literatura fantástica: partir de una realidad cotidiana para romperla con un hecho que no entra en esa realidad, sino que la supera y lleva a los personajes a otra dimensión, incluso a otra situación geográfica, dando por resultado un final inesperado, absurdo y con el que los primeros sorprendidos son los protagonistas. (Colón 195)

Por su parte, Vargas Romero indica que la mayoría de los cuentos de *Entreabriendo la puerta* contienen características del género fantástico. La autora reconoce algunos tópicos, como «transgresión, anulación y simultaneidad de los tiempos y espacios; la presencia del alma que deambula hasta encontrar la paz; la confusión entre sueño y realidad; el encuentro de dos realidades y la fusión con el mundo de los muertos; la metamorfosis y, por último, el doble» (Vargas 21-22). Igualmente, en el cuento «El espejo», Ana de Gómez integra la transgresión de los espacios, la confusión y el encuentro de dos realidades distintas; lo anterior provoca la ruptura con la percepción racional de la realidad y la imagen propia del personaje.

La literatura fantástica tiene como uno de sus fundamentos transgredir la realidad, o bien, romper con el orden lógico-casual de la percepción del mundo. Tal como lo indica David Roas en *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2016): «El objetivo de lo fantástico [...] es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real». Roas enfatiza que el miedo resulta esencial para el género fantástico: «el miedo que provoca lo fantástico es lo que lo define y distingue de otras categorías estéticas». Igualmente, el teórico explica la estructura del cuento fantástico: «Porque el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible —y, como tal, incomprensible— que subvierte los códigos —las certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad» (Roas).

Lo extraño, ajeno a la realidad, es el eje central en la literatura fantástica donde la ruptura del sentido habitual otorga un espacio para las posibilidades infinitas. Según Ramírez Pimienta, aunque lo fantástico se manifiesta de diversas formas en los cuentos de Ana de Gómez, todos los discursos narrativos parten de la misma premisa y comparten similitudes como «la abertura hacia una realidad ajena», a través de un portal que permite el paso de los personajes entre realidades, voluntaria o accidentalmente, donde resulta imposible conocer ese mundo o mundos en los cuentos:

Si bien son varias las maneras en que lo fantástico recurre en *Entreabriendo la puerta* todas las manifestaciones apuntan hacia una premisa básica: la imposibilidad de conocer

el mundo (o los mundos) que habitan los personajes. En muchos de los textos lo fantástico se materializa en una apertura hacia una realidad ajena. Por lo regular este atisbo, ese entreabrir el portal a otros mundos, se manifiesta en la colección de dos maneras para el protagonista: o bien encuentra una puerta hacia otra dimensión y se interna en ésta en forma voluntaria o bien se encuentra de pronto atrapado, en contra de su voluntad, en este mundo alterno. (Ramírez 245-246)

Reyna Paniagua Guerrero explica, en la introducción que precede a la antología *Nostalgia de lo recóndito*, algunas características de los relatos de Ana de Gómez. Entre ellas, la autora destaca a los personajes como «seres comunes que se encuentran repentinamente fuera del mundo real, suspendidos en otro espacio y en otro tiempo, lo cual deja al descubierto sus características profundas, en ocasiones de manera simbólica inimitable, como aquel marido en “La fuga” que al desaparecer su pareja, no puede verse en un espejo» (Paniagua XI-XII). En ambos cuentos, los personajes masculinos observan la desaparición paulatina de su reflejo, o bien, perciben la ausencia de su propia imagen en la superficie. Por su parte, Ramírez Pimienta reconoce el valor simbólico del objeto, en los cuentos de la autora, como un portal entre mundos tanto en «La fuga» como en «El espejo»:

Por otra parte, esta puerta que se «entreabre» al otro mundo se puede presentar de diversas maneras. En *Entreabriendo la puerta* encontramos dos relatos en donde el motivo del espejo sirve como puente entre nuestra realidad y una extraña. «La fuga» trata de un matrimonio que sale de paseo por el centro de su ciudad. [...] La trama de «El espejo» es semejante: mientras trabaja en su oficina un esposo recibe una llamada de su mujer en la que ésta le dice que no podrá verlo como quedaron porque fue a otro sitio y desde allí le habla. (Ramírez 246)

## El espejo como umbral, el miedo y la pérdida de identidad

El análisis del cuento «El espejo»<sup>35</sup> parte de considerarlo como un relato donde la apertura hacia otra realidad consiste en el empleo del espejo como símbolo y portal entre mundos. Además, los personajes carecen de voluntad o posibilidad para escapar de esa realidad alterna; estos se encuentran en situaciones sobrenaturales o extraordinarias que trastocan la realidad y dan paso al horror. El personaje protagonista masculino narra, en primera persona, la desaparición de su esposa; él comienza a buscarla por toda la casa hasta encontrarla en el lugar más extraño: el espejo. Al desconocimiento de ese mundo extraño se añade el miedo, el horror ante lo desconocido, de los personajes que de manera súbita se encuentran sumergidos en situaciones totalmente ajenas a la lógica.

El miedo es, según lo explica Eusebio V. Llácer Llorca en «El terror en literatura: el diseño de la «Tale» de Poe» (1996), consecuencia del aislamiento del lector y personaje, a través de los espacios cerrados en la narración, la identificación, la sensación de empatía del lector con el personaje que debe enfrentar sucesos inexplicables y la falta de control sobre esas situaciones (17-19). Llácer denomina *la fórmula de Poe* a esa serie de características que intentan imitar el ritmo de una pesadilla: «El lector sufre los estados de histeria, locura y temor a la aniquilación, en una narración que parece estar desprovista —al igual que las pesadillas— de tiempo objetivo o que, al menos, mantiene dos tiempos bien distintos, el subjetivo del personaje y el objetivo de la acción externa a éste» (Llácer 17). Así, ambos, lector y personaje, se encuentran desprovistos de control sobre las acciones percibidas que provocan confusión y terror.

El sentimiento de espanto parte, en primer lugar, del aislamiento del lector gracias a la narración en primera persona y el espacio cerrado, la casa y el despacho, donde la seguridad del pensamiento lógico termina y el lector debe enfrentarse a los acontecimientos extraños desde la percepción del personaje. El discurso diegético inicia con la despedida del personaje femenino, igualmente anónimo, desde las escaleras. Sin

---

35. El cuento «El espejo» forma parte del libro *Entreabriendo la puerta* y, posteriormente, fue compilado en la colección *Nostalgia de lo recóndito*. La edición que utilizaré a lo largo del presente artículo pertenece a la segunda.

embargo, el gesto habitual en la rutina diaria del matrimonio adquiere un sentido distinto, aunque inexplicable: «Muy frecuentemente ocurría esto entre nosotros, desde que estábamos casados; pero “esto”, aquella tarde cobró un gusto especial, por decir así. Me pareció agorero y en vez de irme a mi despacho alegre y optimista, como siempre, me fui desazonado y melancólico» (Gómez 25).

La autora coloca a sus personajes en situaciones comunes como la rutina diaria del matrimonio. Así, el personaje masculino comienza a percibir los cambios en situaciones totalmente rutinarias, entre las que se encuentran la despedida de su esposa o la llamada telefónica. Ambas acciones adquieren connotaciones negativas o augurios sobre sucesos extraños indefinidos: «Hacia una hora que estaba yo recluido y esperando su llegada, cuando sonó el teléfono: “Es ella”, me dijo de modo absoluto el corazón y sí, era ella» (Gómez 26). El personaje femenino llama para notificar que no podrá reunirse con él como acordaron, ya que se encuentra en otro sitio y no puede irse; la llamada provoca irritación en el personaje masculino que percibe el incumplimiento de los deberes de su pareja, acompañado de sensaciones corporales inexplicables de extremo frío y nerviosismo. Incluso la voz femenina, el preámbulo a la desaparición física posterior, se escucha cada vez más lejana e indefinida:

—¿Cómo? — dije sin ocultar mi irritación que por primera vez se manifestaba hacia ella— ¿Hay otra cosa preferente para ti que impida venir a reunirme conmigo? Te estoy esperando y creo que debes dejar todo asunto y venir enseñada.

—No— me dijo, no es posible que vaya. Después te explicarás —y su voz comenzó a oírse tan lejana y tan rara, tan rara como si no fuera la suya. (Gómez 26)

Ambos personajes carecen de nombre o descripciones físicas definidas. Vargas Romero explica la importancia y las diferencias de los roles del género en los cuentos de Ana de Gómez. En el cuento «La fuga», la autora identifica la representación de la mujer-objeto, es decir, un individuo sin identidad, confinada al espacio cerrado y privado, la casa, en comparación con los personajes masculinos que transitan por espacios abiertos como el despacho, las calles de la ciudad. Además, Vargas

Romero explica que las actividades domésticas como cocinar o limpiar representan el encierro cotidiano de los personajes femeninos, en cambio, «en un ejercicio de oposición, se observa que las actividades del hombre pertenecen al espacio público, como salir a trabajar» (86). Lo anterior demuestra las preocupaciones y el cuestionamiento sobre el papel de las mujeres en la sociedad por parte de escritoras desde décadas anteriores, donde la dinámica social resulta asfixiante.

Nuevamente, en «El espejo», Ana de Gómez muestra la dinámica entre la mujer-objeto en los espacios íntimos y el hombre en los espacios públicos. En el cuento, la desaparición de la esposa implica el incumplimiento de sus deberes, en otras palabras, el personaje femenino transgrede el orden social de los roles de género. Las acciones del personaje femenino provocan irritación, pérdida de control y confusión en el personaje masculino, pues son señales de independencia por parte del personaje femenino; por esto, él busca desesperadamente regresar a casa para averiguar el misterio y recuperar la calma anterior: «Sentí frío, frío intenso e inexplicable. Deseaba con todas las fuerzas de mi alma volar a su lado y obligarla a contestar categóricamente por qué o por quién había dejado sin cumplimentar nuestra cita» (Gómez 26). El personaje femenino rompe con la cotidianidad, los límites entre el espacio femenino y masculino, junto con la seguridad del personaje masculino a través de sus acciones.

Vargas Romero explica la función del espacio como productor de lo sobrenatural, o bien, permite la entrada del suceso extraño. La investigadora explica que, en los cuentos fantásticos, el espacio intratextual resulta semejante a la realidad extratextual: «posteriormente, se modifica, adquiere características que lo hacen particular, razón por la cual acoge el suceso extraordinario» (58). A partir de los planteamientos anteriores, la casa puede interpretarse en la función del espacio y las dinámicas cotidianas como la antesala del suceso fantástico. La presente comunicación concluye en que los rituales cotidianos y la usual presencia del personaje femenino adquieren significados particulares cuando la ausencia, el silencio y la falta rompen con la normalidad y dan paso a lo inusual y extraordinario.

El esposo regresa a su casa, espacio cerrado femenino, para buscar algún indicio que dé muestra del paradero de su esposa. Sin embargo, encuentra un lugar vacío, sin criados, y el hallazgo de una nota que revelaría el inicio del misterio: «Irrumpí en las habitaciones de ella; pero

nadie estaba ahí, naturalmente. Eché una rápida ojeada por su cuarto y, encima de su tocador, vi un papel que tomé ávido que decía: “El espejo”» (27). La percepción y pensamiento lógico se ven trastocados aún más por la nota, ya que el escrito no ofrece explicación alguna sobre el paradero de la esposa o las razones lógicas para incumplir con la cita. La posibilidad de habitar la superficie reflejante resulta una opción inválida, ajena a la lógica y, por ende, rompe con la percepción racional: «El aletargamiento de lo racional se produce cuando lo conocido se ve vulnerado sorpresiva e irremediabilmente. Esta transgresión devela un cosmos inexplorado, incomparable con la experiencia diaria» (Paniagua VIII).

El personaje siente la pérdida de cordura ante la revelación incoherente y la ausencia de su esposa. De manera simultánea, el espejo refleja la imagen del personaje desfigurada por el horror. La locura, la palidez, junto con signos de agotamiento físico y mental del hombre, son consecuencia de la falta de control sobre los acontecimientos. Víctor Bravo indica, en «El miedo y la literatura» (2005), que el miedo hace brotar la condición frágil del ser humano: «Si el miedo se encuentra en la raíz de la condición humana lo es porque el primer reconocimiento de toda conciencia es el desamparo; y la fatalidad abismal de la muerte» (5). El espejo muestra la imagen física del personaje, inusual y aterrada, como respuesta ante la falta de lógica y la sensación de vulnerabilidad frente a una situación posiblemente peligrosa:

*Me sentí presa de la locura. El espejo ¿qué espejo? ¿Por qué habrá escrito esta incoherencia (pues era letra suya), a qué podría referirse? Alcé los ojos y vi reflejarse en el espejo de su tocador, que bajaba hasta el suelo, mi propia persona, desconcertada y sin equilibrio. Me quedé espantado viéndome con aquella expresión y en aquella actitud desusada en mí: pálido, con los labios exangües, las manos contraídas estrujando el papel, los ojos dilatados por el estupor. (Gómez 27)*

En el cuento, el reflejo cambia de estado cuatro veces, por lo que en el juego especular se alterna la imagen del personaje masculino con la del femenino. Primero, el espejo muestra el reflejo del personaje masculino; segundo, este desaparece; tercero, la imagen del personaje fe-

menino aparece en la superficie; y cuarto, igualmente, desaparece la visión del personaje. Al final, el personaje masculino solo puede observar la presencia de una luz sobre la superficie del espejo que da paso a la oscuridad absoluta. El cambio en el reflejo vulnera el sentido lógico sobre el mecanismo del objeto. El uso cotidiano del objeto implica visualizar la imagen propia inmediata frente a la superficie, no obstante, la escritora mexicana utiliza el espejo para transgredir la experiencia cotidiana y permitir la existencia de otro mundo.

Según el *Diccionario de símbolos*, el espejo tiene la facultad de reflejar la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y la conciencia. El espejo revela la verdad y será instrumento de iluminación y sabiduría. El empleo del espejo tiene, además de permitir evocaciones necrománticas, la capacidad de reflejar hombres inexistentes o augurar acciones futuras (Chevalier 474-476). Asimismo, el espejo refleja el alma y «no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla» (477). A partir de lo anterior, se entiende que posee la cualidad de manipular la imagen del sujeto sobre su superficie, la relación entre personaje y reflejo resulta evidente cuando el reflejo revela el miedo del personaje, es decir, sus verdaderas emociones. Además, la posterior ausencia de reflejo sobre la superficie implica tanto un augurio como la transformación de ambos personajes.

Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta asocia, en su tesis *Los umbrales en los cuentos fantásticos de Entreabriendo la puerta de Ana de Gómez Mayorga* (2023), el espejo con la alteridad e indica su función como un portal entre mundos. Igualmente, Quezada Revuelta retoma el uso del objeto en la literatura fantástica en cuentos, remitente a lo alterno y el doble, como en «“El espejo enterrado” de Carlos Fuentes; tres cuentos titulados de manera homónima “El espejo”, cuyos autores son José López Portillo y Rojas, Amparo Dávila y Ana de Gómez Mayorga, y el cuento “Espejos” de Bibiana Camacho» (39). La autora compara los cuentos de Gómez Mayorga «La fuga» y «El espejo» con «El retrato oval» de Edgar Allan Poe porque el objeto, al igual que el retrato, captura la imagen y esencia de los personajes femeninos, «pues no dejan ni siquiera rastro de su cuerpo fuera del espejo» (55). Quezada Revuelta indica que el espejo, en los cuentos de la escritora, funcionan en relación con la dualidad femenino/masculino:

Tampoco me parece coincidencia que, en ambos casos, el ser amado sea perdido y encontrado en el espejo, las relaciones amorosas son un tanto lo que reflejamos en otro, nos buscamos en el otro y encontramos en él un espejo, un desdoblamiento de nosotros mismos, de cierto modo imitamos a Narciso y nos enamoramos al encontrar nuestro reflejo, al encontrar al que podría ser el otro al otro lado del espejo. (55-56)

Andrea Castro explica, en «El motivo del umbral y el espacio liminal» (2007), lo fantástico como la coexistencia de dos planos: uno aprehensible por la razón y otro sobrenatural que perturba el primero. Además, Castro explica que la función del umbral consiste en permitir el paso de un mundo cotidiano a otro fantástico (255-258). Por su parte, Quezada Revuelta señala la particularidad del objeto en los cuentos de Gómez Mayorga: «Solo en los cuentos en los que el espejo aparece como umbral ocurre que en lugar de ser el narrador-protagonista el que queda atrapado al otro lado, es la amada de éste» (67). Además, Vargas Romero interpreta que en el cuento «La fuga» tanto el escape del personaje femenino como su reflejo «cobra un sentido metafórico, el cual puede traducirse en la liberación de ella» (81).

A partir de los planteamientos anteriores, puede interpretarse que la superficie del objeto resulta una abertura dentro de un espacio cerrado/femenino, es decir, el espejo implica la existencia de un lugar abierto en la propia casa y posibilita el acceso a otro plano únicamente para el personaje femenino en «El espejo». En el cuento, el espejo, en tanto umbral, permite la coexistencia de dos planos, posibilita la transgresión del plano racional y admite el acceso a otro espacio desconocido que rompe con la realidad intratextual cotidiana del personaje masculino. A partir de los diversos significados del símbolo del espejo, la figura femenina sobre la superficie podría implicar el reflejo de su espíritu y la apertura entre el mundo de los vivos y los muertos. Por lo tanto, a través del juego especular entre personaje masculino y femenino, se cuestiona el orden natural de las fronteras entre los sujetos y transgrede los límites de los espacios.

El horror del protagonista aumenta cuando su propio reflejo comienza a disolverse y, en su lugar, aparece la imagen del personaje femenino. En este sentido, Paniagua Guerrero señala los recursos singulares que emplea Ana de Gómez para transformar la materia como «el espejo

que devuelve la imagen del ser amado desaparecido de manera inconcebible» (x). De esa manera, la imagen del personaje femenino no es el resultado del reflejo de la presencia física del mismo, o sea, el objeto transforma la materia a través de la disolución de los reflejos. Al final del cuento, la figura femenina aparece y desaparece de manera inexplicable. Además, el encuentro entre los personajes dura pocos segundos y la figura de la esposa también comienza a disolverse:

Al instante este estupor debía trocarse en espanto al ver cómo se iba desdibujando mi figura e iba apareciendo la de ella, la de mi esposa, que me miraba sonriente, con triste y suave sonrisa, con dulce mirada llena de abandono, vestida con el mismo traje con que la había visto en la tarde, por última vez.

Pronto su figura inmóvil —con aquella sonrisa y aquella mirada estereotipadas en su rostro—, se fue desvaneciendo, y empequeñeciendo, y alejando, alejando, destacándose en un fondo negro como de profundo terciopelo. Era atroz era visión que se empequeñecía visualmente ante mí en vaporosa perspectiva. Pronto no fue sino un punto luminoso y, luego, este mismo punto desapareció. (De Gómez 27-28)

Por lo anterior, se puede concluir que tanto en «La fuga» como en «El espejo», el objeto funciona como un portal hacia mundos desconocidos. Los personajes femeninos, las esposas, transitan ese espacio, mientras que los maridos no logran atravesar la superficie y el espejo suplanta su imagen en ambos cuentos. Los personajes femeninos escapan del mundo cotidiano intratextual, cerrado y opresivo, a través del espejo. Pania-gua explica que «en ocasiones Ana nos muestra la existencia de un lugar oculto e inexplicable, temido y anhelado. De esta manera, en «La fuga» propone un sitio inasible a donde se transporta un personaje gracias a un espejo y abandona al lector en esa zona misteriosa» (X). Por lo tanto, el espejo vulnera la realidad cotidiana intratextual porque imposibilita a los personajes masculinos acceder a ese espacio desconocido, además de cuestionar su identidad y percepción.

Esther Bautista Naranjo analiza, en «“Todo es espejo”: arte y duplicidad en dos cuentos fantásticos de Hoffmann y Poe» (2010), la evolución

del retrato mágico en relación con la idea de la dualidad en el ser humano. La imagen, en tanto reflejo del sujeto, induce estados de inquietud, horror y extrañamiento cuando el retrato adquiere movimiento y el objeto adquiere connotaciones sobrenaturales. Bautista Naranjo indica el significado del retrato viviente como símbolo que representa «el problema de identidad del ser humano» (26). Asimismo, la generación romántica cuestionaba la identidad del individuo «como un ser mutable, inestable y escindido, cuya personalidad escapa a las interpretaciones lógicas de la razón ilustrada, inmortalizó en múltiples relatos el retrato que cobra vida» (38). Igualmente, el espejo estuvo ligado con el tema del doble y la parábola literaria sobre la función del arte en su época (38). En este sentido, el movimiento anormal del reflejo tiene relación tanto con la vulneración de la lógica-casual como de la identidad del individuo en el cuento.

Antonio Alcalá González postula, en el artículo «La otredad gótica y la figura del doble», que la aparición del doble implica un conflicto interno para los personajes. El espejo refleja la autoimagen como unidad y ejercicio de otredad: «El estadio del espejo es el primer evento que nos muestra que, inevitablemente, dependemos de *otro* para definirnos en relación con éste» (117). Por lo tanto, el propio reflejo se transforma en un ejercicio de autoconfirmación: «Al ser yo quien le da significado al otro, puedo convertirlo en el depositario de todo aquello que no quiero reconocer dentro de mi propio ser por miedo a que contradiga las verdades sobre las que baso mi identidad» (117). Con base en lo anterior, en el cuento puede interpretarse el cuestionamiento de la autoimagen del personaje masculino a partir de la presencia de su doble sobre la superficie del espejo. La dependencia entre las imágenes y sus respectivas definiciones se ejemplifican a partir del juego especular entre ambos. La autoconfirmación a partir de su imagen resulta imposible y los personajes cuestionan su propia identidad.

La ausencia e incumplimiento del personaje femenino provoca la ruptura de la autoimagen del personaje masculino al confrontarlo con el misterio. El horror ante las desapariciones oculta una realidad aún más atroz: «La vida común sufre la invasión paulatina, aunque no por ello menos violenta, de una desgarradora otredad» (Paniagua XI). El reflejo en el espejo muestra la pérdida de la identidad masculina dependiente de las normas sociales de su rol de género. En este sentido, la imagen de uno depende del otro; sin la existencia del primero, el segundo tampo-

co puede existir. La extraña proyección en el espejo muestra la dependencia de otro para definirse a partir de la relación con él. La superficie crítica, en tanto su función de umbral, el orden lógico de la realidad cotidiana y la imposición de los roles de género; igualmente, rompe con los límites espaciales y permite el tránsito hacia otro plano, o mundo, pero distinto.

## Conclusión

En conclusión, la desaparición de los personajes no solo implica una ausencia corporal, física, en sí, aterradora; el rompimiento con el orden casual de la realidad, es decir, la desaparición del otro y la existencia de otro mundo desconocido provoca la pérdida de la identidad. Desde acciones y espacios totalmente cotidianos, Ana de Gómez Mayorga cuestiona la relación de otredad y reconocimiento en el otro y vulnera la estructura social, la racionalidad y el pensamiento lógico, así como los roles de género con el incumplimiento de los deberes supuestos. El personaje masculino pierde su propia imagen, su identidad, en el reflejo del espejo. Por el contrario, el personaje femenino encuentra, en aquel extraño portal, un lugar donde puede desaparecer y romper con las imposiciones sociales.

## Bibliografía

---

- Alcalá, Antonio. «La otredad gótica y la figura del doble». *Anuario de letras modernas*, vol. 15, 2009-2010, pp. 115-126. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/1278>
- Bautista, Esther. «"Todo es espejo": arte y duplicidad en dos cuentos fantásticos de Hoffmann y Poe». *The Grove. Working Papers on English Studies*, no. 17, 2010, pp. 25-44.
- Castro, Andrea. «El motivo del umbral y el espacio liminal». *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, editado por Sardiñas, José Miguel, Casa de las Américas, 2007, pp. 255-263.
- Colón, Cecilia. «*Nostalgia de lo recóndito* de Ana de Gómez Mayorga». *Fuentes Humanísticas*, vol. 27, no. 51, 2015, pp. 193-196. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/41>
- De Gómez, Ana. «El espejo». *Nostalgia de lo recóndito*, Universidad Nacional Autónoma México, 2011, pp. 25-28.
- Llácer, Eusebio V. «El terror en literatura: el diseño de la "Tale" de Poe». *Revista española de estudios norteamericanos*, no. 11, 1996, pp. 9-24. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4942>
- Paniagua, Reyna. «Introducción». *Nostalgia de lo recóndito*, Universidad Nacional Autónoma México, 2011, pp. vii-xiv.
- Quezada, Melinda Estíbaliz. *Los umbrales en los cuentos fantásticos de Entreabriendo la puerta de Ana de Gómez Mayorga*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2023.

- Ramírez, Juan Carlos. «De lo misterioso cotidiano: entreabriendo la puerta de Ana de Gómez Mayorga y la historiografía literaria mexicana». *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, no. 194-195, 2001, pp. 239-249. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/Iberoamericana/article/view/5904/6047>
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma, 2016.
- Vargas, Erika Liliana. *La narrativa de Ana de Gómez Mayorga: un espacio de intersección en la literatura fantástica*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 2019.

*CUERPO  
NÁUFRAGO, DE  
ANA CLAVEL: UNA  
ANATOMÍA SIN  
GÉNERO*

*Cuerpo náufrago, by Ana Clavel: a  
bodiless anatomy*

Laura Ruth Cortés Montes  
*Universidad de las Américas Puebla*

## RESUMEN

En *Cuerpo náufrago*, la novela de Ana Clavel, encontramos una protagonista que, ante el deseo de transformar su cuerpo en uno masculino, se despierta una mañana con la novedad de que su sueño se ha vuelto realidad. Este hecho singular nos lleva a preguntarnos: ¿qué dice tal cambio sobre la supuesta naturaleza masculina? y ¿qué propone para liberarnos de las ataduras genéricas? Para responder estas preguntas nos apoyaremos en la concepción del género como una construcción social e histórica. Con lo anterior buscamos demostrar que tal mutación lleva a la protagonista a explorar el cuerpo desde un punto de vista crítico, puesto que ya no puede actuar como una mujer; sino que debe aprender a ejecutar el papel de hombre. Hacer esto la enfrenta a experimentar la masculinidad desde una mirada femenina, a desautomatizar los roles genéricos y a proponer un cuerpo náufrago como un camino para la liberación de las normas culturales que atan a los hombres y a las mujeres a un deber ser.

**Palabras clave:** narrativa latinoamericana, patriarcado, cuerpo, género, contrasexualidad, deseo

## ABSTRACT

In Ana Clavel's novel *Cuerpo náufrago (Drowning Body)*, we find a protagonist who, in her desire to transform her body into a masculine one, wakes up one morning to find that her dream has come true. This peculiar occurrence leads to questions such as: what could be said about the supposedly masculine nature, and what does it propose to free us from generic ties? In addressing these questions we rely on the conception of gender as a social and historical construction in order to demonstrate that such a mutation leads the protagonist to explore the body from a critical point of view, since she can no longer act as a woman; instead she must learn to execute the role of a man. As the protagonist is confronted with the idea of masculinity as experienced from a feminine perspective, she is forced to de-automatize generic roles and, in doing so, she proposes a castaway body as a path to liberation from the cultural norms that bind men and women to what should be.

**Keywords:** Latin American narrative, patriarchy, body, gender, contrasexuality, desire

En la novela de Ana Clavel *Cuerpo naufrago* (2005) tenemos la historia de Antonia<sup>36</sup>, quien de la noche a la mañana cambia de una anatomía femenina a una masculina. La transformación ocurre como si de un sueño se tratara. Al despertar se percató con agradable sorpresa que entre sus piernas hay un pene, que sus hombros son más anchos y que cuenta con una manzana de Adán más visible.

Este nuevo cuerpo la lleva no solo a contemplar su metamorfosis con asombro sino a preguntarse cómo deberá comportarse como hombre. Desde ese momento su vida cambia, ya que tal fisonomía se convierte en un boleto para emprender un viaje por el mundo masculino. En dicho trayecto deberá aprender gustos, intereses y comportamientos acordes con su reciente fisonomía.

Si, en términos de Bourdieu en *El sentido*, el *habitus* es «un sistema subjetivo pero no individual de estructuras interiorizadas, esquemas conocidos de percepción, de concepción y de acción, que constituyen la condición de toda objetivación y de toda aperccepción» (Bourdieu 98), entonces los cuerpos femenino y masculino se ven moldeados por una serie de normas que se han hecho pasar como naturales, pero que responden a un esquema cultural que dicta lo que debe ser un hombre y una mujer. Con esto, el cuerpo se vuelve un sitio privilegiado para la expresión de las normas culturales.

En la novela de Clavel, la mutación de un cuerpo femenino a uno masculino se puede interpretar como el cuestionamiento sobre lo que, según los mandatos culturales, deben ser los roles genéricos. Como lo mencionan Candace West y Don H. Zimmerman, el género es una construcción que da a los rasgos sexuales (hormonas y fisiología) el estatus de hombre o de mujer. «[El] género es la actividad consistente en manejar una conducta determinada a la luz de conceptos normativos de actitudes y actividades apropiadas para la categoría sexual de cada persona» (112).

En esta novela podemos entender el cambio de anatomía como una crítica sobre las dualidades genéricas. Ante la transformación, una duda invade a la protagonista: ¿cómo ser hombre? Frente a tal interrogante, va descubriendo que el ser hombre o mujer no depende de la fisonomía, sino de la impresión de género.

---

36. Este trabajo se desprende de la tesis doctoral en Ciencias del Lenguaje en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y que contó con beca Conahcyt.

Lo curioso de este personaje —y que a la vez lo hace altamente subversivo— es que su cambio no cuenta con tal huella genérica. Frente al hecho de que debe continuar con su vida, Antonia decide salir de su apartamento como hombre; al intentar hacerlo, se pregunta: «¿cómo aprendía [a serlo] cuando no había nacido así?» (Clavel 16). Con este cuestionamiento, la protagonista pone en duda que género sea igual a sexo y discute que la masculinidad sea un hecho natural. Los hombres, al igual que las mujeres, se hacen a través de la dinámica cultural que les asigna roles o participaciones genéricas. Ambos, al moverse en diferentes esferas sociales, aprenden las leyes que rigen los cuerpos y se crean así una identidad.

En *Cuerpo náufrago* no importa el sexo de Antonia/Antón<sup>37</sup>, tan solo que logre comportarse como hombre. El hecho de que en esta novela se borre el proceso de transformación física (hormonas y cirugía) subraya la crítica que se hace sobre la imposición del género a los cuerpos a partir del sexo. En el estudio sobre masculinidad de R. W. Connell se ha enfatizado que, pese a que esta puede ser entendida como el resultado de relaciones simbólicas, no significa que sea aceptada por todos los hombres (Connell 38).

Antonia/Antón, al ser un cuerpo que no tiene grabado en sí mismo la masculinidad, subraya que actos tan sencillos como orinar constituyen una muestra del peso cultural de nuestras acciones. La biología deja de tener un papel fundamental para ceder su lugar a las normas que rigen los géneros. Si bien hombres y mujeres deben desechar lo que no sirve a sus cuerpos, esto no significa lo mismo para ambos, debido a que cada uno debe hacerlo de una manera particular que rebasa las simples diferencias anatómicas.

En ese sentido, los baños de hombres y de mujeres señalan la huella genérica que deben cargar ambos géneros, como si de clases sexuales se tratara, puesto que cada una debe ocupar un lugar determinado. Ante la necesidad de ir al baño, este personaje se pregunta cuál sería mejor y con ello desata una visión crítica sobre la dicotomía genérica: «Ahí estaban los símbolos *damas/caballeros*, como puertas ineludibles del des-

---

37. A excepción del inicio de la novela, este personaje es nombrado tanto en femenino como en masculino y en algunas ocasiones de manera conjunta: Antonia/Antón. Nosotros lo llamaremos Antonia cuando la novela enfatiza su perspectiva femenina y de manera híbrida cuando aquella subraya su falta de género.

tino, pero en la situación actual, ¿por cuál decidirse?» (Clavel 25). Si los hombres y las mujeres fueran iguales no habría tal división. El hecho de que sobre la biología se dibujen los roles de género muestra cómo en la historia de la humanidad se puede ver tal desencuentro: «[...] esas dos puertas que habían representado el destino de la humanidad occidental por lo menos desde que había cuartos de baño [...] Pero por más que se quisieran obviar las diferencias [...] había también diferencias fehacientes. Bien mirado el asunto, no muchas por cierto, pero sin lugar a dudas una en la que muy pocos reparaban: el acto de orinar» (Clavel 180-181).

Tal novedad no puede significar otra cosa que una fractura en el conocimiento sobre la realidad. Un hecho tan cotidiano para los hombres, como usar el mingitorio, nos parece —desde la mirada de Antonia— un hecho extraordinario. Este sitio, tan común para ellos, abre una ventana para observar cómo la masculinidad se construye bajo ciertos principios culturales: «En todo caso, el acto de orinar aparece como la manifestación de cierta virilidad que se impone violentamente y que siempre se construye y se afirma en una relación de oposición binaria, o sea, hacia y en contra del sexo opuesto, del sexo débil, abierto, femenino» (Doucet 66).

A través del encuentro de Antonia/Antón con tales artefactos, y gracias a la mirada femenina que nos ofrece este personaje, somos presa del efecto de extrañamiento propio de las obras artísticas. No es que la realidad se haya trastocado, es el simple hecho de cambiar de sexo lo que lleva a la protagonista a adoptar una relación distinta con su entorno. Con este cambio, asistimos a la preparación actoral del sexo masculino para convertirse en hombres. Serlo no es algo que se da de manera instantánea, por el contrario, es un aprendizaje continuo.

Según Butler, solo nos definimos como hombres y mujeres en la diferencia, esto es, guardando la unidad de nuestro género para no ser el otro. Según ella, portar una anatomía femenina o masculina significa que debe haber una correspondencia con la *performatividad* genérica (Butler 18). Tal actuación es, precisamente, la que se *desautomatiza*<sup>38</sup> en

---

38. Con dicho término se hace referencia a la concepción de arte de Víktor Shklovski, para quien es el medio por el cual es posible desautomatizar los hábitos o la forma de percibir el mundo. De acuerdo con este autor: «Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático» (57).

la novela de Ana Clavel a través de Antonia/Antón. La primera vez que asiste a un baño de hombres, no solo se enfrenta a un lugar distinto, más bien a una serie de acciones que debe copiar para orinar como lo hacen ellos. No se trata del acto biológico en sí, sino de las normas culturales que dictan el modo en que debe hacerse. Las mujeres se refugian en un excusado que las separa de las otras mujeres, orinar es un acto que realizan a puerta cerrada y lejos de la mirada de posibles testigos; para los hombres, en cambio, es un acto público: «Antonia tuvo que concentrarse. Orinar frente a un otro casi siempre es una tarea ardua, pero cuando se ha mudado de cuerpo no queda más que probar, seguir arriesgando los pies de plomo de la lógica y calzarlos con la piel volátil del azar. Cerró los ojos y respiró tan profundamente que sintió que el aire le llegaba al bajo vientre y con él una sensación expansiva de bienestar. Entonces orinó» (Clavel 26).

Un cuerpo sin género resulta subversivo en sí mismo debido a la falta de coordinación entre sus acciones. En este caso, Antonia/Antón nos puede parecer un ser subversivo no solo debido a su falta de un género definido, también porque desenmascara los preceptos culturales que rigen a estos. De acuerdo con Butler, lo que uno llega a ser, en tanto género, es la impresión de una norma sobre nuestro cuerpo dentro de una esfera cultural (34). Si se toma en cuenta la fuerza de dicha impresión, entonces, el sexo es también la huella de una represión y exclusión de los cuerpos que no se corresponden con dicha norma. El género no es más que un disfraz, dice Antonia. Lo que pone de relieve que la masculinidad sea una construcción.

Connell señala que ser hombres y mujeres es el resultado de un trabajo cultural que hace pasar a los géneros como naturales (41). El mecanismo mediante el cual se logra es a través de la metáfora del rol teatral, puesto que sirve para ejemplificar cómo la masculinidad es una actuación internalizada por medio del aprendizaje social.

Pese a que Antonia ha mudado de cuerpo, su perspectiva no se construye desde los principios que rigen la masculinidad. Cuando ella se encuentra con los urinarios, estos le inspiran un asombro tal que quiere conocerlos más; en contraste con los hombres, para quienes son instrumentos desechables: «—¿Urinarios?, ¿pero qué quieres saber?» (Clavel 36). Antonia, que apenas ingresa en el mundo masculino, no deja de mirarlos con asombro:

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

El ser humano, al estar inmerso en las relaciones sociales que rigen una sociedad, reproduce las leyes a través de un cuerpo que manifiesta los valores dominantes y que obedece a intereses políticos sobre el crecimiento económico. Así, este cuerpo de Antonia es una denuncia a los principios epistémicos que han sostenido la creencia sobre la supuesta naturaleza de los géneros al hacer evidente que no son los genitales los que lo definen, sino los intereses bajo los cuales se construyen.

Según Michel Foucault, en el siglo XVIII el Estado se apropió de la sexualidad con el fin de promover el matrimonio y los hijos (25). Si bien no había sido ninguna novedad la creencia de que a mayor población mayores ganancias, fue en esa época cuando se enfatizó que la fortuna no solo residía en la calidad de los ciudadanos, más bien en la manera en que administraban su sexualidad. Es decir, el ejercicio sexual debería de cumplir según las «buenas costumbres» (relaciones heterosexuales) que guiaran a los hombres y a las mujeres a engendrar hijos dentro de un núcleo familiar:

A través de la economía política de la población se forma toda una red de observaciones sobre el sexo. Nace el análisis de las conductas sexuales, de sus determinaciones y efectos, en el límite entre lo biológico y lo económico. También aparecen esas campañas sistemáticas que, más allá de los medios tradicionales [...] tratan de convertir el comportamiento sexual de las parejas en una conducta económica y política concertada. (Foucault 27)

Con este cuerpo sin género, Antonia/Antón hace un cuestionamiento sobre la supuesta naturaleza de la masculinidad y anuncia al deseo

como motor desestabilizador de tal pretensión. Ante la forma del mingitorio, se pregunta si acaso no ha sido pensado desde el deseo masculino de poseer a las mujeres: «la innegable voluptuosidad de las formas del urinario» (Clavel 26), y se cuestiona: «¿reparaban los hombres en ellas y se dejaban seducir por sus líneas insinuantes o solo se vertían en un acto mecánico que negaba su erotismo inherente?» (26). Antonia sugiere que es el deseo el que se oculta tras los diferentes artefactos, lo que muestra que los hombres y las mujeres cuentan con una herramienta que los libera de las restricciones genéricas: «[...] aquellos que preservaban su forma original de matriz, rotundas caderas de firmeza acariciante, inquietantes por la porcelana lúbrica que les confería una humedad orgánica, hipnóticas en su sensualidad de bestezuelas bostezantes. [...] algunos con vertederos de agua que recordaban la cascada del clítoris» (49- 50).

Además de que permite ver que, contrario a las tendencias monológicas del sistema patriarcal, que pretende construir una realidad desde sus principios dominantes, la realidad también se puede expresar desde otros puntos de vista: «Tenías razón, Antón, es un hallazgo haber pensado en el mingitorio como las suaves caderas de una mujer. Pocos hombres se atreverían a señalar su semejanza y mucho menos reconocerían un placer parecido al del encuentro amoroso cuando se paran frente a uno de ellos» (86).

Este cuerpo híbrido de Antonia/Antón le permite saber que un instrumento de mero uso masculino tiene forma femenina y que puede significar un momento de goce más allá de lo anatómico: «Exhaló de placer ante este nuevo hallazgo: además de satisfacer una necesidad, el acto la había confirmado en una voluntad capaz de incidir y trastocar, de adueñarse de ese nuevo territorio curvilíneo y majestuoso que tanto le evocaba [...] las caderas de una mujer. Sintió que transgredía un límite desconocido» (Clavel 27).

Frente a dicho goce, Antonia descubre que la masculinidad se fundamenta en la agresión y la búsqueda de ostentación de poder: «[...] el acto de orinar de pie le parecía [a Antonia] más un despliegue de soberbia y poderío, capaz de reafirmar la virilidad en sus formas más primarias» (Clavel 102), lo que la lleva a dudar si quiere adoptar un género. César R. Nureña ha denunciado claramente que no todos los hombres experimentan su masculinidad de manera natural y con agrado: «Muchos [de ellos] notan que les es imposible adoptar los roles que tradicionalmente

les habían sido asignados» (8). Lo que puede significar en la novela una denuncia a la carga que significa la impresión de género y a la falta de naturalidad del mismo.

Antonia/Antón ofrece una mirada crítica a la supuesta naturalidad de la masculinidad puesto que la experimenta como una armadura, como una carga que acaba con la libertad de los hombres debido a que los limita y los somete a sus principios: «En el trayecto hacia su casa, desconcertada por esa fascinación repentina por las armaduras, se preguntó si de verdad eso era lo que quería [...] Las armaduras eran hermosas: uno podría portarlas, al menos imaginariamente, en ciertos momentos de embate exterior, pero, por lo demás, ¿no eran acaso una forma estereotipada de la masculinidad?» (Clavel 29).

De acuerdo con este personaje, si quiere adoptar el actuar de los hombres, debe «ponerse» la armadura que los hace rígidos y estrechos en sus emociones y expresiones. Al declarar esto, la protagonista pone al descubierto que si los hombres son rudos o inexpresivos es debido a que la cultura androcéntrica les ha marcado dichos atributos y que, al hacerlo de una manera tan persistente y asidua, los hace pasar como naturales. Al respecto, en *La dominación* menciona Bourdieu: «Vemos claramente que en este campo lo más importante es devolver a la *doxa* su propiedad paradójica al mismo tiempo que denunciar los procesos responsables de la transformación de la historia en naturaleza, y de la arbitrariedad cultural en natural» (Bourdieu 12).

Con esta anatomía sin género, Antonia/Antón también subraya que los hombres no siempre gozan de su cuerpo. Para ella, el hecho de que estos presten demasiada atención a los genitales, los cuales les generan tensión, es lo que lleva a dudar de que estén más cómodos con sus cuerpos de lo que están las mujeres:

Ahora, de ordinario, percibía su miembro como un ser aparte y cada mañana lo contemplaba en el espejo, abriendo un poco las piernas y apretando las nalgas, para cerciorarse de su presencia y poder. Que fuera exterior, le permitía lucirlo y envanecerse, pero también la hacía sentirse vulnerable (como en ese momento en que se había quitado la toalla con un movimiento demasiado brusco y las tijeras se precipitaron en un vuelo siniestro cercano a su vientre que lo obligó a saltar de manera instintiva). «El sexo en las mujeres

[...] está oculto y por ello mismo guarecido. En cambio, en los hombres —y no pudo evitar una mirada amorosa a sus genitales— está tan peligrosamente expuesto». (Clavel 54)

Con esta experiencia se pone en duda que la masculinidad se viva con libertad y sin tropiezos, pues siempre hay dudas sobre el cuerpo. La asociación entre el miembro masculino y el significado de virilidad van tan de la mano que, aunque no se le nombre de manera explícita, el miedo de los hombres es carecer de la fuerza física suficiente para el acto sexual.

El falo se convierte, así, en un foco de interés para la mirada propia y ajena, dado que funciona como una cámara de vigilancia que evalúa qué tanto los hombres son hombres según su potencia sexual, misma que, entre otras cosas, se mide a través de la dimensión de los genitales:

Pero estar solo entre hombres también resultaba amenazante. Desnudos los cuerpos en el área de regaderas, unos y otros fingían una indiferencia que nada tenía que ver con sus impulsos. Antonia observó que inclusive Carlos deslizaba miradas oblicuas al sexo de otros hombres. Eran todos penes en reposo, pero las dimensiones variaban: ¿permitirían esas diferencias presagiar la excelsitud o la indicación de una erección? Unos y otros se sabían observados por más que las miradas no apuntaran directamente al blanco. (Clavel 65)

Con esto, Antonia/Antón señala que es mejor tener un cuerpo naufrago. Prefiere experimentar la falta de control sobre su deseo como un privilegio: «su mirada se sintió atraída por el escote de la mujer donde se apretaban unos senos generosos» (Clavel 43) y responde con una «erección involuntaria» (Clavel 43). Este personaje, entonces, se inclina por la libertad que le ofrece el gozo de su cuerpo:

Un apéndice poderoso en vigor y vulnerable en reposo que no obedece a tu voluntad. No depende de ti. Al contrario, tú eres su siervo y su fuerza es tal que te pone a gravitar según el objeto de su deseo. Algo que Carlos definía como la «gravitación de la mirada»: esa inercia de imán que te lleva

los ojos tras unas piernas, un trasero, un caminar, sin que medie tu voluntad o conciencia. (Clavel 69)

Dejarse llevar por el deseo desemboca en una vida sexual que escapa al discurso que pretende atar a los géneros a la heterosexualidad. En lugar de esto, prefiere la libertad que le permite su cuerpo híbrido. Conforme a los principios de la cultura patriarcal, los hombres deben buscar mujeres para probar su hombría y, además, tener hijos. Toda desviación de esta norma se considera una amenaza al orden cultural. El hecho de que este personaje mantenga relaciones amorosas con hombres y mujeres le otorga una visión distinta sobre la sexualidad:

No podía engañarse: siempre le habían atraído los cuerpos de otras mujeres. Entonces, ¿había sido lesbiana sin saberlo? Pero los hombres también le gustaban. Carlos, Raimundo, cada uno de manera especial, lo mismo que Malva y también Claudia. El mundo era un vasto repertorio de posibilidades. Ciertamente desde que tenía pene [...] las mujeres le atraían más. ¿Entonces? Más que náufraga se sintió perdida en un laberinto de sentimientos contradictorios y reconoció que los náufragos también podían darse en tierra firme. (Clavel 92-93)

La sexualidad, al igual que los cuerpos, obedece a una restricción sobre el deseo y cómo expresarlo. Los contextos sociales e históricos determinan si los hombres y las mujeres pueden ejercer más o menos libremente su apetito sexual. Por ejemplo, en la Grecia clásica había cierta libertad para que los hombres tuvieran intercambios sexuales entre ellos.

Según Foucault, la relación homosexual no carecía de protocolos. Debido a que los hombres jóvenes eran los más codiciados, estos corrían el riesgo de jugar el papel pasivo en la relación, por lo que procuraban hacer difícil el convencimiento, así como poner condiciones a su amante:

Por un lado, al joven se le reconoce como objeto de placer, y aun como el único objeto honorable y legítimo entre las parejas masculinas del hombre; nunca se reprochará a nadie que ame a un muchacho, lo desee, y goce de él, mientras se respeten las leyes y las conveniencias. Pero, por otro lado,

el muchacho, puesto que su juventud lo llevará a ser hombre, no puede aceptar reconocerse como objeto en esta relación que siempre se piensa en forma de dominación: no puede ni debe identificarse con este papel. (240)

De este modo, Antonia/Antón pone de relieve que, si bien la sexualidad ha obedecido tanto a las restricciones dicotómicas de lo femenino y masculino como a los intereses del Estado por controlar la práctica sexual, los cuerpos no responden a esta reglamentación puesto que están dominados por el deseo. Al ejercer su sexualidad con hombres y mujeres pone en entredicho que el sexo deba ser heterosexual y con el único fin de la procreación; en contraste, considera que el deseo es lo único que puede liberarnos de las ataduras de los roles genéricos. «Solo cuando el deseo se abre paso [...] florecemos» (Clavel 66).

A través de un *cuerpo náufrago*, este personaje anuncia un cuerpo libre y deseante, que se vale de la contrasexualidad como una forma de liberación y de igualdad entre los géneros. «La contra-sexualidad afirma que el deseo, la excitación sexual y el orgasmo no son sino los productos retrospectivos de cierta tecnología sexual que identifica los órganos reproductivos como órganos sexuales, en detrimento de una sexualización de la totalidad del cuerpo» (Preciado 20).

Un *cuerpo náufrago* implica la suma de dos construcciones genéricas que dan como resultado un cuerpo andrógino que escapa a las normas políticas que lo moldean y propone un nuevo significado para el sexo y la sexualidad. Su anatomía sin género se convierte en una tecnología que le permite cuestionar las identidades y las prácticas sexuales. No contar con un género definido lleva a Antonia/Antón a experimentar su cuerpo como un todo y no solo de manera metonímica donde los genitales representan el total de la identidad:

Y es que cuando tuvo a Malva entre sus brazos, temblorosa como un capullo recién cortado, sintió que, más que dueño y señor, se perdía y se abandonaba, que todo él se fundía en una fuerza de arrastre que lo impulsaba a seguir adelante, arrojarse al mar, despojarse de ser quien era y quien no era, de todas las dudas, de todas las certezas, y abrirse paso, a brazo enhiesto, a corazón partido, a sexo cantante. (Clavel 81)

Este personaje abre la puerta a los placeres que no se concentran en las zonas erógenas, pues descubre que en la geografía corporal hay toda una gama de placeres que no han sido explorados. Al hacerlo quebranta el supuesto de que los genitales sean los únicos sitios donde se experimenta la satisfacción del deseo y evidencia así que este no está ligado al sexo, sino que se instaura en todo el cuerpo toda vez que este sea capaz de despertarlo. La homosexualidad, entonces, es parte de la gama de gustos que es posible experimentar y, a través de ella, Antonia/Antón señala que, si se ha reprimido, ha sido porque nuestra sociedad la ha evaluado desde la norma heterosexual y no desde el llamado de los cuerpos. Hacer esto rompe con las ataduras del capitalismo al negarse a seguir el llamado del sexo para la reproducción:

La identidad homosexual, por ejemplo, es un accidente sistemático producido por la maquinaria heterosexual, y estigmatizada como anti-natural, anormal y abyecta en beneficio de la estabilidad de las prácticas de producción de lo natural. Esta maquinaria sexo-prostética es relativamente reciente, y de hecho, contemporánea de la invención de la máquina capitalista y de la producción industrial del objeto. Por primera vez en 1868, las instituciones médico-legales identificarán este accidente contra-natura como estructuralmente amenazante para la estabilidad del sistema de producción de los sexos oponiendo la perversión [...] a la normalidad heterosexual. (Preciado 25-26)

Contar con un *cuerpo naufrago* lleva a Antonia/Antón a recorrer las arterias que la conducen hacia una crítica sobre el ser hombre y el ser mujer. Un cuerpo que no dispone de un sexo definido carece de una zona central donde priorizar el placer, ignora qué papel juega en la relación (pasivo activo), desconoce las emociones que supuestamente desencadena el encuentro sexual y rompe la relación jerárquica entre géneros. Este personaje, al relatar su encuentro con Raimundo, abre una grieta entre los supuestos que rigen la relación sexual heteronormativa: «Antes, cuando era mujer, había tenido sexo anal, así que sabía, doble, triplemente si sumamos vagina y boca, lo que era ser penetrada. Pero... ¿perforar a otro hombre? [...] —¿Sabes, Antón, que a pesar de todo lo que haya pasado o de lo que todavía pueda suceder, yo no soy a quien andas buscando?» (Clavel 122).

Poseer un género es tener un ancla en el terreno de las jerarquías sexuales y un rol que limita el cuerpo y el deseo, lo cual reduce las fuentes de placer y reproduce la dominación masculina. A través de un cuerpo náufrago podemos ver una ruta para igualar a hombres y mujeres. Así, el ano aparece como una fuente de placer que no establece diferencias porque no las hay en términos anatómicos. Este representa una maquinaria que permite jugar con los roles sexuales (ambos participantes pueden ejercer la parte activa, pasiva o ambas), significa un instrumento de placer que rompe con la relación romántica —puesto que esta ha servido para romantizar la procreación— y es una tecnología que borra las oposiciones genéricas. Como bien señala Preciado, el ano es una industria corporal que puede producir cuerpos sin género, es decir, poshumanos:

El ano presenta tres características fundamentales que lo convierten en el centro transitorio de un trabajo de deconstrucción contra-sexual. Uno: el ano es un centro erógeno universal situado más allá de los límites anatómicos impuestos por la diferencia sexual, donde los roles y los registros aparecen como universales e irreversibles ¿quién no tiene ano? Dos: el ano es una zona de pasividad primordial, un centro de producción de excitación y de placer que no figura en la lista de puntos prescritos como orgásmicos. Tres: el ano constituye un espacio de trabajo tecnológico: es una fábrica de reelaboración del cuerpo-sexual posthumano. El trabajo del ano no apunta a la reproducción ni se funda en el establecimiento de un nexo romántico. Genera beneficios que no pueden medirse dentro de una economía heterocentrada. Por el ano, el sistema tradicional de la representación sexo/género se caga. (Preciado 27)

Con esto podemos afirmar que el cuerpo moderno se gestó a partir de la metáfora de un barco que sabe hacia dónde se dirige (la dominación masculina sobre el cuerpo masculino y femenino), mientras que el cuerpo posmoderno se origina a través de la metáfora de un *cuerpo náufrago*, planteado así porque se niega a anclar en un terreno que se rige por una maquinaria sexual que discrimina, diferencia, excluye, domina y reprime con el fin de reproducir la relación heterosexual, el vínculo hombre/mujer.

## Conclusión

El cambio de Antonia a Antón se revela, más allá de una transformación anatómica, en un encuentro con el disciplinamiento cultural que moldea el cuerpo masculino. Esto lleva a la protagonista a descubrir que el ser hombre no significa un hecho dictado por la naturaleza, pues en realidad es construido por el patriarcado y los intereses del Estado.

Tales hallazgos la conducen a optar por un cuerpo náufrago que la libere de tales ataduras y a proponer la contrasexualidad como un recurso para romper las jerarquías impuestas por la heteronormatividad. De este modo, una anatomía sin género resulta subversiva porque desenmascara los discursos culturales que rigen nuestros cuerpos y nuestra sexualidad.

## Bibliografía

---

- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. DeBolsillo, 2016.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido de lo práctico*. Siglo XXI, 2019.
- . *La dominación masculina*. Anagrama, 2015.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós, 2002.
- Clavel, Ana. *Cuerpo náufrago*. Alfaguara, 2005.
- Connell, R.W. *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Doucet, Pauline. «Cuerpo naufrago de Ana Clavel: Iniciación a la virilidad entre reproducción y deconstrucción de las nociones de género». *Revell*, vol. 3, no. 20, 2018.
- Foucault, Michel. «El uso de los placeres». *Historia de la sexualidad II*. Siglo XXI, 2013.
- Nureña, César R. «Una introducción a los estudios sobre masculinidades. Recorridos históricos y teóricos de la investigación social sobre los hombres». Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009. <https://www.researchgate.net/publication/258211717>
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Traducido por Julio Díaz y Carolina Meloni, Anagrama, 2002.
- Shklovski, Víktor. «El arte como artificio». *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, 1978.
- West, Candace y Don H. Zimmerman. «Haciendo género». *Un nuevo saber. Los estudios de mujeres. Sexualidad, género y roles sexuales*, compilado por Navarro, Marysa y Catherine R. Stimpson, Fondo de Cultura Económica, 1990.





PARTE

**4**

---

COMUNIDADES,  
IDENTIDADES,  
PERTENENCIAS

TERRITORIO-  
CUERPO-TIERRA  
EN LA POESÍA  
ZAPOTECA DE  
IRMA PINEDA

*Territory-body-land in the Zapotec  
poetry of Irma Pineda*

Diana Laura Briceño Ayala

*Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco*

## RESUMEN

Este artículo propone un análisis que parte de elementos poéticos en el poemario *Guie' ni zinebe / La flor que se llevó*, de Irma Pineda, en el cual se señala una construcción discursiva sobre la exigencia de justicia ante los conflictos que vive el pueblo zapoteca, como la opresión de la corporalidad y la vida de las mujeres en su comunidad. En el análisis se hace referencia principalmente al feminismo comunitario, pues comparte referencias que se encuentran en los poemas de Irma Pineda y tiene estrecha relación con la crítica y la exigencia política.

**Palabras clave:** feminismo comunitario, colonización, descolonialidad, oralidad, territorio-cuerpo-tierra, literatura originaria

## ABSTRACT

This article proposes an analysis based on poetic elements in the collection of poems *Guie' ni zinebe / La flor que se llevó*, by Irma Pineda, in which a discursive construction is based on the demand for justice in the face of the conflicts that the Zapotec people experience, such as oppression against the body and women's lives in their community. The analysis mainly references community feminism, since it directly shares references found in the poems of Irma Pineda and, besides, it is closely related to criticism and political demands.

**Keywords:** community feminism, colonization, decoloniality, orality, territory-body-land, native literature

La noción de *territorio-cuerpo-tierra*, propuesta por Lorena Cabnal, cofundadora del movimiento feminista comunitario-territorial en Guatemala y de la Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario, puede identificarse en el poemario de Irma Pineda a partir de las diversas y constantes señalizaciones a la violencia ejercida contra los cuerpos de las mujeres indígenas, entendida como una situación de conquista territorial y agresión. Antes de pasar al análisis del poemario *Guie' ni zinebe / La flor que se llevó* (2013) de Irma Pineda<sup>39</sup>, es necesario aclarar

---

39. Irma Pineda es originaria de Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, escribe en lengua zapoteca o diidxazá (zapoteco istmeño). Es docente, traductora, promotora y defensora de los derechos de los pueblos originarios. Ha colaborado en numerosas publicaciones y su obra ha

cómo se entiende la *corporalidad* actualmente, para una contextualización más profunda de los retos actuales, relacionados con la percepción y el cuidado del cuerpo desde la visión del feminismo comunitario.

En este capítulo se integran algunos conceptos que parten de una propuesta del feminismo comunitario, el cual aborda la conexión, autonomía y autodeterminación entre la defensa del cuerpo, la tierra y la comunidad. El concepto de *territorio-cuerpo-tierra*, como se detallará más adelante con apoyo en la teoría de Lorena Cabnal, integra principalmente dos conceptos, el de *territorio* y *cuerpo tierra*, ambos pensados en la necesidad de luchar contra la violencia, la defensa de la tierra y los cuerpos. De manera que al hablar del término *territorio* se piensa en un sentido más complejo que una delimitación geográfica, pues incluye una relación, decisión y defensa sobre diferentes aspectos (sociales, culturales, espirituales, ambientales), entre los que se integran sus formas de organización, recursos ecológicos o la afirmación de la vida. Por su parte, el *cuerpo tierra* se aborda como una metáfora de enlace íntimo entre el cuerpo de las mujeres y la tierra (las mujeres guardianas y cuidadoras de ese territorio), sujetas de explotación y violencia. Es decir, que la conciencia de *territorio-cuerpo-tierra* considera a las personas y su entorno de manera enlazada con las actividades comunitarias.

Lo anterior intenta vislumbrar dos formas: la primera en la ciudad desde la modernidad y la segunda a partir de una mirada holística. Una perspectiva moderna implica una interacción que involucra un cuerpo que se ve separado de la naturaleza, se adapta o cambia según sus necesidades y prácticas sociales. Por otro lado, Silvia Federici, en *El Calibán y la bruja*, describe la visión holística y analiza cómo distintos aspectos: emocional, físico, intelectual y espiritual, se conectan para formar parte de una red más amplia de significados y vivencias compartidas que se pueden integrar dentro de la visión moderna, principalmente cuando se aborda el tema del cuerpo como un modelo de comportamiento social, desde una mirada animista. La autora propone entender que el punto culminante del Estado contra los cuerpos de las mujeres es el ejemplo más álgido:

---

sido traducida al inglés, italiano, alemán, serbio, ruso y portugués. Entre sus publicaciones se encuentra el poemario *Guie' ni zinebe / La flor que se llevó* publicado por Pluralia, dentro de su «Serie voces nuevas de raíz antigua: poesía indígena contemporánea de México»; en los siguientes párrafos me referiré a los versos que señalan y cuestionan por medio de versos la recuperación y defensa del territorio expropiado por el patriarcado y el colonialismo.

Detrás de la nueva filosofía encontramos la vasta iniciativa del Estado, a partir de la cual lo que los filósofos clasificaron como «irracional» fue considerado crimen. Esta intervención estatal fue el «subtexto» necesario de la filosofía mecanicista. El «saber» puede convertirse en «poder» solamente haciendo cumplir sus prescripciones. Esto significa que el cuerpo mecánico, el cuerpo-máquina, no podría haberse convertido en modelo de comportamiento social sin la destrucción, por parte del Estado, de una amplia gama de creencias precapitalistas, prácticas y sujetos sociales cuya existencia contradecía la regulación del comportamiento corporal prometido por la filosofía mecanicista. Es por esto que, en plena «edad de la razón» —la edad del escepticismo y la duda metódica— encontramos un ataque feroz al cuerpo, firmemente apoyado por muchos de los que suscribían la nueva doctrina. (Federici 194)

La mirada moderna difunde la forma dicotómica en que nos relacionamos con el *territorio-cuerpo*. En principio, separa el cuerpo de la tierra y esto ha permeado nuestra visión del mundo, especialmente en el sentido colonial. En otras palabras, la visión moderna separa el cuerpo de la tierra con intenciones capitalistas y esto ha dejado fuera varios de los mitos sagrados que dan fuerza, dignidad y sentido a muchas comunidades. En las ciudades, los avances modernos e irremediables cambios globalizadores modifican la forma de concebir y cuidar el territorio-cuerpo a partir de lo comunitario, donde la sanación corpórea y espiritual se acompañaba no de una sola persona, sino de varias. Lorena Cabnal indica:

En el planteamiento de recuperación y defensa histórica de mi territorio cuerpo tierra, asumo la recuperación de mi cuerpo expropiado, para generarle vida, alegría vitalidad, placeres y construcción de saberes liberadores para la toma de decisiones y esta potencia la junto con la defensa de mi territorio tierra, porque no concibo este cuerpo de mujer, sin un espacio en la tierra que dignifique mi existencia, y promueva mi vida en plenitud. Las violencias históricas

y opresivas existen tanto para mi primer territorio cuerpo, como también para mi territorio histórico, la tierra. En ese sentido todas las formas de violencia contra las mujeres, atentan contra esa existencia que debería ser plena. (23)

En este sentido, *Guie' ni zinebe*, de Irma Pineda, enfatiza la resignificación de experiencias de la comunidad a partir de la escritura como fuerza cosmogónica y política. Por la brevedad de este trabajo, se resalta solamente la percepción de Lorena Cabnal como experiencia integrada en el corpus poético del poemario en voz diidxazá (zapoteco del Istmo) y en español. Es posible entender esta resignificación a partir de la categoría *territorio-cuerpo-tierra* porque reconoce que los cuerpos-territorios de las mujeres indígenas son motivo de desposesión, disputa y violación que históricamente han ido acompañadas de organizaciones coloniales, capitalistas y patriarcales que, como menciona Juana María Lara de la Rosa, «se enmarcan entonces en las luchas de poder que se han generado para territorializar los cuerpos-territorios, luchas que las mujeres han afrontado con la defensa de sus cuerpos, familias y hogares para la recuperación de su espacio» (50). Por su parte, Lorena Cabnal explica que:

La colonización como un acontecimiento histórico, estructural transcendental para la vida de opresión de los pueblos y de las mujeres indígenas en particular, tiene que ver con todo el embate de penetración colonial como una condición para la perpetuidad de las desventajas múltiples de las mujeres indígenas... La penetración colonial, nos plantea la penetración como la acción de introducir un elemento en otro y lo colonial, como la invasión y posterior dominación de un territorio ajeno empezando por el territorio del cuerpo... No decimos con esto que toda penetración coital o penetración sexual en general, sea necesariamente violenta, no lo es cuando se la desea, pero la violación de nuestros cuerpos, ninguna mujer la deseamos y la invasión colonial ningún pueblo la quiere. (15)

Esta situación de violencia, por ejemplo, se ha resistido en varios pueblos de *Abya Yala*<sup>40</sup>, comunidades donde se pretendía reprimir, amedrentar, contener y derrotar a las mujeres organizadas. La filósofa y escritora Francesca Gargallo, en *Feminismos desde Abya Yala*, ha pensado en las distintas violencias ejercidas sobre estos territorios indígenas como un ataque, sobre todo contra el territorio-cuerpo de las mujeres:

Territorio cuerpo, que implica el primer territorio cuerpo de las mujeres indígenas en una acción de recuperación y defensa, ese territorio expropiado por los patriarcados y pactos doblemente para sostenerlos, un territorio con memoria corporal y memoria histórica, por lo tanto, el primer lugar de enunciación, el lugar para ser sanado, emancipado, liberado, el lugar para recuperar y reivindicar la alegría. El cuerpo que se abraza con el territorio tierra. (272)

Gargallo propone un doble territorio: el primero está en la persona y el segundo surge a partir del cuerpo tierra. Asimismo, Cabnal describe teóricamente en *Feminismos diversos: el feminismo comunitario* que los cuerpos de las mujeres son parte del territorio, una extensión de la tierra que se puede poseer, destruir y lastimar. «Por lo tanto emerge la autoconciencia, que va dando cuenta de cómo ha vivido este cuerpo en su historia personal, particular y temporal, las diferentes manifestaciones y expresiones de los patriarcados y todas las opresiones derivadas de ellos» (22). Es decir, no se entiende el espacio territorial aislado o externo a los cuerpos, sino como parte de ellos. La *tonantzin*, *totlalticpacnantzin* («nuestra madre tierra» presente en varias culturas originarias, se percibe desde una mirada holística, en unos casos como madre, tierra, y en este caso maya cuerpo-tierra) forma parte del territorio-cuerpo y viceversa; cuerpo y territorio son una unidad. La categoría *territorio-cuerpo-tierra*, producida por el feminismo comunitario xinka de la montaña Xalapan,

40. De acuerdo con Francesca Gargallo:

*Abya Yala* es el nombre kuna que, en especial en América del Sur, es utilizado por los y las dirigentes y comunicadores indígenas para definir al sur y norte del continente, siendo América un nombre colonial con el que no quieren identificar su territorio común. El pueblo Kuna, quien vive en los archipiélagos de Panamá y en el Darién, habla una lengua del grupo chibchense y puede visualizar desde su precisa geografía en la cintura del continente, tanto el sur como el norte de América, siendo quizá por ello el único que le ha dado un nombre común. (38)

en Guatemala, es uno de los muchos referentes con los cuales se aborda el acercamiento a la poesía bilingüe de Irma Pineda. La propuesta de análisis también identifica elementos en el poema que integran otros enfoques, los cuales parten de la voz de mujeres del *Abya Yala*.

En *Guié' ni zinebe*, las fotografías de Frida Margarita Hartz Rocha retratan la lucha y el sufrimiento de las mujeres, niñas, niños, madres, abuelas. Estas imágenes son un complemento que busca recordar los rostros de la comunidad, rostros que expresan su comunión con la madre tierra y la impotencia arraigada en sus sentires corporales ante la incursión militar en Chiapas. Las fotografías son el testimonio que acompaña el estilo combativo y contestatario de la escritura de Irma Pineda, ya que el *territorio-cuerpo* de las mujeres zapotecas en Juchitán, Oaxaca, es un territorio con memoria e historia, al igual que el de Chiapas donde las mujeres cubren sus rostros con pañuelos y pasamontañas. Y sin importar desde dónde se enuncie la voz poética de Irma Pineda, las experiencias de mujeres indígenas, quienes rechazan a los soldados ante la frecuente violencia que viven, se entrelaza: «Es decir, el feminismo comunitario territorial de las mujeres de la montaña, más que ser el resultado de unas elaboraciones teórico/intelectuales o académicas, es (sigue siendo, porque no es estático) “una forma de vivir la vida”» (Gargallo 177).

Específicamente, en la poesía de Irma Pineda se lee una petición y exigencia de justicia ante los conflictos que experimenta el pueblo zapoteca, pues expresa la opresión contra las mujeres mediante el uso de alegorías que refieren al cuerpo-tierra<sup>41</sup>: «Sabemos que llegarás como serpiente / lanzarás tu veneno / vomitarás el fuego» (Pineda 87). Dicha opresión, señala el poemario *Guié' ni zinebe*, se realiza en contra del *territorio-cuerpo-tierra*, el cual sobrevive a partir de la memoria: «y después de que calcines nuestros cuerpos /entre las piedras la memoria permanecerá» (Pineda 87). De tal modo, la escritura de Pineda se vuelve una expresión política. Sobre el vínculo entre literatura originaria y política, Yásnaya Elena Aguilar, en su texto *Lo lingüístico es político*<sup>42</sup>, afirma que la

41. Para fines de claridad se puede entender la naturaleza desde la visión del discurso moderno.

42. La autora afirma que:

El uso de las lenguas, cualquiera de ellas, no es un acto aséptico en este contexto. Lo lingüístico es profundamente personal y como ya le dijeron las mujeres del Women's Liberation Movement de los años 60: lo personal es político. Se repite como un mantra del feminismo y explica que los comportamientos cotidianos, personales no

lengua —o lo relacionado con ella—es política porque conlleva relaciones de poder. Estas relaciones de poder, en el caso del poema de Pineda, implican una relación más fuerte con el territorio pues el poemario es bilingüe; por lo tanto, la autora ha tenido que incorporar en su obra herramientas de ambas culturas donde versa la violencia ejercida por la ocupación militar y la represión del Estado en Juchitán, Oaxaca.

Así, al poner en contacto dos visiones del mundo, que probablemente existen en distintas culturas, queda evidenciado cómo la lengua española o eurocéntrica ocupa un lugar privilegiado en el circuito de creación y distribución literaria. Sin embargo, la riqueza lingüística, metáforas, rítmicas, sonoridad, entre otras, presentan una crítica de esa visión moderna que se ha heredado a la par de la lengua de los conquistadores. Se realzan dentro del poemario, y la obra completa de Irma Pineda, las letras, la lengua y escritura, presentadas como una cosecha que se recoge porque son la herencia herida de sus antepasados que han muerto desentendiéndose del cosmopolitismo y la modernidad. Se lee en *Guie' ni zinebe*: «Palabras y memoria son más fuertes que tus armas. / Somos árbol firme que en cada brazo sostiene / la historia de los días» (Pineda 87); así, se vuelve a la alegoría del *territorio-cuerpo-tierra* mediante la imagen del árbol cuyas ramas (brazos) dan frutos (memoria) de la historia pasada, de la violencia vivida.

Al leer el poema de Irma Pineda también se reviven las demandas e injusticias, protestas, resistencias políticas e históricas, y se señalan a los victimarios y a las víctimas; por ejemplo, en el fragmento de *Guie' ni zinebe*: «¡Soldado! / Sin piedad la arrancaste / Mis ramas no tuvieron fuerzas para detenerte» (Pineda 67), el primer verso es una apelación exaltada contra el sujeto invasor, una señalización en voz alta hacia quien violenta y al mismo tiempo una metáfora que evoca el enraizamiento de su cuerpo. En los siguientes dos versos, la poeta continúa con la alegoría del árbol-cuerpo y evidencia que lastimar un cuerpo también es violar un territorio, pues implica atentar contra ese árbol que guarda la memoria mencionado en los versos del párrafo anterior.

Además, Irma Pineda, en una constante referencia al territorio-cuerpo-tierra, escribe para curar cicatrices provocadas por el ultraje ejerci-

---

escapan de la configuración de las relaciones de poder. En ese sentido, hablar una lengua es político, escribirla es político, ensayar en ella también. (73)

do en las cuerpas de sus compañeras en Juchitán y comparte la tristeza de aquellas mujeres que deben salir de sus territorios para sobrevivir y evitar ser agredidas por los militares. Por ejemplo, los siguientes versos de *Guie' ni zinebe* expresan un quebrantamiento de la comunidad de las mujeres ocasionado por los distintos contextos violentos en los que se desarrollan: «El animal de tu odio hizo un arado sobre mi piel / Mis ojos aguardarán silencio frente a los viejos árboles / no podré mirar el rostro de mis hermanas y reír con ellas / si mi flor marchita está» (Pineda 63). Nuevamente, la voz de la poeta recurre a la imagen del árbol y la flor como alegorías para vincular territorio-cuerpo-tierra, sin embargo, aquí los árboles en tanto viejos son vulnerables. Además, estos versos describen que la piel de cada mujer violentada quedará marcada para siempre, dado que la vitalidad y la alegría han sido ultrajadas mediante la imagen de la «flor marchita».

En ese mismo orden de ideas, las compañeras a las cuales alude la voz de la autora en el poemario son mujeres que salen de sus territorios sin poder velar a sus muertos, a quienes solo les queda marcharse y poner un altar a sus difuntos; dicha situación cambia sus costumbres, creencias o ritualidades propias, donde la convivencia de la vida-muerte es de sumo respeto e importancia. De tal modo que, al atentar contra su individualidad, se atenta también contra la concepción del mundo de toda una comunidad. Es así como en la relación *territorio-cuerpo* se vislumbra una imbricación, entendiéndose ese espacio no solo como una zona delimitada geográficamente, sino como parte de la comunidad y su cosmovisión.

Entonces, la violencia contra el *territorio-cuerpo-tierra* de la mujer es considerada por los soldados como una conquista territorial que abarca el ámbito de la sexualidad y que enfatiza la existencia de cuerpos conquistados, colonizados, violados y consumidos. Todos estos *territorios-cuerpos* pertenecen a diversos pueblos que han pasado por el sometimiento y la violación que se ven reflejados en sus cuerpos. El genocidio de muchas mujeres se reivindica en la poesía de Irma Pineda, como se puede observar en los siguientes versos de *Guie' ni zinebe* que expresan el dolor de su memoria histórica:

No habré de lastimar tu cuerpo  
 porque tus lágrimas no bastarán  
 para devolver la vida de nuestros muertos  
 ni alcanzarán para borrar

el dolor de nuestra memoria.

Qui zunena´ ya´ dia´ ladilu´  
 ti xquendaruunalu´ qui zagaanda  
 gudxiqueta´ guendanabani xque´ tudu  
 ne qui zagaanda guxhiá  
 yuuba lu xquendabiaanidu.

Sólo lanzaré mis palabras  
 por los cuatro brazos del universo  
 para que el sol y el viento  
 las graben en todas las piedras  
 y que no exista un rincón del mundo  
 en donde puedas oír sin escuchar mi voz  
 como una letanía  
 nombrando cada flor que te llevaste.

Nisi chi gundaa stiidxa´  
 lu guidapa´ na´ guidxilayú  
 ti gubidxa ne bi  
 gucaaca´ ni lu guira´ guié  
 ne qui chu´ guriá guidxi  
 ra. gabnda guxhooñelulu´ ne qui gunadiagalu´ stiidxe´  
 sica ti guendaruzee ruaa  
 cuzeete´ guirá´ guié ni zinelu. (79)

En este caso se apela al *territorio-cuerpo* del otro, del invasor, para quien un cuerpo no es más que una existencia material y no implica aquello expresado en los versos: la memoria y la historia comunitaria. El poema continúa así resaltando la oralidad y la ancestralidad; el verso «cada flor que te llevaste» refiere a cada persona humillada, maltratada, asesinada o desplazada de su hogar. En todo caso, Pineda da cuenta de la importancia que tienen las palabras para defender la vida de sus mujeres, hermanas y amigas; en este sentido, aquello que denominamos *feminismo comunitario* forma también parte de su poesía. El *feminismo comunitario* es una propuesta amplia donde yo como mujer indígena encuentro que mis palabras y propuestas son reconocidas y, a su vez, se pueden compartir en la oralidad y mediante una simbología comunita-

ria; entonces, es comprensible para mujeres y hombres que leen o no en el sistema occidental, porque parte de un mismo referente imaginario cultural no necesita reinterpretación simbólica o material externa a la comunidad (Cabnal «El feminismo...»).

Por consiguiente, la representación del cuerpo implica un espacio entretrejido con la tierra, lo sagrado y autónomo, de ahí la propuesta de «ir proponiendo reflexiones [...] dentro de espacios organizativos comunitarios, de mujeres indígenas, movimiento de mujeres y feministas» (Cabnal 12). Como vemos, el fin es más que solo estético: «Su objetivo es convocar para la vida, tejer para la vida y en ese sentido es entonces una apuesta existencial de conciencia profunda (cosmogonía)» (Patiño). No es casual que otras escritoras mexicanas se sumen a esta misma línea de pensamiento, autoras como Susi Bentzulul, Ruperta Bautista, Nadia López García, Rubí Tsanda, Natalia Toledo, Celerina Sánchez y Ateri Miyawatl procuraron expresar en sus poemas las diversas formas en que han resistido milenariamente sus ancestras, abuelas, madres, hermanas y mujeres en su comunidad. Estas escritoras, al igual que Irma Pineda, manifiestan en su percepción literaria una sensibilidad donde impregnan emociones, su pulsión sexual y, además, la manera en que han resistido corporalmente al patriarcado y al colonialismo. Irma Pineda, en el periódico *La Jornada*, menciona lo siguiente:

Las mujeres indígenas somos creadoras que, a través del arte, firmamos también una posición política, para enfatizar que los pueblos indígenas están cada día más vivos, al mismo tiempo que deseamos mostrar la vitalidad de los sueños y aspiraciones que buscan transformar muchos de los roles tradicionales, para no ser solo las mujeres quienes carguemos con toda la responsabilidad por el sostenimiento de la cultura; para tener oportunidades de desarrollo y, sobre todo, para disfrutar de una vida libre de violencia. (Pineda «La flor...»)

Ahora bien, pensar la poesía desde el planteamiento del *territorio-cuerpo* puede reforzar las raíces del pueblo zapoteca y, además, permite entenderse y comunicarse con otras comunidades que también evidencian actos de violencia. Asimismo, en lo discursivo se pueden repensar y revisar las condiciones de resistencia para que desde las pro-

pías colectividades se invite a otras mujeres a alzar la palabra, escribirla, pintarla, retratarla o fotografiarla, y hacer de la misma lengua materna una práctica con raíces in-arrancables, donde el intercambio de saberes entre mujeres sea posible y las alianzas propicien una memoria libre de violencia sin importar el lugar de enunciación. A pesar de todas las vicisitudes, en los poemas de Pineda aún existe la fortaleza para resistir al ser mujer e indígena: «Soy la mujer tierra que rasgaste para depositar tu semilla / Lavo mi cuerpo para ahuyentar el miedo / Limpio las huellas de pétalos rojos / sobre la tierna palma del petate...» (Pineda 61); en estos versos ser mujer conlleva no solo ser la flor o el árbol, sino también la tierra, una tierra capaz de «ahuyentar el miedo» y curar sus cicatrices. Una tierra que es cuerpo y un territorio-cuerpo que son todas —conectadas por las raíces—, lo cual permite el cuidado en común. Lo bello y doloroso está planteado en la poesía de Irma Pineda, su escritura es crítica, incluso para quienes se han formado con lecturas modernas, eurocéntricas, occidentales y coloniales. Diana Araujo escribe:

El poema, lengua tejida y abigarramiento de mundos, se convierte en un espacio desde donde elaborar los conflictos históricos e identitarios que escinden al mestizo. La poesía se hace bisagra y posibilidad estabilizadora; el poema se equilibra sobre los distintos hilos de la memoria... se construye como un espacio de pensamiento y experimentación de la realidad... La práctica poética, por lo tanto, se convierte en estrategia, o mejor dicho, en táctica para este habitar traspasado por conflictos que van de lo histórico a lo económico, hasta entrañarse muy profundamente en la subjetividad y la imaginación. (265-268)

En consecuencia, la lengua zapoteca se torna una lucha política al convivir con la literatura mexicana de manera bilingüe; la resistencia se sostiene al expresar en español su traducción y es de suma importancia para constatar problemáticas culturales propias y complejas de cada región. La resistencia lingüística del zapoteco y de muchas otras lenguas se fortalece y pervive al trascender los tres universos: la escritura, al estar presente en el poemario las figuras retóricas, como la anáfora, la aliteración y el paralelismo que configuran cada verso; la oralidad que rememora a sus comunidades y lengua materna; y la publicación y traducción

que hace posible que se pueda leer otra lengua (español, inglés, francés o portugués). De algún modo, actualmente Irma Pineda y otras escritoras originarias bilingües permiten equilibrar ambos idiomas, cuando se disponen a *descolonizar la palabra*, en los términos propuestos por Gargallo:

Las mujeres indígenas se disponen a descolonizar la palabra que han retomado en la lucha política de sus pueblos y donde deciden colectivamente refundar sus relaciones entre sí y con los hombres, a través de una educación, de una comunicación propias. A la vez que se declaran en acción permanente para despertar territorio- cuerpo y territorios tierra, sin la cual, es incoherente la descolonización de los pueblos. (82)

## Conclusión

La categoría de *territorio-cuerpo-tierra* ayuda a entender cómo las mujeres de las comunidades originarias se enfrentan todos los días a las violencias coloniales modernas en donde se defiende la vida. Por otro lado, es posible vislumbrar esa categoría en muchas obras literarias, si bien en este caso solo se atendió el poemario de Irma Pineda. No obstante, es de gran relevancia repensar cómo el *territorio-cuerpo-tierra* está presente en la literatura mexicana contemporánea, por toda la riqueza temática y representación de realidades que aportan tanto en poesía como cuento, novela, teatro y crónica. Creaciones literarias en donde se alternan e introducen conceptos clave (precisamente porque comparten una holística antes mencionada), de las propias culturas o lenguas originarias, manifestando así una nueva y multidiversa literatura mexicana y, por supuesto, que también está presente en otras latitudes de América Latina.

Asimismo, revisar la producción literaria realizada por creadoras(es) en lenguas originarias nos ayuda a entender la situación histórica desde una visión decolonial. para que más niñas y mujeres consideren que la conquista de cuerpos sigue vigente y debe ser denunciada. Así como para que se puedan difundir otras formas de entendernos y relacionarnos. Porque el *territorio-cuerpo* implica un lugar sagrado que se denuncia para ser sanado, emancipado, liberado; el lugar para recuperar y reivindicar la alegría de lo comunitario. Actualmente, las mujeres

originarias son creadoras, escritoras, pintoras, danzantes, defensoras que externan en sus creaciones artísticas la violencia que sufren y, al mismo tiempo, reflexionan sobre el componente racista, desigual, patriarcal y misógino que históricamente ha transitado por los distintos ámbitos culturales donde expresan su creatividad. Algunos otros factores, como los medios de comunicación actuales y plataformas digitales, con los años han dado pauta para transitar a una realidad crítica, en la que se perciben y difunden estas creaciones literarias, impregnadas de denuncias, y que resaltan esas otras voluntades y exigencias. Así, el *territorio-cuerpo* y la literatura transgreden de manera estética y transformadora en la poesía de Irma Pineda.

## Bibliografía

---

Aguilar, Yásnaya, et al. *Lo lingüístico es político*. Ediciones OnA, 2019.

Araujo, Diana. «El quehacer poético en clave descolonial». *HYBRIS. Revista de Filosofía*, vol. 8, no. especial: el mestizaje imposible, 2017, pp. 253-272.

Cabnal, Lorena. «Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de *Abya Yala*». *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*, ACSUR-Las Segovias, Asociación para la cooperación con el Sur, 2010.

Cabanas, Andrés. «El feminismo permite tener una conciencia crítica para transformar la realidad». Entrevista conducida por Cabanas, Andrés. *Rebelión*, 4 de octubre de 2010, <https://rebelion.org/el-feminismo-permite-tener-una-conciencia-critica-para-transformar-la-realidad/>

Gargallo, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala, ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. UACM, 2015.

Lara de la Rosa, Juana María. «El lugar de los cuerpos-territorios de las mujeres indígenas en procesos de desterritorialización y reterritorialización radicadas en Bogotá, Colombia». *La ventana. Revista de estudios de género*, vol. 6, no. 50, 2019. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362019000200045](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362019000200045)

Patiño, Diana Milena. «Apuntes sobre un feminismo comunitario: desde la experiencia de Lorena Cabnal», 2020, doi: <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.28341.09441>

Pineda, Irma. «La flor de la palabra». *La Jornada Semanal*, 24 de diciembre de 2022. <https://semanal.jornada.com.mx/2022/12/24/la-flor-de-la-palabra-3349.html>

---. *Guie' ni zinebe / La flor que se llevó, diidxazá/español*. Pluralia Ediciones, 2013.

Quiñones, Marcela. «Mujeres indígenas a través de la lente de Frida Hartz». *Cuicuilco*, vol. 21, no. 59, 2014, pp. 10-39.

LA POÉTICA  
DEL CUERPO  
FEMENINO EN  
LA ESCRITURA  
DE GUADALUPE  
ÁNGELA

*Poetic of the female body in the writing  
of Guadalupe Ángela*

Margarita Victoria Salazar Canseco  
*Instituto de Investigaciones en Humanidades  
de la Universidad Autónoma «Benito Juárez» de Oaxaca*

## RESUMEN

En el presente artículo realizo un acercamiento a la poética de la escritora oaxaqueña Guadalupe Ángela (1969-2020) con énfasis en el tópico del cuerpo femenino, ya que esta escritora traslapa sus vivencias en el sujeto lírico que enuncia un conjunto de sentires frente a la vida, creando un espacio de libertad que le permite ese yo poético. Es por medio de esta voz femenina que, sin inhibiciones y con mucho humor, afronta la sensualidad, la sexualidad, el erotismo, la madurez, la maternidad y el paso del tiempo en el cuerpo de una mujer. La autora cuenta valientemente el día a día a través de su cuerpo, sus emociones, sus sueños, sus deseos, desde la exploración, la libertad y una voz que emerge en su interior.

**Palabras clave:** poesía mexicana, poesía escrita por mujeres, autoras oaxaqueñas, representaciones femeninas, feminismos

## ABSTRACT

In the following article, there is an approach to the poetic of the Oaxacan writer Guadalupe Ángela (1969-2020) in which the female body is emphasized, since this poet overlaps her experiences in a lyrical subject who expresses a variety of feelings about life itself, thus creating a space of freedom that is allowed by that poetic self. Through this female voice, without inhibitions and a lot of humor, the author faces the sensuality, sexuality, erotism, maturity, motherhood and the passage of time in women's body. The author bravely tells us about her day to day through her body, her emotions, her dreams, her own desires, her freedom and mainly from an inner voice that emerges and dares to express itself.

**Keywords:** Mexican poetry, poetry written by women, Oaxacan authors, female representations, feminism

*El cuerpo es la materia existencial del ser humano,  
una entidad simultáneamente física y simbólica.*

Marta Lamas

Guadalupe Ángela Ramírez Victoria nace en la ciudad de Oaxaca en 1969, antes de concluir la primaria descubre su interés por la literatura gra-

cias a la influencia de uno de sus profesores quien, como dice en su documental *Sí a la poesía*<sup>43</sup>, siempre le dijo que sí a todas sus ocurrencias intelectuales, lo que hizo que adquiriera la determinación de escribir.

Es en su adolescencia cuando comienza a demostrar su carácter fuerte, independiente y rebelde. En esta etapa también manifiesta su inquietud por viajar, conocer otros países y otras lenguas; por ello, decide inscribirse al Centro de Idiomas de la Universidad Autónoma «Benito Juárez» de Oaxaca (UABJO).

En este ámbito Guadalupe Ángela decidió que para aumentar sus conocimientos necesitaba hablar con personas del extranjero; por eso animaba a sus amigas a que visitaran el zócalo de Oaxaca, donde conversaban con los visitantes que allí concurrían, sin importarles que las llamaran «gaba-cheras». Querían saber del mundo más allá de la provincia-na Oaxaca. (Salazar *et al.* 11)

Al finalizar la preparatoria estudió la licenciatura en Enseñanza de Lenguas Extranjeras en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Gracias a que su hermano Lázaro se estableció en Chicago, Guadalupe Ángela pudo estar un tiempo en Estados Unidos. Poco más adelante, y por medio de una beca, se trasladó a Berlín, donde estudió, trabajó y aprovechó su estancia para conocer otros países de Europa. Fue así como, a lo largo de la década de 1990, se dedicó a viajar, estudiar y gozar de estos dulces embates de la aventura de la juventud.

Cuando regresó a Oaxaca publica en una revista de circulación local su primer cuento, “Corazones pintados”, dedicado a su mejor amigo, Boris Loredó, el cual además es un texto que gira en torno a la vida de este artista plástico. Asimismo, ingresa a varios talleres literarios, como el de la Casa de la Cultura Oaxaqueña, donde conoce a la poeta Rocío González, quien dirigía dicho curso. Esta amistad se extendió hasta el fallecimiento de Rocío. Otro de los talleres que la marcaron fue el impartido en el Instituto de Investigaciones en Humanidades de la UABJO por el escritor Alberto Blanco. De igual forma, en uno de estos cursos es que decide

---

43. Cortometraje dedicado a su profesor Enrique Ramírez. Escrito por Guadalupe Ángela y dirigido por Alex Sérbulo (2017).

fundar el proyecto Editorial A Mano, el cual retoma en diversas épocas para dar a conocer su obra.

En el 2000, Guadalupe Ángela ingresó a trabajar en la que fuera su primera casa de estudios, el Centro de Idiomas de la UABJO, como profesora de español para extranjeros. En el año 2001 comenzó a estudiar la maestría en Literatura Mexicana en el Instituto de Investigaciones en Humanidades de la misma universidad. Pocos años después, en el 2003, se convierte en madre de Abril Artemisa Kurzmeyer Ramírez. En este mismo año colabora con la cantautora Ana Díaz y componen dos canciones: «Aquí» y «Nubes de junio», ambas incluidas en el disco *La vida que comienza* (2004). Dicho año también publica, bajo su sello editorial A Mano, su primer libro de poesía: *Hiedra de luz*. En 2007 es incluida en el libro *Oaxaca. Siete poetas* de la editorial Almadía. En 2009 la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca publica su libro de poesía *Conchas donde guarda la jacaranda sus semillas*. Y en 2009 publica con el sello editorial independiente Parhus: *cuchillitos, minicuentos* —con una portada ilustrada por Boris Loredó—.

Es en el año 2011 cuando sale a la luz, bajo el sello de la Editorial Parhus, la *plaquette* de poesía infantil *¡Cuidado! ¡Te cae la nube!* Poco tiempo después, en 2012, funge como directora de la Facultad de Idiomas, además de impartir la materia de Comprensión y Traducción de Textos en Inglés en la licenciatura en Humanidades de la UABJO. Como directora, creó la maestría en Lengua, Literatura y Traducción «sentando las bases para el doctorado en Estudios Críticos del Lenguaje que ella misma habría de cursar hacia el final de su vida. Además, fundó la revista de la Facultad *Blanco y Negro*» (Salazar *et al.* 17), cuya publicación sigue vigente. Ese año publicó con la editorial Parhus el libro virtual *Cartas a Santiago*, así como una *plaquette* de haikús *A lápiz*, publicado por la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca. Para 2013 publica su libro *Poemario de las Vírgenes* con su sello editorial A Mano, a partir del cual también se elabora un cortometraje con ese nombre.

En 2015 imprime su poemario *La alquimista* con la casa oaxaqueña 1450 Ediciones, de Mario Lugos y Cuauhtémoc Peña. Por otro lado, en 2019 concluye su tesis doctoral «El misterioso mar, el lenguaje poético de Edward Hirsch», trabajo con el que obtiene su grado de doctora en Estudios Críticos del Lenguaje por la UABJO. De igual manera, en ese entonces fue publicada por el *Cento Lumi*, en Italia, su antología personal *Zarpamos*; la primera edición fue en español e italiano, y la segunda en

español y alemán. Su último libro lo realizó en 2019 con 1450 Ediciones: *Autorretratos de una joven bailarina*, que ella misma ilustró con dibujos y acuarelas. El 8 de febrero de 2020 falleció de cáncer en la ciudad de Oaxaca a los 51 años.

Ahora bien, la temática de la poesía de Guadalupe Ángela es muy diversa, sin embargo, en este texto haremos alusión al tema que nos ocupa en este volumen. Nuestra poeta hace referencia al cuerpo femenino, pues explora, a través de sus escritos, su sentir, sus emociones y el devenir del tiempo, recordando que «el cuerpo propio se experimenta como un sentimiento antes que como un pensamiento» (Bourdin 79). La poesía se convierte en un canal a través del cual se permite enunciar abierta y atrevidamente lo que muchas veces ocultamos las mujeres, convirtiéndose así en portadora de una voz femenina que habla en nombre de todas, rompiendo estereotipos y quebrantando la imagen aceptada, sobre todo, por la mirada masculina en virtud de que «el hecho de que cada cuerpo adquiera un valor social distinto por su sexuación (debido a la simbolización de género) produce efectos en la mente de todos los seres humanos y tiene consecuencias políticas» (Lamas 488). Sin embargo, en su yo poético plantea, sin tapujos, con toda libertad, la condición de ser mujer en el presente siglo.

Veamos su poema «Llave», que forma parte del libro *Concha donde guarda la jacaranda sus semillas* (2009)<sup>44</sup>. Este hace referencia a una llave que perdió, la de los veinte años, y lo que esta contenía: la bicicleta en que recorría los bares, los vasos ambarinos, las horas en los cuerpos de los amantes con máscara, el cielo que tocaba, el humo del viajero, el boleto de avión, los libros guía, el silencio de la tarde, la niebla de la carretera, las siestas, el gemido, los números telefónicos, y así continúa enumerando, a través del yo poético, los arbitrios y delicias que son parte de la juventud, puesto que el «cuerpo femenino joven, delgado y atractivo tiene un valor en el mercado» (Lamas 489), pero como menciona Rubén Darío: «juventud divino tesoro, ya te vas para no volver» (82), y es lo mismo que dice nuestra poeta, pero con una voz femenina, pues una vez terminada esta enumeración hace referencia al cuerpo, el que tenía en esos firmes veinte años:

Perdí la llave de mis veinte años  
 la bicicleta que recorría los bares  
 los vasos ambarinos  
 las horas en los cuerpos  
 de los amantes con máscara.

Perdí el cielo que tocaba  
 el humo del viajero,  
 el boleto de avión  
 Brasil y el libro guía,  
 el silencio de la tarde,  
 las siestas,  
 el gemido.

Perdí tu número y el de cien más  
 la boca de la noche,  
 la espontaneidad  
 y la niebla de la carretera.

Perdí mis rizos  
 la tensión de mi piel  
 el volumen de mis senos,  
 el aroma a gardenias  
 el pasto y el rocío.

Perdí la llave de mis veinte años. (90)

El antes y el ahora se hacen visibles, primero, en sus actividades, mismas que recaen directamente en el cuerpo y en el acto sexual: recorrer las horas en los cuerpos de los amantes con máscara —es decir, no sabía quiénes eran—. Además, emprendía ese acto sin preocupación y con espontaneidad —como lo menciona también en el poema— pero, principalmente, con un cuerpo firme y unos senos voluminosos, que el tiempo no ha permitido que conserve, ya que se ha llevado hasta los rizos de su pelo, acontecimiento por el cual menciona que ha perdido la llave.

Es precisamente este diálogo que entabla el yo poético con su entorno social lo que le permite contemplar, en retrospectiva, todo aquello de lo que gozaba y al mismo tiempo nutría su personalidad y su adscripción a ese tiempo de juventud, del cual —hay que señalarlo— perdió la llave mas

no la busca; solo indica que extravió la posibilidad de recuperar todo lo que conllevaba, haciendo, al final del poema, énfasis en su propio cuerpo, incluido el aroma de un cuerpo joven que compara con el de las gardenias. Como lo señala Gerda Lerner: «Las mujeres viven una dualidad: como miembros de la cultura general y como participantes de la cultura femenina» (ctd. en Fe 102).

En su *Poemario de las vírgenes* (2013), Guadalupe Ángela echa mano de dos elementos para la creación: la ironía y la presencia divina. Con esta combinación surgen veintiséis poemas que hablan desde lo femenino, mediante los cuales se invoca, pide, clama o reza a una virgen para que la socorra en algún momento de dificultad en su vida. De este modo, construye un espacio donde el yo poético «convoca a un importante símbolo femenino: a la Virgen, quien es un puente entre lo terrenal y lo celestial, logrando así armar una especie de santuario, es decir, un lugar para los secretos o el ingreso a los misterios divinos y a quien el ser humano se encomienda de manera habitual» (Salazar y Hernández 57).

Ahora bien, las advocaciones marianas poseen nombres muy singulares: Virgen de la Advertencia, Virgen del Equilibrio, Virgen de las Alturas, Virgen del Testamento, entre veintidós más. Vemos que nuestra poeta brinda los atributos correspondientes a cada virgen, por ejemplo, a la Virgen de las Angustias:

Abandóname  
 en el campo más árido,  
 no me des de beber  
 deja que desmaye  
 y nadie venga por mí  
 que la noche aspire  
 el sudor de las manos  
 deja que amanezca. (18)

En este poema, el yo poético clama no para que desaparezca la angustia, sino para que se mantenga. Es una especie de flagelo, propios de las penitencias monacales de clausura, donde no se pide aliviar el dolor, sino alargarlo, mantenerlo vivo, por lo que se ruega a la Virgen de las Angustias mantener esta zozobra.

Guadalupe Ángela retoma el tema del cuerpo en este poemario sobre vírgenes, y resulta interesante acercarnos a lo corpóreo en su poesía,

pues no solo explora su propio cuerpo, sino también del cuerpo del otro, como en el poema «Virgen de las tijeras», donde habla del deseo hacia un cuerpo masculino, mismo que ya no quiere sentir, a tal grado de pedirle a la virgen que le ayude a contener tal apetencia, que corte todo contacto.

Asimismo, vuelve al tema del busto femenino, precisamente en el poema titulado «Virgen de los senos»; si bien no lo describe físicamente, sí lo dota de un valor sensual y de sensaciones eróticas ante el otro y para el otro:

No volverás a tocar mis senos  
 aquellos que te sorprendieron  
 bajo la blusa roja  
 aquellos que balanceaste  
 como esferas de cristal blando  
 transparencias,  
 luces que aparecieron  
 al cerrar la puerta. (9)

Al tiempo en que le advierte al otro que no volverá a tener contacto con él, también le recuerda —y a ella misma— el momento lúbrico del contacto entre el objeto y sujeto poético; al cerrar la puerta y verse sorprendido por los senos debajo de la blusa roja, color de la pasión por excelencia, se hace un símil senos=esferas, que balanceó = acarició, es decir, hace una metáfora del balanceo (de lo esférico) con la caricia e inmediatamente inserta un oxímoron: de cristal blando. En los versos «Transparencias/luces que aparecieron al cerrar la puerta», sigue utilizando las figuras retóricas, en este caso de significación, como la metonimia, pues el cristal transparente indica la esfera que emite luz, por ende, las luces (dentro de la esfera de cristal) aparecieron al cerrar la puerta.

No volverás a besar mis senos  
 que te permitían  
 entrar a un sendero  
 donde la parra se enlazaba  
 para construir techo  
 y de tu boca escurría el vino. (9)

En la segunda estrofa del poema continúa rechazando al otro y negándole su cuerpo, específicamente sus senos. El amante no tendrá su permiso para besarlos, hecho que le permitiría beber de ellos el vino y sentarse debajo del techo de una parra. Aquí está tomando la parte por el todo, es decir, hay una sinécdoque por la relación de contigüidad que existe entre la parra, que se sostiene a un soporte o armazón en forma de techo cuando esta se deja crecer, y la vid, porque es la planta de donde se extrae el vino, bebido directamente de los senos del sujeto lírico en la comodidad de la sombra de la parra.

En la tercera estrofa, que es la de cierre, sigue con los versos erotizados, pero la negativa es definitiva: «No volverás a ver mis senos / aún en el lugar donde siempre me hallabas». Esta última estrofa tiene una doble connotación: puede ser un lugar de su cuerpo que el yo poético disfrutaba mucho o también un espacio físico donde él sabía que la podía encontrar:

No volverás a ver mis senos  
aún en el lugar donde siempre  
me hallabas.  
Subiré a un barco  
donde los marinos perderán su ruta  
como si mis senos cantaran,  
y ahí seré mujer de nadie  
y de todos. (9)

Y, para que ya no la encuentre más, el yo poético femenino subirá a un barco —hace referencia al canto XII de *La Odisea* donde los hombres se pierden o se encantan al escuchar los cantos de las sirenas, canto tan bello que provoca que vayan a su encuentro y pierdan no solo la ruta, sino también la vida—y se perderá con ellos. En esta estrofa, los cantos, como una posibilidad, saldrán de sus senos; estos son los que llevan toda la magia del encantamiento a tal grado que provocará que los marinos se pierdan —y, por ende, ella con ellos— y ahí compartirá su cuerpo con ninguno y con todos. Es por lo que:

A pesar de la sujeción, de la disciplina de su cuerpo, de su subjetividad y de su ser todo, las experiencias vitales que experimentan las mujeres en su cuerpo son tan extraor-

dinarias que desbordan el destino de la anestesia pecaminosa. Aun en esas condiciones la búsqueda del placer y el despliegue del erotismo rebasan los cautiverios mutilantes y el mundo es muy especial y diferente de la óptica masculina, desde un cuerpo que se transforma, desde un *cuerpo de mariposa*. (Lagarde 171)

En este sentido, y según explica Lagarde, para el yo lírico de este poema tocar, besar y ver son verbos que manifiestan el privilegio que tenía el objeto de su deseo sobre sus senos (tomando en cuenta que sus senos son una metonimia, al tomar la parte por el todo). El yo lírico es absolutamente corpóreo y sensual al tomar de su cuerpo solo esta zona erógena —que visualiza como un poder de donde emana el gozo— para quitársela al amante y darla a los marineros. Lagarde, retomando a Foucault, señala que para la mujer cuerpo y sexualidad son instrumentos y espacios de poder, a la vez que son los elementos que poseen para dar a los hombres y a los otros y así relacionarse con ellos.

Por otro lado, en el poema «Virgen de la Edad», que contiene un epígrafe de Cristina Peri Rossi con una función contextual, dice: «Libranos, señor, / de encontrarnos, años después, / con nuestros grandes amores». El yo poético se imagina volver a toparse con un viejo amor, Santiago, a quien dejó de ver diez años atrás, y en estas líneas describe qué ha pasado con ella en ese tiempo:

Cómo será mirarnos de nuevo  
cuando han pasado 10 años.  
Yo tengo una cesárea  
una hija:  
un árbol de mangos.

Murió mi hermano,  
mi madre  
y crecieron espinas en mi pelo.

Ya no soy la joven en bicicleta  
vivo la noche dentro  
uso lentes para deletrear.

Jugué a las escondidas  
y nadie me rescató.

Desencantada  
vivo a diario  
buscando algún lápiz  
o una nota en mi escritorio  
que se suspenda como nube  
y escribo acertijos,  
a veces mi hija los responde  
por casualidad.

Mi tatuaje se despinta  
y pierde las formas originales  
de mis viajes a solas.

He entrado a las habitaciones  
equivocadas,  
sólo encontré  
la sombra de los amantes.

Ya no soy, Santiago,  
aquella joven en bicicleta  
que desafiaba los sentidos,  
un hombre me atropelló  
y el manubrio perdió el rumbo  
y yo la confianza en los domingos.

Y aún así, quisiera  
que me devolvieras  
el mar. (35)

Es posible observar qué es lo que ella ve en este recuento de diez años, qué le preocupa ante la posibilidad de volver a ver a Santiago; en este sentido me quiero referir solo a la parte física en el orden en que ella lo va describiendo: tiene una cesárea. Le indica, entonces, que su cuerpo ya no es como el que conoció porque ahora es madre. También le crecieron espinas en su pelo; metáfora para indicar sus canas —que le salieron

por la pesadumbre de haber perdido a su hermano y a su madre—, y sus ojos ya requieren lentes para deletrear, lo que indica que aún con gafas le cuesta trabajo distinguir las letras. La inevitable vista cansada que llega junto con la edad. Asimismo, señala una marca en su piel: un tatuaje despintado, es decir, no tuvo mantenimiento ni retoque de color, incluso hasta la forma ha perdido. Ya no es la joven en bicicleta que desafiaba los sentidos. Contamos con cinco sentidos, los cuales se van perdiendo con el paso del tiempo: la vista del yo poético está cansada, usa lentes para leer y sus otros sentidos han disminuido, por lo que ella prefiere ya no desafiarlos, pues cuando lo hizo fue atropellada.

En cuanto a los cambios físicos y biológicos que trae consigo la maternidad, esta «involucra no solo a la persona desde su subjetividad, [...] sino también desde la materialidad de su cuerpo» (Lagarde 207). Tiene una cesárea, una hija y un árbol de mangos, lo cual significa que ha producido vida y eso incluyó una importante cicatriz. Tal como lo menciona Lagarde:

El hecho que transforma cualitativamente a la reproducción y a la mujer consiste en que algunos de los procesos maternos le suceden a las mujeres en su cuerpo, adentro de su cuerpo e implican como en la gestación, el parto y la lactancia, metamorfosis biológica, psicológica y social, en acto, de las mujeres. Y, mediante ese proceso de metamorfosis, las mujeres producen seres humanos. De donde se deriva la conclusión simbólica de que la mujer produce vida. (207)

Entonces, el poema abre con el evento más importante de sus últimos diez años —y seguramente de toda su vida—: tuvo una hija por cesárea. Y ahí, en esa misma estrofa está el árbol de mangos. Su cuerpo ha sufrido la metamorfosis que indica Lagarde: gestación, parto, lactancia y un cambio físico, psicológico y social. En este sentido, «el ejercicio de la maternidad ha sido el coto de poder de las mujeres, y una de las amenazas que rondan es la de que la capacidad de procreación les sea “robada” a las mujeres. Ciertamente se trata de una idea aterradora, sobre todo para quienes se consideran las “dadoras” de vida» (Lamas 393). Asimismo, el recuento de vida está ligado a la muerte, pues como vemos, continúa la estrofa de las pérdidas: perdió a su hermano, a su madre y le salieron espinas en el pelo.

Esta continuidad de vida/muerte en el poema nos habla de la cotidianidad de la existencia y los tiempos del ser humano, pues la maternidad «es una mediación que tiene de un lado la vida y los procesos vitales, y permite, a la vez, la contención de la muerte que siempre colinda con la vida [...] es el conjunto de procesos que mantiene a los sujetos en la vida e impide su muerte» (Lagarde 206). Esto es, su madre los tuvo —viviendo el proceso materno— y cumplió su ciclo, ahora el yo poético ha dado a luz a una hija que continuará el proceso cíclico de la vida en la tierra. Ese proceso lleva su tiempo y sus penas, las que ahora se ven reflejadas en su pelo, ya encanecido. Que son penas, que son espinas y que son canas. «Y como nodriza, madre, vientre, útero, lo femenino se reduce, apelando a una sinécdoque, a un conjunto de funciones representativas» (Butler 92).

Su piel ya no tiene el brillo de la juventud, ha perdido el tono, lo que se refleja en el tatuaje que se va despintando y cuya forma se pierde porque la piel ya no está tensa. La Virgen de la Edad entonces es convocada por el ineluctable paso del tiempo, solo para señalarlo, pues no hay añoranza, sino una total aceptación; es tal que cierra el poema de este modo: «Y aun así, quisiera / que me devolvieras / el mar». Ese adverbio de modo lo reafirma: aun así. No hay queja, está totalmente conciliada con la madurez y sus estragos.

En otro de sus libros, *Autorretratos de una joven bailarina* (2019)<sup>45</sup>, también hace mención al cuerpo, de modo que nos permite ver el lado risueño de las cosas. Con un alto sentido del humor, el yo poético expresa:

En un mallón  
cabén todas  
las posibilidades  
del cuerpo.

En un cuaderno,  
todas las posibilidades  
del poema. (111)

---

45 Incluido en *Tal vez la noche descienda sobre el lápiz* (2021).

Realiza una comparación a través de una perspectiva femenina: presta atención a la elasticidad del mallón para después establecer un paralelismo entre la elasticidad de la creación poética contenida en un cuaderno y la plasticidad multiforme de un cuerpo. Ello es diferente a lo que sucede con un pantalón o una falda, pues ambos se manejan por tallas; es decir, tienen medidas específicas en la cintura, cadera y piernas, mientras que una malla es elástica, delgada y se ajusta a cualquier cuerpo. Una sola sirve para cualquier cuerpo, cualquier forma, cualquier talla. Lo anterior lleva a la poeta a utilizar el recurso constructivo del paralelismo por medio de la repetición estrófica con estas figuras y formas tanto poéticas como corporales en virtud de que:

La mujer vive el mundo desde su cuerpo. El hombre también, pero para el hombre su vida no es su cuerpo y para la mujer la vida se despliega en torno a un ciclo de vida profundamente corporal. Por eso su sensibilidad, y por eso su cuerpo grita y le duele cuando está inconforme, tanto como puede desplegar goces si logra vencer algunas chambras, algunos corsés, algunas camisas de fuerza y algunas mortajas. (Lagarde 171)

Guadalupe Ángela señala crudamente lo que a las mujeres no nos gusta del cuerpo; lo hace con el suyo y con el cuerpo de otras, tal como en el cuento incluido en su libro *cuchillitos, minicuentos* (2009) cuyo título es «Hay una gorda en mi trabajo». Como sostiene Guadalupe Flores, dichos relatos son minificciones, pues «navegan entre la prosa y la poesía, entre la paradoja y la alegoría, tienen cierto matiz irónico y juegan con la metaficción» (79):

Hay una gorda en mi trabajo que se pinta la boca cuando llega. Al verla, me da la impresión que comió pollo frito por el aceite en sus labios. Me pregunto quién le confeccionará esos pantalones. Supe que su madre le ofreció una rebanada de pastel cada vez que de niña hacía algún berrinche. Es curioso, sus manos pequeñas se cierran esporádicamente como si sostuvieran el mango de un látigo. Es una gorda que quiere el control sin tener acaso un puesto de mando, por eso no permite el respiro, ocupa todo el aire, acapara las sillas, las mesas. Todo es suyo según la gorda. (5)

En esta minificción mantiene esa forma irónica o sarcástica de descripción femenina. Pero ¿qué es lo que plasma la autora en dicha narración? En primera instancia el cuerpo de una mujer, una mujer que por toda identidad tiene su peso corporal; no tiene nombre o apodo, ella es gorda y eso la convierte en un punto de señalización a los ojos de los demás, así como en una figura grotesca, pero altamente sexual, con elementos que rayan en el sadomasoquismo.

Las connotaciones sexuales se describen con mucha claridad: se pinta la boca al llegar al trabajo; el narrador o narradora tiene la impresión de que comió pollo frito por el aceite en sus labios, lo que indica que se los pinta con un labial muy cremoso, a tal grado que parece aceite. Usa pantalones poco estéticos, pues la voz narrativa se pregunta quién se los confeccionará. Cabe señalar que el pantalón, en el sentido que le da el narrador o narradora, le da cierto aire masculino. Dice asimismo que se enteró de que la madre le daba pastel cuando de niña hacía berrinche, lo que podría explicar la causa física y psicológica de la gordura del personaje y, por ende, la adicción de adulta a la comida, en el entendido de que hay una connotación erótica al comer (pollo frito grasoso).

Un elemento importante para apostar por lo sado es que «sus manos pequeñas se cierran esporádicamente como si sostuvieran el mando de un látigo». Esta imagen es muy reveladora, pues recordemos que el título es «Hay una gorda en mi trabajo» —describe un espacio laboral y público—, por lo que no dice cómo actúa en la intimidad de su casa, y eso entonces lo podemos intuir; así que ese «como si estuviera al mando de un látigo» puede ser más que una posibilidad, ya que las prácticas sadomasoquistas requieren de dos partes, la que goza causando dolor y quien disfruta siendo humillada, y ella puede encajar en la primera descripción, teniendo en cuenta que «Es una gorda que quiere el control sin tener acaso un puesto de mando». En el trabajo no tiene un puesto de mando, pero muy probablemente sí en sus relaciones sadomasoquistas. Ella es quien infringe dolor y manda: «por eso no permite el respiro, ocupa todo el aire, acapara las sillas, las mesas. Todo es suyo según la gorda». Todo es suyo, según esta práctica sexual que se desborda sin querer, la cual lleva a las prácticas de mando laborales; aunque no tenga un cargo para ello, al parecer no lo necesita, ya que «la experiencia de las mujeres con su cuerpo, la forma en que ejercen —o no— su sexualidad y la manera en que [lo viven] no es uniforme» (Lamas 493). En este tenor, Lagarde explica que «como síntesis de cualidades biológicas y

culturales, como espacio de su erotismo, el cuerpo de la mujer incluye, además del cuerpo limitado por la piel de cada una, todas las extensiones que se le atribuyen. En ocasiones el cuerpo abarca la casa o un territorio» (178).

Este personaje femenino es totalmente transgresor. En principio es una gorda: tiene un físico poco aceptable socialmente, pero aun así es muy segura de sí misma, se pinta los labios muy cremosa o grasosamente, cierra sus manos como si utilizara un látigo desde el mango y viste un pantalón que la «masculiniza» o la hace ver poco estética —aunado a su gordura—. Tiene el dominio total de su entorno laboral y quizá le gusta el sexo fuerte, el sexo violento. Ella transgrede solo con ser, debido a que «un cuerpo que activamente interpreta su entorno es capaz de cambiar su composición y función de manera que disminuya los efectos negativos en experiencias futuras» (Ciccía 19).

## Conclusión

Tanto la poesía como la narrativa de Guadalupe Ángela permiten variedad de lecturas y una pluralidad de significados: son polisémicas. En el caso particular de este texto, me permití realizar un acercamiento a la representación del cuerpo femenino en la obra de esta autora, por lo que mi lectura fue la corporeidad femenina por medio de una voz femenina. Una voz que habla desde lo cotidiano, el día a día, la observación sin tapujos de sí misma y otras mujeres, gracias a lo cual dice lo que ve, lo que siente, lo que piensa. Habla desde varias aristas, como la maternidad, la sexualidad, la madurez; la voz de hermana, de niña, de hija, de la mujer que trabaja. En sí, lo hace desde una voz valiente y disruptiva que cuenta con naturalidad el ser mujer. No niega sus deseos, ni sus placeres, ni sus amores, y tampoco le reprocha al tiempo las arrugas y las canas, simplemente las plasma como son, como una mujer que ha vivido. Entonces se atreve a hablar de su cuerpo y del de las demás:

La mujer percibe un cuerpo de recovecos y cálidas oquedades que segrega y vibra en su interior. Un cuerpo al que siempre le ocurre algo directamente sexual y ocasionalmente erótico, además de un sinfín de cosas que le ocurren. La sensibilidad extendida por toda la piel, ligada a la

afectividad, permite, a pesar de todo, experiencias de plenitud profundamente ligadas a la vida. (Lagarde 171)

Ahora bien, la respuesta a si el cuerpo femenino en la obra de Guadalupe Ángela es aliado o enemigo. Eso es lo que la poeta oaxaqueña se permite mostrar a través de situaciones de diversa índole como la maternidad, la enfermedad, la soledad, el desamor o incluso la misma creación poética, planteando así la condición del «ser mujer» en el presente siglo. En ocasiones considera su cuerpo como aliado y en otras como enemigo, mas sin rechazarlo, sin negarlo y en plena aceptación, es decir, consciente del devenir del tiempo. Señala la condición de un cuerpo joven o gestante o maduro. Virginia Woolf dijo: «Todo lo que tenemos debe ser expresado —mente y cuerpo—», y Guadalupe Ángela siguió este consejo a pie juntillas.

## Bibliografía

---

- Bourdin, Gabriel. «Acerca del cuerpo estudiado como signo». *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo?*, coordinado por Rodrigo Parrini, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, pp. 75-124.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós, 2002.
- Ciccía, Lucía. «Sucesos comportamentales: estados mentales, cuerpo y género». *Debate feminista*, no. 63, 2021, pp. 3-29.
- Darío, Rubén. *Cuarenta y cinco poemas*. Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Fe, Marina, coordinadora. *Otramente: lectura y escrituras feministas*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Flores, Guadalupe. «Guadalupe Ángela: breve recorrido por su narrativa». *Guadalupe Ángela. Tal vez la noche descienda por el lápiz*, coordinado y editado por Salazar Canseco, Margarita et al., IHHUABJO / Carteles Editores, 2021, pp. 76-86.
- Guadalupe, Ángela. *Autorretratos de una joven bailarina*. 1450 Ediciones, 2019.
- . *La alquimista. Poemario basado en la obra de Remedios Varo*. 1450 Ediciones, 2015.
- . *Poemario de las vírgenes*. Editorial A Mano, 2013.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI, 2015.
- Lamas, Marta. *Dimensiones de la diferencia. Género y política*. CLACSO, 2022.
- Martínez, Roberto. *Cuerpo e imagen corporal entre los antiguos p'urhépecha de Michoacán*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Moreno, Matilde. *Diccionario lingüístico-literario*. Castalia, 2005.

Pech, Jorge, compilador. *Oaxaca siete poetas*. Almadía / Luna Zeta, 2007.

*Sí a la poesía. La historia de Guadalupe Ángela*. Dirigido por Alex Sérbulo y escrito por Guadalupe Ángela, Producciones Papalote, 2017.



IDENTIDAD  
RELACIONAL Y  
AUTOBIOGRAFÍA  
TRANSCULTURAL  
EN *DE CUERPO  
ENTERO. ENTRE  
LA CRUZ Y LA  
ESTRELLA*, DE  
ETHEL KRAUZE

*Relational identity and transcultural  
autobiography in De cuerpo entero.  
Entre la cruz y la estrella, by Ethel  
Krauze*

Luis Miguel Estrada Orozco<sup>46</sup>  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

---

46. Investigación apoyada por el programa Investigadoras e Investigadores por México del Conahcyt.

**RESUMEN**

Este capítulo analiza la narrativa autobiográfica «Entre la cruz y la estrella», la colaboración en el proyecto *De cuerpo entero* (1990 a 1993) de Ethel Krauze. Casi treinta autores mexicanos participaron en dicho proyecto con la publicación de fascículos breves donde narran sus experiencias personales en torno a la escritura. Las breves piezas autobiográficas buscaban poner en contacto a figuras literarias del momento con el gran público. Si bien existen proyectos similares previos (como «Autobiografías precoces», durante la década de 1960), el material seleccionado marca un notable antecedente en México para las formas autonarrativas del siglo XXI por la forma en que dialoga críticamente con discursos de formación del medio intelectual y del cuerpo nacional. En su narración, Krauze mezcla la infancia, la experiencia corporal, sexual y sensual, además de las múltiples relaciones personales que construyen lo que Paul John Eakin llama *identidad relacional*. Por otro lado, las negociaciones entre su origen de migrantes judíos europeos en el contexto de posguerra y su ambiente familiar mexicano aportan elementos disruptivos del presupuesto de la identidad nacional mexicana como mestiza indígena y española, proporcionando una perspectiva transcultural, en términos de Ángel Rama, de las experiencias de comunidades migrantes en ambientes pluriculturales.

**Palabras clave:** autonarrativa, infancia, migración, judío-mexicano, identidad mexicana

**ABSTRACT**

This chapter analyses the autobiographical piece "Entre la cruz y la estrella" ("Between the Cross and the Star"), the collaboration in the project *De cuerpo entero* (1990-1993) by Ethel Krauze. Nearly thirty Mexican authors participated in the project by publishing brief narratives with their personal experiences regarding the act of writing. The short autobiographical pieces intended to put in contact the literary figures of the moment with the general public. Although there already were several similar projects (such as "Autobiografías precoces", published in the 1960s), the selected material is a noticeable forerunner of the 21st century autonarratives because it critically dialogues with discourses involving the formation of the intellectual medium and the idea of a national body. In her piece, Krauze mixes childhood, bodily experiences, both sexual and sensual, besides

the multiple personal relationships that constitute what Paul John Eakin called *relational identity*. Also, her negotiations between her family origin, European Jewish migrants in a post-war context, and her Mexican family environment, bring forth elements that disrupt the presupposed idea of national Mexican identity as a "mestizo" resulting from the mix of indigenous and Spanish populations. In this sense, it gives us a transcultural perspective, in terms of Ángel Rama, of the experiences from migrant communities in pluricultural environments.

**Keywords:** autonarrative, childhood, migration, Jewish-Mexican, Mexican identity

Entre 1990 y 1993, Ediciones Corunda, fundada por la escritora Silvia Molina, en coordinación con la Dirección de Literatura de la UNAM, entonces bajo la guía del escritor y académico Hernán Lara Zavala, lanzaron la colección *De cuerpo entero* (Guerra 85). En este proyecto, veintinueve autores y autoras de diversas áreas (poesía, narrativa, teatro) utilizaron entre sesenta y setenta y cinco páginas para presentar un texto autobiográfico que vinculara la vida personal de la figura en cuestión con el ejercicio de la escritura. Hay una serie de particularidades en torno a esta colección que destacaré más adelante, pues establece líneas de continuidad y de renovación con proyectos mexicanos anteriores en donde esfuerzos autobiográficos son solicitados expresamente por editores o instituciones públicas a escritores. Sin embargo, en el presente capítulo me detendré a analizar únicamente la colaboración de Ethel Krauze, una mujer de orígenes judíos ucraniano-polacos que narra su crecimiento en un entorno mexicano de complejidad transcultural peculiar.

Con base en algunas de las afirmaciones de Paul John Eakin, me interesa destacar la forma en que esta memoria autobiográfica presentada textualmente, aparte de ser un acto construido por el lenguaje, es un acto evocado desde el cuerpo. En la narración de Krauze, la infancia, la experiencia corporal, sexual y sensual, son decisivas. Adicionalmente, me interesa analizar la manera en que este ejercicio autobiográfico se inserta en las escrituras personales producidas por la intelectualidad mexicana dedicada a la literatura. Dados sus orígenes migrantes, minoritarios, y la influencia del medio en el que se sitúa la narración de vida, la autobiografía de Krauze incluye elementos disruptivos del supuesto de homogeneidad mestiza, entendida como una mezcla de español e

indígena, que domina la idea posrevolucionaria de la composición de la nación mexicana (Basave 16), gracias a lo cual proporciona una perspectiva novedosa de las experiencias de comunidades migrantes y de ambientes pluriculturales.

Claudia Gutiérrez Piña («La precocidad» 2017) y Humberto Guerra (2017) coinciden en destacar que el proyecto de 1990 de Silvia Molina no era pionero en cuanto a generación de autobiografías de escritores en México. Precisamente por ello, es tanto más interesante por el diálogo que establece con los esfuerzos que le preceden. La autobiografía y distintos tipos de narrativas de corte autobiográfico han estado presentes en diversas formas en la literatura mexicana<sup>47</sup>. Pensemos en *Memorias de mis tiempos*, de Guillermo Prieto (1906); en los tomos de memorias de José Juan Tablada (publicados originalmente desde 1925 a manera de columnas en *El Universal*), o en la monumental obra memoriosa de José Vasconcelos, además de una variedad de textos que, sin aparente intención de violentar nuestros parámetros convencionales contemporáneos de las narrativas personales de no ficción, se leen de modos excepcionales (por ejemplo, *Cartucho* y *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello, o *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán), por no hablar de hitos como *La estatua de sal* (1998), de Salvador Novo.

Convencionalmente, el origen de la autobiografía en el mundo occidental se sitúa en las *Confesiones* de San Agustín, pero encuentra la cristalización de su paradigma en los textos producidos por hombres europeos burgueses que encarnan los ideales de la Ilustración, como Jean Jacques Rousseau, que titula a su autobiografía *Las confesiones* (Jørgensen 69). Sylvia Molloy asegura que las autobiografías que siguen este paradigma occidental ya decantado surgen en la América de habla hispana como respuesta a las crisis nacionales de los países independizados en el siglo XIX (4-5). En cierto sentido, la respuesta autobiográfica del sujeto de importancia pública a la crisis de su tiempo continuará también en el siglo XX.

---

47. Al colocar lado a lado las autobiografías en el sentido más tradicional con escritos en donde traslucen procesos autobiográficos (y que pueden extenderse a la memoria y algunas formas de la crónica y otras formas de no ficción), me adhiero a la sugerencia de Paul John Eakin de una ampliación práctica de nuestra comprensión de lo *autobiográfico* en distintos géneros textuales usualmente dejados fuera de tal catalogación (Eakin 44-61). Tanto la exclusión de otras formas genéricas como la idea «tradicional» de una autobiografía pueden rastrearse hasta Philippe Lejeune en su ensayo de 1975, «El pacto autobiográfico».

Para Beth Jörgensen, la autobiografía pertenece a los géneros de no-ficción que en América Latina permanecieron durante cierto tiempo en el margen de la crítica, pero que en la actualidad han ido cobrando relevancia (71). Comparte con otros géneros de no-ficción una serie de elementos que exigen una estrategia textual por parte del escritor y una actitud particular del lector. Esto se debe a su relación con los mundos referenciales de los que hablan (a los cuales llamaré *la realidad vivida*) que, para Eric Heyne, generan una dinámica doble: por un lado, el escritor otorga el estatus factual (*factual status*), es decir, declara de diversos modos que el texto es no ficción. Por otra parte, es el lector quien determina la adecuación factual (*factual adequacy*), esto es, decide hasta qué punto los hechos pueden ser creídos (Jörgensen 16). Otros elementos adicionales (en algunos casos extratextuales) como los subtítulos, los prólogos, los agradecimientos, las referencias a archivos e incluso las copias de documentación contribuyen a enmarcar la narración no ficcional y establecer la promesa de factualidad que activará un modo particular de lectura (19-20). Para Jörgensen, este es uno de los atractivos de todas las formas no ficcionales: el lector puede dudar; así, determina grados de verdad en lo que lee o apego a ciertos hechos, e incluso, de ser posible, puede investigar por su cuenta para averiguar zonas ocultas (16-17).

En el caso que nos ocupa, el primer paso de ese pacto autobiográfico, como lo llama Philippe Lejeune, es aceptar que habrá una correspondencia entre el nombre propio y el yo-autobiográfico, que usualmente narra en primera persona. Así, el lector identifica al autor que narra su vida con quien firma el libro. Este pacto desde luego no es ingenuo, pues como sugerirá Jörgensen al mencionar la duda como parte de la actitud lectora de los géneros no ficcionales, el lector podrá poner en entredicho el parecido del autor y el sujeto de la narración, pero jamás la identidad (64). El lector somete el texto a su propia verificación y determina qué partes pueden ser exageraciones o distorsiones en favor del discurso creado. Apoyándose de Linda Hutcheon, Jörgensen recuerda que, al igual que la historia, en la no ficción no hay un hecho al que se pueda regresar, sino que existe una construcción discursiva que es constituida al momento de ser narrada (20). En este sentido, el uso de fuentes autobiográficas es particular. Para la historia, se usan el documento, el archivo, la ruina y el vestigio, entre otros. En la autobiografía, encima de la propia autofiguración como estrategia textual, existen otros elementos

extratextuales que impactan la lectura, como los discursos construidos por la figura pública que el lector ya conoce y, en el caso que nos ocupa, la adición del documento personal, entre los que se encuentran las fotografías familiares compartidas por los autores y facsímiles de los borradores del texto que se integran al final de los volúmenes en cada tomo de la colección *De cuerpo entero*.

Por las razones mencionadas, los contextos de creación de los materiales autobiográficos son particularmente importantes. En *De cuerpo entero* se trata de autobiografías creadas por encargo, lo cual implica que los autores, al momento de abordar las estrategias de generación del discurso, comprenderían que su recepción estaría condicionada por un pacto de lectura que a) aceptaría su estatus de escritores; b) aceptaría el estatus de no-ficción; pero c) dados los antecedentes del género en México, los lectores reconocerían cierta posibilidad lúdica en el género. La propia Silvia Molina reconoce que al solicitar a veintinueve escritores un texto autobiográfico breve replicaba en algunos aspectos el trabajo realizado en la década de 1960 por Emmanuel Carballo y Rafael Giménez Siles (ctd. por Gutiérrez Piña en «La autobiografía...» 85). En aquellos años, el crítico y el editor convocaron a once autores (entre los que estaban Salvador Elizondo, Sergio Pitol y José Agustín), a enviar un texto autobiográfico breve, de unas cuarenta páginas, a la colección «Autobiografías precoces: nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos».

Claudia Gutiérrez Piña destaca las particularidades de este ejercicio que precedió en treinta años al trabajo de Molina: en principio, la precocidad. Ninguno de los autores era mayor de 35 años. En segundo lugar, había un acto deliberado de posicionamiento público de los autores. Años después, en su *Diario público*, Carballo recordaría que la intención de la colección era hacer que los autores ingresaran en el mercado bajo la lógica del mercado (ctd. en Gutiérrez Piña «La autobiografía...» 86). El texto autobiográfico funcionaba para dar a conocer al autor-persona y, así, a la obra, de forma que se invirtieran los términos usuales de la ecuación en los que el autor ya es una figura consagrada y luego emprende la escritura autobiográfica. Finalmente, Gutiérrez Piña detecta los aspectos estéticos del ejercicio: todos los autores, de un modo u otro, exploraron la flexibilidad estructural y estilística del género con herramientas literarias afines a sus propios intereses como escritores (cfr. Gutiérrez Piña «La precocidad en la autobiografía»).

A este respecto, el trabajo de Molina da continuidad a la estrategia de posicionamiento del autor frente al público, pero también asume que los límites convencionales del género serán transgidos por los intereses estéticos de los autores a quienes se les ha solicitado un texto. A treinta años de distancia, las diferencias entre ambos proyectos son notables: se ha ampliado la nómina de autores, se han incluido mujeres<sup>48</sup> y la narrativa de ficción no es el único invitado. Como veremos, los propios autores eligen continuar las exploraciones de este género fronterizo, como lo llama el académico español Pozuelo Yvancos (179).

### Ethel Krauze: autobiografía relacional y transculturalidad

Ethel Krauze subtitula su autobiografía *De cuerpo entero* «Entre la cruz y la estrella», refiriéndose a lo que Gutiérrez Piña identifica como la dualidad constante de vivir entre un mundo de migrantes judíos de origen ucraniano-polaco, y un mundo mexicano católico muy ligado a su nana, María («La autobiografía...» 91). De los tres apartados que forman su autobiografía, me interesan algunos aspectos de los dos últimos: «Tezontlalpan en Amsterdam» y «¿El próximo año en Jerusalén?». El primer apartado, en el que no ahondaré, narra los orígenes de la familia del padre y de la madre, siguiendo la mudanza de los abuelos (la primera generación migrante) a América en medio de la persecución antisemita de sus países de origen, además de las expectativas y aprehensión de los abuelos de llegar a lo que la narrativa europea les había descrito a inicios de la década de 1930 como un país de «indios con plumas en la cabeza» (Krauze 21). A pesar de que este primer punto parece un comentario pasajero, vale la pena notar la importancia que tienen esas concepciones desde «fuera» en la idea de una nación que posteriormente será la patria de la narradora. Es decir, algo en la configuración autobiográfica de la autora ya está mediado

---

48. *De cuerpo entero* no fue, tampoco, el primer esfuerzo de naturaleza similar que incluyó mujeres en las narraciones autobiográficas. Entre 1965 y 1966, el Instituto Nacional de Bellas Artes promovió la serie de conferencias mayormente autobiográficas «Los narradores ante el público», que fueron recopiladas posteriormente en forma de libro. Entre las autoras, en ese momento, se incluyó a Inés Arredondo y Rosario Castellanos.

por las generaciones precedentes que asumen el país de acogida en términos europeos.

En el primero de los apartados en los que me detendré, «Tezontlalpan en Ámsterdam» (esto es la calle Ámsterdam en la Ciudad de México), el peso de la figura de María es determinante. Se trata de una mujer indígena que llega a trabajar a casa de los Krauze (los padres de la narradora, segunda generación de migrantes judíos europeos) debido a que el padre —médico del IMSS— y la madre —estudiante de Filosofía— tienen demasiadas ocupaciones. María es «india molendera en Tezontlalpan, un lugar de mazorcas y magueyes [...] Venía de peones liberados por la Revolución. A sus hermanos les tocó quemar la hacienda de los Villamil, malos franceses todos ellos que los azotaban, y fundar alrededor de las ruinas lo que hoy significa “tierra roja”» (37).

Como hizo con sus abuelos, cuando Krauze habla de María la esboza genealógica y biográficamente: habla de su orfandad; también de que cuidó a una niña suiza antes de llegar a trabajar con los Krauze; cuenta cómo se casó con el Güero, esquizofrénico clínico, pero también mujeriego y desobligado, que María perseguía cuchillo en mano por sus aventuras con otras mujeres, pero a cuyos hijos con otras parejas también bañaba y cuidaba con amor de madre sustituta (36). Krauze cuenta cómo María no pudo tener hijos, «pero ni falta que le hicieron, porque todos los niños del mundo se convertían *ipso facto* en sus hijos. Hasta el hermano de el Güero, Fidel, que se instaló en un catre en el sótano y se quedó a vivir con nosotros» (37).

Este personaje, El Güero, será una presencia breve pero notable en la autobiografía. Cuenta el texto: «[El Güero] esperaba a que María saliera a algún mandado, y me mandaba llamar con Miguel. Me llevaba al baño de María. Me decía el Güero que si le enseñaba “la paloma” me daría una paleta de naranja. Miguel tenía 9 años, abría mucho los ojos. El Güero le explicaba cosas a Miguel mientras me miraban» (37). El yo-autobiográfico del recuerdo se protege pensando que ha ganado fácilmente una paleta y no entiende qué podría interesarles de su «paloma». María, en este recuerdo, intuye algo, la protege, no vuelve a dejarla sola y al fin logra correr a el Güero, que vuelve intermitentemente a la casa familiar hasta que, «parece que lo mataron *por ahí* —yo me empecé en ocupar su lugar ante María; es decir, yo quería tener *dése* y metérselo a María, poseerla, hacerla feliz, darle lo que el otro ya no le daba. Yo insistía en jugar a eso; María se reía, se carcajeaba, luego se ponía seria y suspiraba» (38, cursivas en el original).

La actitud de María, en la anécdota presentada, es ambigua. No sabemos si ríe porque asume que la niña conserva su inocencia, o si suspira aliviada porque sabe que la influencia de El Güero pudo haberle hecho más daño. De cualquier modo, este potente recuerdo está fincado en una invasión al cuerpo y en una comprensión infantil de los alcances de las sexualidades en las relaciones intersubjetivas que la narradora evoca en términos de género, cuerpo y poder.

Estas relaciones estarán mediadas por una situación inusual en el ambiente en que ella se desarrolla. A partir de la llegada de María, la madre Rosa Krauze le permitirá a su empleada recibir gente en la vivienda para no perder sus invaluable servicios. Así, la casa de la infancia de la narradora es un lugar poblado por allegados transitorios de la familia Krauze, visitas, así como de los hijos y parientes de María, lo que la escritora llama la segunda familia, con la que ella tiene mayor interacción:

Mi madre, con tal de que María no se fuera, abrió las puertas de su casa a todo Tezontlalpan, incluida Teresa, la hija de su hermana Amada, madre soltera a los quince, o Valentín, el bebé hijo de su sobrino, cuya madre ha muerto. Y luego se suman Rocío, Yolanda, y finalmente Salomón, hijo de una ayudante doméstica como María y el hijo del patrón, Tóiber, primo de los Krauze en el que se conjuntan tanto las características fenotípicas de las dos familias extendidas en cuestión: En el pequeño Salomón Tóiber Hernández, se dio en carne viva: indio de ojos verdes, el mestizaje más puro de Tezontlalpan y Ámsterdam. (39-40)

Paul John Eakin ha repensado ya la concepción clásica de la autobiografía como una suerte de ejercicio autonómico del individuo cartesiano favorecido por la Ilustración. Apoyándose en varias investigaciones neurocientíficas, Eakin destaca la condición *relacional* de nuestras identidades, las cuales son desarrolladas colaborativamente con otros, frecuentemente, miembros de nuestra familia (55). Al pensar así en las autobiografías, queda claro que no somos necesariamente un uno autónomo, sino un uno en relación con otros y es esto lo que nos construye, aunque no nos determina. Al buscar una tipología de la vida relacional en la autobiografía, y dado que toda concepción del «yo» es relacional, Eakin intenta separar las autobiografías que enfatizan la influencia del

medio (comunidades, tipos particulares de familia) y las que hacen hincapié en la influencia de un miembro de la familia en particular (sobre todo padres, pero también tíos y hermanos) (Eakin 68-69). Para Philippe Gasparini, una condición notable de la autobiografía contemporánea es precisamente la de abundar en temas relativos a las relaciones familiares y/o la memoria colectiva, en donde los padres, hermanos, amigos o las pequeñas celebridades de los entornos locales cobran relevancia en un relato descentrado para el que Mokhtar Belarbi ha propuesto el término *auto-alterbiografía* (Gasparini 5430). En este marco, el trabajo de Krauze dialoga con los teóricos señalados.

«Entre la cruz y la estrella» presenta un entrecruce de ambas facetas notadas por Eakin (influencia del medio y personas relevantes), además de una constante intervención de los otros como tema del pasado personal; de esa forma, utiliza recursos auto-alterbiográficos. En el espacio de la autobiografía de Krauze, por un lado, existe un medio particularmente influyente. La casa, en efecto, es un entorno de mezcolanza, «dos casas separadas por el patio» (39), con cuartos improvisados en la cochera, aparte de gallinas, un gallo, pollitos, una perra, canarios, pericos. Por otro lado, este medio peculiar existe a razón de una persona que influye en la narradora tanto o más que sus familiares directos: «El feudo de María empezaba en la cocina que daba al patiecito y a sus cuartos junto a la cochera, y lo convirtió en una especie de Tezontlalpan en miniatura» (42). Si la primera parte, que he dejado fuera de este análisis, comienza concibiendo la venida al mundo de la narradora gracias a los abuelos y los padres, las siguientes partes descentrarán al yo-autobiográfico en favor de esta María y de algunos otros personajes que pueblan el mundo del pasado. Es decir, una persona relevante en la vida de quien escribe y una «pequeña celebridad» del entorno local.

El lugar de la infancia de Ethel Krauze está poblado por lo sensorial, una «casa doble donde campeaba el yiddish tanto como el náhuatl, los arenques en salmuera con el mole de olla, los pepinos agrios con los chiles en vinagre, los candelabros y el molcajete, el *tálit* y el rebozo, el *kadish* y “Las mañanitas”, el *peisaj* y la Navidad, Jehová y la Virgen Lupita» (42). Antes de abordar las implicaciones de la pluralidad cultural, quiero reparar en el cuerpo como origen de la memoria.

De nuevo, Paul John Eakin destaca la forma en que la memoria es siempre una construcción en evolución constante generada desde el cuerpo y la experiencia de sus límites. Apoyado en la investigación de

Ulric Neisser, concluye que la memoria se genera tanto desde el lenguaje y las prácticas culturales de generación de significado, como a partir de la forma en que el propio cerebro comprende su relación corporal con el mundo (22). En este sentido, es afín a lo que en su momento Merleau-Ponty llamaba la *experiencia encarnada* en la filosofía de la percepción, en donde el espacio es uno de los principales puntos de entrada precisamente porque el ser humano «no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu *con* un cuerpo, y que solo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas» (29). Para el yo-autobiográfico en discusión, no se trata solo de la memoria de la experiencia familiar, más bien de la relevancia del espacio y la posición de la niña en él, que impactan en la experiencia formativa.

Como vemos, se trata de una historia de vida que relaciona los inicios de la biografía de la escritora en relación con medios y personas; relación que más que puramente intelectual, es altamente sensorial, corporal. En este entramado complejo surgen las relaciones culturales de los mundos que Ethel Krauze vincula simbólicamente con la cruz y la estrella. Inicialmente, parece que se trata de dos culturas en proceso de relación dinámica: el mundo de los abuelos (inmigrantes judíos) y el de los padres (mexicanos de origen migrante). A estos, y es el punto relevante de la narrativa autobiográfica, se sumará el mundo vivido de la protagonista, en el que la mexicanidad que María representa adquiere un peso particular y suma una tercera y potente arista.

De esa manera, es relevante entender de qué modo se entiende la idea de *mexicanidad* en el contexto que hablamos. Para Benedict Anderson, los miembros de la nación moderna asumen que sus compatriotas comparten una serie de elementos, como las raíces culturales, la lengua, el pasado común, entre otros, que forman la comunidad política imaginada, inherentemente soberana y limitada (Anderson 6). La limitación de la nacionalidad está dada desde diversos ángulos. En particular, en México, Paola Vázquez Almanza identifica el proceso de «síntesis identitaria» como el principal mecanismo de discusión de la identidad nacional en el siglo xx (352). Como atestiguan los trabajos de Samuel Ramos (*El perfil del hombre y la cultura en México*, 1934), Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*, 1950) y las múltiples aportaciones del grupo Hiperión (activo entre 1948 y 1953, integrado por notables filósofos como Luis Villoro, Emilio Uranga y Leopoldo Zea, entre otros), esta síntesis identitaria condensaba, en el sujeto del México posrevolucio-

nario, la identidad histórica de la nación atendiendo a sus coordenadas de marginalidad occidental (un país latinoamericano de pasado colonial), mestizaje (principalmente de personas indígenas y españolas) y mayormente concebido en términos masculinos. Para críticos de estos modelos, como Roger Bartra, el problema de la formación identitaria de esta época radica principalmente en tratarse de una «entelequia intelectual» basada en estudios sobre lo mexicano que «constituyen una expresión de la cultura política dominante» (Bartra 14). En la biografía de Krauze, este mundo de mexicanidad está claramente interpelado. Esto es, en las relaciones de tensión que establece con su identidad de descendiente de migrantes judíos ucranianos-polacos, hay un diálogo claro con los presupuestos de la nacionalidad mexicana mencionados arriba. Esta mexicanidad no solo adquiere su peso por tratarse de la identidad nacional del país de acogida, también por su contraposición con la idea de un mundo de excepcionalidad judía en una sociedad de posguerra.

En principio, el mundo de los abuelos, el yiddish y los rituales judíos tienen una alta relevancia identitaria en el seno familiar. De esa forma, hay una condición lingüística y ritualística. En el mundo de los padres, el español y el inglés han obtenido preeminencia (los padres, por ejemplo, hablan en inglés cuando quieren discutir algo privado frente a la gente de servicio), pero la niña que hace emerger la voz autobiográfica nota que hay un mundo más: el mundo náhuatl y el de una especie de mexicanidad de la que ella forma parte en cierto modo, un modo que elude a las dos primeras generaciones migrantes, tanto por sus rituales como por sus relaciones con el idioma. Este sujeto autobiográfico nos recuerda a las dinámicas de las que hablaba Ángel Rama al discutir el término de *transculturalidad* de Fernando Ortiz. Al contacto de dos culturas, con una más dominante, la que tiene menor poder sufre procesos concomitantes de pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones de elementos culturales. Para Rama, estas «se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transcultural» (39).

En el caso que nos ocupa, uno de los principales problemas —y una de las sugerencias más provocativas del texto como lo presenta Krauze— es la cuestión de la cultura dominante en este sistema. La jerarquía, inicialmente, parece clara: en el mundo doméstico, los padres de Krauze son los jefes y la gente alrededor de María son los empleados. Pero existen sutilezas que vale la pena mencionar, no solo por la dinámica al interior de

la casa, mas por la condición migrante de los patronos. Los adultos del relato autobiográfico realizan algunos de los procesos transculturales de lo que parece la expectativa regular de las dinámicas migrantes, pero en la niña, las dos culturas se encuentran ya presentes: ella encarna un sistema cultural renovado.

El primero de los elementos de este sistema cultural renovado es el que el propio Ángel Rama identifica en las transformaciones de la lengua (40-41). En la vida particular de la niña Ethel Krauze, este tiene momentos de alto dinamismo por la forma en que la lengua es vivida y adecuada personalmente. No olvidemos, después de todo, que se trata de una autobiografía orientada a presentar la figura de una mujer de letras. Por ello, es esperable que el episodio vinculado a la multiplicidad de lenguas sea notable. En lo que recuerda como una «fiebre lingüística», producto de habitar mundos de idiomas concomitantes, su «juguete más íntimo, el máspreciado», es el lenguaje (43) que se vuelve una conjunción del yiddish, el español, el inglés y el náhuatl, que nada más María es capaz de comprender (43). En algunos momentos, la niña habla, pero mezcla tantas lenguas y hace tantos descubrimientos para su propio entretenimiento, que nadie salvo la persona más cercana a su crianza es capaz de descifrarlos: «Targólotl, un horripil de choclitos choclutudos —era la época de la *ch*; hubo la de otras consonantes siempre explosivas— y sembradas de palabrotas», dice la niña, «Hoy no hice nopales, Ethelita —contestaba María—, pero te hago tu taco de sal» (43).

En el tercer apartado, «¿El próximo año en Jerusalén?», la situación que involucra la relación mexicano-judía-europea en la sociedad de posguerra se hace patente cuando la narradora nos describe su entrada al Colegio Israelita de México. Ahí observa de primera mano los extremos a los que lleva lo que llama la psicopatología surgida del Holocausto, pues llega hasta los sistemas escolares que responden a las condiciones de la diáspora judía fuera de Europa. Como dije antes, lo que parecería una suerte de sistema jerárquico estable en cuestiones de culturas dominantes y no dominantes presenta una serie de situaciones particulares. El problema comienza con la noción de *diferencia* que la narradora nos comunica. Una diferencia, dice, basada en tesis que enfatizan la excepcionalidad judía tal como es enseñada, según ella, a los niños en el colegio:

PRIMERO, eres un ser superior porque vienes del Dios verdadero; todos los demás, el resto del mundo, los *goyim*, son imbéciles. Sobre todo los mexicanos, que además son *sheiguets, shkotz y dinstn*, o sea, pelados, nacos, criadas y esclavos... SEGUNDO, todo el mundo te odia y te persigue. Te quieren matar en hornos... Ya lo han hecho, y volverá otro Hitler en pos de ti... Por eso tu pensamiento debe estar puesto en Israel. (49)

Como lectores, volviendo a nuestras discusiones de autobiografía como género de no-ficción, este texto nos invita a dudar de los límites de la memoria de la niña, pues se trata de un conjunto de tesis recreadas e intervenidas debido a la hostilidad en el ambiente internacional. Al confrontarlo con la experiencia vivida, la narradora Ethel Krauze tiene una reacción decisiva: se pelea con compañeros, grita, se raspa y se hace sangre para ir a la enfermería, destruye cosas, vandaliza con refrescos las mochilas de sus compañeros. El mundo de excepción judía choca con el mundo mexicano experimentado (y amado) en casa, centrado en la figura de María. Así, solamente hace migas con los *goyim*, los gentiles; o sea, la gente que es como Teresa, como Valentín, como su María. Son niños mexicanos, morenos, becados, que la SEP obligaba a las escuelas particulares a aceptar. Contra ellos van «las torturas hitlerianas que los niños judíos habían aprendido con destreza» (51).

Aún más problemática que la actitud de los niños, es la de los «maestros de español, serviles a la judería» por el alto sueldo. Los niños se burlan de los maestros porque no pueden pronunciar los nombres judíos y los maestros «se desquitaban con los de su raza, los becados mexicanos, a los que trataban casi a patadas» (54). El conflicto de Ethel Krauze se orienta a una resolución clara: «Yo quería ser criada, ser hija de María, vivir en Tezontlalpan, trapear el piso de la cocina, cuidar brrregos e ir al mandado, cargar al Niño Jesús cantándole una canción» (55). Para cumplir este deseo, a veces la niña Ethel se hace pasar por hija de María en la calle, en las zapaterías, donde le grita a voz en cuello «mamá», aunque nadie le cree jamás.

Su vida infantil continúa como una forma de aprendizaje que hibrida las lecciones de la cultura literaria europea con la cultura popular mexicana: lo mismo lee *Chanoc*, *Memín Pinguín* y *Rarotonga* en la segunda casa (la de María), que *Platero y yo* o libros de Selma Lagerlöf que su madre le

comparte. Los párrafos que conforman la salida del texto son de un valor estético, cultural e ideológico notable, que nos regresan a Ángel Rama y su idea de la cosmovisión como el punto íntimo «donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros» (48). La mezcla de alta cultura y cultura popular, entre las jerarquías de lo regional y extranjero (dada la condición de migrante de población europea minoritaria), así como las influencias del catolicismo y el nacionalismo imperantes, constituyen un texto en donde Krauze conjuga la potencia lírica con la inteligente sugerencia de las arbitrariedades de las jerarquías ideológicas:

En las clases de español nos enseñaban que veníamos de los indios —esos de plumas en la cabeza que mis padres no hallaron en ninguna parte— y que el padre Hidalgo nos había liberado. Pero en las clases de yiddish nos decían que veníamos del padre Abraham y que Moisés nos había liberado llevándonos por el desierto. En las clases de ciencias naturales nos decían que veníamos del mono; en la de historia hebrea, que de Adán y Eva en el paraíso. De modo que en mi cabeza Adán era un mono que hacía ídolos de barro con rasgos olmecas y se los vendía a Moisés, que era un indio guerrero en el paraíso, que era un desierto donde el padre Hidalgo daba el grito de Independencia con la bandera de la virgen Lupita, que era Eva convertida en chimpancé, blandiendo la estrella de David.

Y aquí, en realidad, comienza mi historia. (57)

Una historia, sobra decirlo, como una escritora mexicana que seguirá utilizando su propia vida como una cantera viva tanto para su prosa como para su poesía. Baste recordar, a modo de ejemplo, el reciente *Samovar* (2023), en el que son reproducidas varias de las dinámicas transculturales descritas aquí.

## Conclusión

Para concluir, quiero destacar la naturaleza de la dualidad de la cruz y la estrella, que bajo mi lectura es menos un problema de división que una resolución afín a la hibridez mexicana. En su *Análisis del ser del mexicano*, de 1952, Emilio Uranga avanza una tesis peculiar. Contra una tradición filosófica europea que ha pensado de manera *sustancializante* (40), es decir, que valora las sustancias sobre los accidentes, Uranga recupera elementos del existencialismo y la fenomenología para reconocer al mexicano como ser que se define ontológicamente como accidental, siempre en directa relación con su circunstancia, siempre inacabado, siempre zozobranante (42). Esta zozobra, incluso si se percibe como una oscilación constante entre puntos que no parecen reconciliarse, no es un problema para el mexicano, dice Uranga. Nepantla, la palabra náhuatl para estar en medio, hace eco a su idea de zozobra particular mexicana (219). Un ser que se conciba como sustancial, digamos el europeo sin cortapisas, no podrá habitar un mundo como el de la niña Krauze sin un gran conflicto. Un ser como el mexicano, habituado a vivir siempre en un oscilar entre mundos, en una accidentalidad sujeta a su circunstancia, no necesita de una síntesis dialéctica para resolver su estar en medio de dos mundos (Uranga 219). El yo-autobiográfico de Ethel Krauze no solo responde a los cuestionamientos contemporáneos que estudiosos como Paul John Eakin han destacado en torno a la condición relacional de la conformación del yo. Al situarse en experiencias que conjugan la *transculturalidad* como un modo de negociación constante entre formas culturales de múltiples aristas, Ethel Krauze nos presenta los muchos modos creativos, activos, de estar en medio de varios mundos y que se volverán una forma crítica de responder a las nuevas urgencias identitarias del siglo XXI, época en que las formas anquilosadas de las identidades nacionales y concepciones de género son discutidas y cuestionadas. Así, esta experiencia femenina, de un entorno entre la migración judía de Europa a México y la migración mexicana del campo a la ciudad, nos ensancha la perspectiva del germen del artista y, más que ello, de las posibilidades del sujeto nacional contemporáneo. Este, sí, mucho más complejo que las narrativas nacionalistas reductivas.

## Bibliografía

---

Acevedo, Antonio, compilador. *Los narradores ante el público*. Tomos I y II. Joaquín Mortiz, 1965-66.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 2016.

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Penguin Random House, 2014.

Basave, Agustín. *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia*. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Eakin, Paul John. *How Our Lives Become Stories*. Cornell University Press, 1999.

Gasparini, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Éditions du Seuil, 2008.

Gutiérrez, Claudia L. «La autobiografía como género de frontera: dos escritoras mexicanas *De cuerpo entero*». *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, no. 10, 2017, pp. 84-100.

---. «La precocidad en la autobiografía mexicana. Un proyecto editorial. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos». *La palabra*, no. 30, 2017, pp. 183-199, doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6962>

Guerra, Humberto. «La autobiografía mexicana a través de sus colecciones». *Cuadernos del CILHA*, no. 2, 2017, pp. 73-93.

Jørgensen, Beth E. *Documents in Crisis. Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico*. SUNY Press, 2011.

Krauze, Ethel. *De cuerpo entero*. Ediciones Corunda / Dirección de Literatura UNAM, 1990.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducción de la introducción de Ángel G. Loureiro. Megazul-Endymion, 1994.

Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Traducción de Víctor Goldstein. Fondo de Cultura Económica, 2020.

Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge University Press, 1991.

Pozuelo, José María. *Poética de la ficción*. Editorial Síntesis, 1993.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, 2013.

Uranga, Emilio. *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*. Bonilla Artigas / Conaculta, 2013.

Vázquez, Paola. *Aquello que dejamos de ser. Ficción y nación en México*. Siglo XXI, 2019.

LA NARRATIVA  
GRÁFICA  
MEXICANA HECHA  
POR MUJERES:  
MÁS ALLÁ DEL  
NO-LUGAR

*Women-made Mexican graphic  
narrative: beyond the non-place*

Mari Carmen Orea Rojas  
*Universidad de las Américas Puebla*

## RESUMEN

Se exploran las formas en que las creadoras de narrativa gráfica mexicana se apropian de las representaciones del cuerpo y, sobre todo, de su autorrepresentación, para evitar las representaciones del cuerpo femenino como un no-lugar. Se parte de este concepto, dado por el antropólogo Marc Augé, y retomado por Vadillo Rodríguez para explicar cómo el cuerpo femenino, cuando es representado por hombres, es un *no-lugar*. Sin embargo, las mujeres recurren a tres estrategias que les permiten apropiarse de su imagen para generar nuevas narrativas gráficas: el autotómico y la autorrepresentación; la validación de la experiencia femenina en un espacio personal, y la denuncia de la violencia machista. Este será el marco de análisis para *A solas* (2016), de Idalia Candelas; la ilustración gráfica de María Elena Ramírez Hernández, alias Elenamics; y *La bruma* (2022), de Elisa Galván.

**Palabras clave:** autorretrato, cómic, estrategias de autorrepresentación

## ABSTRACT

The ways in which Mexican graphic narrative creators appropriate representations of the body, and above all, their self-representation, are explored to avoid representations of the female body as a non-place. It starts from this concept, given by the anthropologist Marc Augé, and taken up by Vadillo Rodríguez, to explain how the female body, when represented by men, is a *non-place*. However, women resort to three strategies that allow them to appropriate their image so as to generate new graphic narratives: the autocomic and self-representation; the validation of the female experience in a personal space; and the denouncement of sexist violence. This will be the framework of analysis for *A solas* (2016), by Idalia Candelas; the graphic illustration by María Elena Ramírez Hernández, alias Elenamics; and *La bruma* (2022), by Elisa Galván.

**Keywords:** self-portrait, comic, self-representation strategies

En este trabajo se explorará la forma en que las creadoras de narrativa gráfica en México se apropian de las representaciones del cuerpo femenino para conducirlo, junto con la experiencia femenina, más allá del *no-lugar*. Este último concepto es una aportación del antropólogo Marc Augé y ha sido retomado por Vadillo Rodríguez (2009) para aplicarlo a

la comprensión de las representaciones del cuerpo femenino en la esfera del arte. Con base en esta aproximación teórica, se analizan tres modos de apropiación y resignificación del cuerpo femenino, aplicados por autoras mexicanas desde la expresión gráfica.

El primero de los tres trabajos que se comentarán es el de Idalia Candelas, titulado *A solas*. Publicado en el 2016 por Editorial Planeta, el libro consiste en una serie de dibujos que ilustran lo que significa estar sola en casa. El segundo trabajo es de la ilustradora María Elena Ramírez Hernández, que se hace llamar Elenamics (a quien en adelante nos referiremos por este nombre). Ella da a conocer su narrativa gráfica a través de su perfil de Instagram y X (antes Twitter), en donde muestra viñetas que ilustran episodios de su vida cotidiana. Finalmente, se comentará *La bruma*, novela gráfica de corte feminista que denuncia el machismo en la cultura. Fue publicada en 2022 por la Secretaría de Cultura, con apoyo del FONCA, y es obra de la autora Elisa Galván.

En los tres textos hay una apropiación del discurso desde varias perspectivas. En primer lugar, las creadoras usan su ilustración para superar la representación patriarcal del cuerpo femenino, donde este es altamente sexualizado. Con esto, toman las riendas de su propia presentación en el universo del dibujo y la autorrepresentación gráfica. En segundo lugar, las tres autoras han buscado una voz particular, plasmada a través de un estilo muy personal en su ilustración, con lo cual se posicionan en la experiencia de trabajo en el mundo de la ilustración, la narrativa gráfica y el cómic, que por lo general están copados por el género masculino. Y, por último, se interesan por denunciar varios problemas en relación con el ambiente machista mexicano.

Los estudios en torno a la expresión feminista en los cómics llevan ya algunos años en México. Gómez Gutiérrez (2018) analiza el paso de la narrativa tradicional mexicana, donde se estereotipa a las mujeres, a un dibujo más libre en términos de representación, en el cual se empieza a hacer denuncia de las condiciones patriarcales. Sin embargo, su análisis se detiene en ilustradoras de la década de 1990. Por otro lado, en 2023, Ruiz Correa se enfoca en dibujantes como Jazmín Velasco, Martha Barragán o Cintia Bolio, quienes denuncian el machismo rampante que sigue existiendo en México. A través del dibujo grotesco pero muy personal, que se suele presentar en periódicos nacionales, se hace sátira y se aborda con sarcasmo la situación actual de las mujeres. De esa forma, Gómez Rivera (2019) observa algunos episodios del

*Libro vaquero* para analizar la expresión del discurso patriarcal a través de la narrativa gráfica.

A diferencia de los estudios mencionados, el que aquí se presenta se enfoca en tres creadoras prácticamente independientes, muy jóvenes y recientes, que tienen formas distintas de acercar su trabajo al público, como las redes sociales y publicaciones integradas en formato de libros. Su trabajo se dirige a denunciar los problemas de la generación *millennial*. Pero lo más importante es que logran transitar de lo patriarcal a una clara expresión femenina y feminista, tanto de sí mismas como de su contexto.

Como discutiremos desde la postura de Vadillo Rodríguez, la perspectiva patriarcal en las artes plásticas ha constituido históricamente el cuerpo femenino como un *no-lugar*. Entonces, el primer modo de apropiación que se explorará, como estrategia inicial contra el *no-lugar*, es el autorretrato que confluye en el dibujo del autocómic, basado en la apropiación de una imagen del cuerpo femenino que en absoluto responde a la mirada masculina, y sí a una forma personal de cada autora de representarse a sí misma, junto con su espacio y contexto.

En estos autocómics yace también la segunda estrategia: el discurso autobiográfico, que refleja las experiencias femeninas, personales y cotidianas de las autoras para fomentar una cercanía con las posibles espectadoras. Finalmente, como forma de ilustrar la experiencia femenina de la discriminación por género, se encuentra la tercera y última estrategia, que es la crítica y la denuncia para develar los mecanismos del machismo. Así, es posible apreciar que a través del cómic y la narrativa gráfica más actual se acude a una renovación de las estrategias feministas, con las cuales las mujeres se han apropiado de su imagen femenina en el arte.

### La definición del *no-lugar* con respecto al cuerpo femenino

El *no-lugar* es una expresión proveniente de la teoría del antropólogo Marc Augé (2000), quien se refiere a un fenómeno de nuestra época, donde el exceso de modernidad ha llegado al grado de saturarnos de acontecimientos, espacios e individualización. En lo que respecta al espacio, Augé explica cómo la velocidad de la vida, de los medios de transporte y de las tecnologías de la comunicación ha colmado la coti-

dianidad de superabundancia de espacios sin significación, definidos como *no-lugares*. A diferencia de los lugares —que son espacios fuertemente simbolizados—, los *no-lugares* son sitios de circulación, consumo o comunicación a gran velocidad. Por lo tanto, no hay tiempo ni circunstancia que permitan simbolizar estos espacios, pues no poseen nada que los haga significativos ni particulares para las personas que circulan por ellos: centros comerciales, supermercados, tiendas de autoservicio, aeropuertos. Estos no son lugares de memoria, carecen de identidad y de relación.

Vadillo Rodríguez retoma el término para explicar que el cuerpo femenino puede ser constituido como un *no-lugar*, en especial en las representaciones plásticas del arte clásico. Tratar el cuerpo femenino como un *no-lugar* «permitió históricamente a los artistas volcar en esta imagen global numerosos estereotipos posibles para proyectar en ellas todo lo que deseaban y temían» (Vadillo 1387). Con esto, las imágenes del cuerpo femenino eran usadas para superponer en ellas cualquier significado o relato que los autores masculinos desearan.

Al mirar una pintura o escultura clásica donde aparece el cuerpo de las mujeres, sobre todo cuando se retrata la desnudez, da igual de quién se trate: el cuerpo femenino está totalmente despersonalizado, como si solamente fuera una piel vacía que cualquier hecho y acontecimiento puede vestir. Adicionalmente, la experiencia de la corporalidad femenina se mira únicamente a través del ojo masculino. Y las reglas de representación, tanto del cuerpo, como de la experiencia, remiten completamente a contextos ideológicos patriarcales.

Por ello, a continuación se revisarán las tres estrategias discursivas que las autoras aprovechan para tomar la voz y dejar de lado, paulatinamente, la mirada y objetivación patriarcal de las que las mujeres han sido víctimas.

### **Primera estrategia, el autocómico: representaciones feministas del cuerpo femenino en la narrativa gráfica mexicana**

Para modificar esta situación con respecto a las representaciones del cuerpo femenino, Vadillo Rodríguez analiza la forma de revertir las políticas visuales que el *no-lugar* instala en él. Una de ellas es la in-

corporación de la mujer al ámbito de la producción para reinventar el significado de las representaciones del cuerpo. Una de estas formas es el autorretrato: la reivindicación del yo parte del reconocimiento de la propia imagen, su apropiación y resignificación. El autorretrato es una forma de alcanzar cierta trascendencia y, en el caso de las mujeres, se trata de una reafirmación de la persona, sobre todo en su carácter de artistas (Báscones).

Hay diversos ejemplos de lo anterior en el mundo del arte. Uno de los más conocidos es la imagen de Sofonisba Anguissola, en el cual la autora no solo se retrata a sí misma, sino que lo hace en términos de su labor como creadora de arte, con sus instrumentos de trabajo. Reconocerse como artista a través del autorretrato es una práctica común, no obstante, que sea una mujer la que decida representarse a sí misma es una señal de autoafirmación. El autorretrato es un medio de apropiación identitaria muy importante. Es la manera en que las mujeres que los producen se presentan como algo más que objetos del arte, musas inspiradoras.

Entonces, una manera relevante de hacer frente al no-lugar y la ausencia que representa es mediante representaciones auténticas del cuerpo femenino y, como tal, de la experiencia femenina. Esto ha permitido a las mujeres recrear cartografías de sus cuerpos, redibujándolos para generar nuevas semánticas y encuentros novedosos con sus propias fisiologías. Al respecto se encuentra el trabajo de Aleah Chapin, donde el cuerpo femenino es más que una ruta vacía, pues se convierte en un espacio repleto de símbolos: cicatrices, arrugas, historias, marcas, lunares, anécdotas, etc. Estos son cuerpos que dejan de estar encadenados al patriarcado porque se rehúsan a jugar desde las reglas del deseo y ojo masculino.

Se trata de revestir al cuerpo de una identidad clara, de una forma visual que no sea absoluta y sí muy diferenciada, con base en las características reales del cuerpo femenino, incluidas sus imperfecciones (es más, resaltándolas). Y, más que nada, con todo lo que pudiera considerarse defectos, como las huellas del paso del tiempo y las marcas auténticas del cuerpo femenino: la sangre del parto o la menstruación, cicatrices, rollitos de carne, vellos. Es decir, una representación alejada de los cuerpos perfectos del consumismo patriarcal.

Lamentablemente, en la narrativa gráfica mexicana es poco frecuente encontrar estas muestras de autoapropiación del discurso visual. Un

caso importante donde el cuerpo femenino continúa presentándose como un no-lugar se encuentra en el trabajo de Yolanda Vargas Dulché. Pese a ser mujer, el discurso y el dibujo en sus obras son completamente de orden patriarcal. Sus argumentos siempre cuentan con personajes muy parecidos en términos de sus funciones en el relato, como la chica pobre que se enamora del hombre rico (María Isabel, Violeta, Ladronzuela, Sombras, Flor de arrabal). No obstante su origen humilde, todas las chicas son representadas como mujeres de bellas facciones, típicamente occidentales, altas, bien formadas, que contraen matrimonio jóvenes y son portadoras de valores como la humildad, la abnegación y la correcta moral (Pedraza 78). Por otro lado, en el caso de las protagonistas que ostentan valores contrarios, como la astucia, el exceso de independencia y el egoísmo, como Rubí, el final que les espera es terrible. Esta construcción de la mujer mexicana tradicional «iba acorde con los ideales del Estado mexicano» (78), y obedecía a un proyecto de renovación de lo femenino, en pro del trabajo, sin olvidar las obligaciones maritales y domésticas.

En consonancia con lo anterior, la ilustración que acompañaba dichos relatos obedecía a este mismo estereotipo. Sin importar su origen pretendidamente gitano, indígena o urbano, las protagonistas dibujadas presentan rasgos hechos más bien para la satisfacción de un ojo convencionalmente patriarcal. Así, a pesar de que la autora es mujer, su mirada no se decanta por sus problemas auténticos, sino por los que el sistema indica que son.

Un caso un tanto diferente es el de la representación del personaje de Borolas, en *La familia Burrón*, el famoso cómic de Gabriel Vargas. El autor es un varón, pero sus dibujos no sexualizan el cuerpo femenino. La representación humorística de este personaje y de todas sus facetas ofrece un escape al estereotipo femenino de la época. Gabriel Vargas ha pintado a su protagonista como una mujer flaca y larguirucha, que se asume como muy bella y que gusta de arreglarse de manera extravagante, aunque vive en una vecindad. Lo más notable del personaje es que Borolas «has never been the type of woman to do what she ought» (Tullis 49). Se trata de una mujer independiente, que simplemente no desea quedarse detenida por las expectativas sociales que se demandan de ella como mujer y esposa: «Su papel ha ampliado el del comportamiento femenino aceptable dentro de los límites del matrimonio y la maternidad, llegando a sugerir que las mujeres pueden obtener satisfacción al

tiempo que ocupan los roles reservados para hombres en el trabajo y la política» (Hinds y Tatum 161).

Sin embargo, recordemos que se trata de una sátira. El personaje de Borolas es cómico, precisamente, por no corresponder al estereotipo femenino de la época, y aun así asumir que es bella. No obstante, no hay un solo personaje en el cómic que pueda ser mirado desde una perspectiva patriarcal. Los dibujos de Gabriel Vargas renuncian a sexualizar de cualquier manera a sus personajes, con la conciencia de que estaban dirigidos a un público familiar. Y la protagonista reta, en cada episodio, a estas expectativas patriarcales, asumiéndose como una especie de revolucionaria, pues intenta rebasar la condena de la clase social y evita que su cualidad de mujer la doblegue frente a los obstáculos contra los que se topa. Aunque, al final del día, siempre es buena madre y esposa. Incluso, la imagen de Regino Burrón no es como la del resto de los hombres que aparecen en los cómics mexicanos: él es un buen esposo, paciente y que cuida mucho a su familia.

De manera que, en las dos publicaciones anteriores, que no son las únicas, pero sí dos de las más representativas en México con respecto a narrativa gráfica, podemos observar temas relativos a la representación femenina. En una, la de Yolanda Vargas, se recurre al drama de la tragedia que, al modo aristotélico, retrata las calamidades que aquejan a «los mejores» y, por lo tanto, se atiene a las representaciones patriarcales y estereotipadas de las mujeres. En cambio, el cómic de Gabriel Vargas representa al pueblo, como suele ser en el género de la comedia, y en esta sátira de los personajes, los estereotipos de género en la representación corporal de los personajes femeninos quedan rebasados, aunque solo de forma que sirva al propósito de la risa. Entonces, el humor es una de las estrategias que permite superar, aunque sea parcialmente, el estereotipo de las representaciones femeninas que las condena al *no-lugar*.

En cambio, las creadoras mexicanas de narrativa gráfica contemporánea han generado tácticas para superar este *no-lugar*. Aprovechan las estrategias antes descritas: autorrepresentación, reivindicación de la cotidianidad y el discurso en torno a la experiencia femenina, así como la denuncia y cuestionamiento de la realidad que les rodea.

En esta nueva narrativa de orden feminista:

Esta historieta feminista viene de la tradición de la tira humorística y se enfoca en reflexionar, criticar y subvertir los

valores de la sociedad patriarcal para denunciar el género como construcción cultural y social. La mirada que propone involucra otros modelos físicos de mujeres humanizadas y no necesariamente sexualizadas, ni idealizadas ni deformadas, de diversas edades y condiciones, que en muchas ocasiones trabajan juntas y desarrollan lazos solidarios entre ellas. Las mujeres emergen así a través de una relación significativa con otros/as, explorando la red de relaciones en la que se encuentran y dejando que sea el cuerpo el que medie siempre en esas relaciones. (Gómez párr. 15)

En estos términos, la autorrepresentación es la manera en que las autoras se apropian más que de la forma de un discurso, de su contenido. En términos semánticos, esta representación del yo en los propios términos de la autora implica que el discurso patriarcal donde las mujeres son objetos y musas, y rara vez sujetos del arte, no solo no se encuentra presente, sino que se subvierte en pro de una imagen propia celebrada por la artista y compartida con los demás.

En el trabajo de las tres autoras que se analizarán, el discurso visual es otro. El caso de la narrativa gráfica actualiza el uso del autorretrato, así como las formas de representación del cuerpo y la identidad femenina en los dibujos. Las autoras de narrativa gráfica eligen la manera en que mejor podrán retratarse a ellas mismas, sin tener que mantenerse a expensas de la mirada patriarcal, que esperaría de sus cuerpos un estereotipo fuera de las intersecciones de raza, género, clase, entre otros.

Así, Idalia Candelas presenta imágenes de una mujer sin idealizaciones, sin componentes eróticos. O, al menos, sin ninguno que resalte en exceso. No se niega un componente sensual en sus dibujos, pero este atiende más bien al estar con una misma y no apela al ojo masculino en busca de algún tipo de aprobación. Su trabajo está elaborado con líneas sencillas y pocos colores, gracias a lo cual se logra el efecto de sugerir que en la soledad hay calma, gozo, tranquilidad y estabilidad.

Por su parte, en los cómics de Elenamics, la autora crea un alter ego de ella misma que muestra fragmentos de su vida cotidiana, con los que muchas mujeres jóvenes se pueden identificar. Al narrar fragmentos de su experiencia, reivindica su mirada particular, y al mismo tiempo, entrelaza su vivencia con la de sus lectores. El personaje que dibuja es un avatar de sí misma, congruente con su propia visión identitaria y atento

a hechos anecdóticos de su vida diaria. En sus viñetas resalta elementos que van mucho más allá de la representación de su cuerpo, como sus gustos, alegrías, frustraciones, recuerdos y más.

Hay que destacar, en el caso de Elenamics, que el humor, usado al modo de la sátira de sí misma, es uno de los componentes más importantes de su trabajo. Elenamics no teme acercarse a su propio avatar en términos humorísticos, para hacer burla de situaciones cotidianas graciosas y de sus propias aventuras, tanto como ilustradora, como pareja, hija y ser humano. La ironía es un ingrediente especial de sus viñetas.

En cuanto a *La bruma*, de Elisa Galván, es posible apreciar en la obra el estilo consagrado del dibujo de la autora que, consciente de lo que significa dibujar novela gráfica en un mundo globalizado, se esfuerza por alcanzar un estilo de dibujo propio, fácil de reconocer entre muchos otros. Tampoco recurre a sexualizar a sus personajes, excepto por cuestiones retóricas relacionadas con la denuncia de la violencia de la imagen en el mundo machista.

## Segunda estrategia, la experiencia propia de vida: recurso autobiográfico en la narrativa gráfica mexicana

La narración autobiográfica femenina ha sido una forma similar de reivindicación de la propia historia. Se pretende contar la propia historia recurriendo a una escritura que trate de alejarse de las formas convencionales del canon. Por sí mismo, el texto autobiográfico implica la presencia de una identidad autoral que se afirma al decidir cómo organizar el relato, qué elementos destacar, los hábitos estéticos y las creencias manifiestas en el texto (Araújo 75). Particularmente, por medio de la crítica feminista se cuestiona el *bios* como elemento masculino y se apunta a la escritura femenina como construcción, referencia y textualidad. De acuerdo con Rivera Garretas (párr. 1), la autobiografía es, de hecho, un género literario más de mujeres que de hombres.

Ambos discursos, tanto el pictórico —donde la autora se autorrepresenta o decide presentar cuerpos reales— como el literario —donde el discurso se realiza en función de la autobiografía y experiencias propias de la autora— se suman y se fusionan en la narrativa gráfica de trabajos como *Persépolis* (2000), de Marjane Satrapi, o el de Zeina Abirached en

*El juego de las golondrinas* (2007). Aunque esta estrategia de autorrepresentación también ha sido utilizada por hombres, como en el caso de Riad Sattouf y su novela gráfica *El árabe del futuro* (2014), en el caso de las mujeres el énfasis va hacia el cuerpo femenino y las diferentes maneras de no autoestereotiparse, y al mismo tiempo ofrecer rasgos distintivos de la propia identidad. Por ejemplo, en *Persépolis* se enfatizan, mediante el dibujo y la narración, los rasgos físicos propios de una mujer iraní, a la vez que se recalcan las imposiciones culturales sobre el cuerpo femenino, por medio de una ilustración tipo naif, que parece haber sido hecha por un niño.

Sin embargo, reivindicar la memoria no es la única forma de expresión y recuperación del cuerpo. De hecho, una forma todavía más cercana con el lector implica mostrar fragmentos de vida cotidiana en algo que se conoce como *las narrativas del yo*, específicamente, el autocómico. Este tipo de ilustración fue promovido en EE. UU. por la dibujante Sarah Andersen, cuyo trabajo se basa en el webcómic y el *storytelling*, lo cual ha generado mucha empatía con su público (Corredor). Este modo de expresión se ha ido adaptando a las necesidades de las dibujantes mexicanas.

Tal como se ha indicado, tanto el autorretrato como la autobiografía femeninos son formas de reintegración de la propia imagen a un referente íntimo, autónomo de la mirada y el deseo masculinos. Así, la novela gráfica autobiográfica usa nuevos lenguajes, tanto icónicos como verbales, para generar una nueva semántica de la autorrepresentación. Esta nueva semántica articula puntos de vista diversos sobre la violencia, las desigualdades, la representación de la mujer, la conexión con lugares y personas, interseccionalidades y desde luego, una mirada interiorista y expresamente subjetiva sobre diversas experiencias de vida (Escobar).

Una forma similar de acercarse a la experiencia cotidiana de las autoras es la que utiliza Idalia Candelas en su libro *A solas* (2016). Es una ilustradora que busca retratar la experiencia cotidiana de algo que ha sido un tabú situado en el cuerpo femenino: la soltería y la soledad. Frente a la idea de que una mujer sola es una mujer incompleta, Candelas ilustra una cara completamente opuesta de la experiencia de estar acompañada de una misma. Su discurso es simple pero bello: estar sola no es estar triste, ni una desgracia, mucho menos una carencia o un defecto. Estar sola es plenitud, disfrute, hacer las cosas que una quiere, gozar de los rincones y secretos de la propia casa, y rehacer el mundo

alrededor a imagen y semejanza de cada una. Este discurso confronta la idea de que las mujeres solas son las que no han conseguido novio, marido o pareja, y «morirán solas, con sus gatos», según se afirma popularmente, como si esto fuera una tragedia.

Elenamics hace algo similar: los temas de sus cómics son los avatares de su vida diaria. Cuenta anécdotas, ocurrencias, situaciones diversas que fácilmente pueden obtener la empatía de quienes le siguen, porque narra eventos que pueden ocurrirle a cualquiera, como ir tarde a la escuela o el trabajo, conversaciones con su novio o su mamá, interacciones con sus fans, el cariño por sus mascotas, entre otros.

Como se ha visto, estas autoras hacen uso tanto de la autorrepresentación como de la autobiografía. Se representan a sí mismas bajo sus propios términos y concepciones, muy alejadas de la mirada patriarcal de la mujer. Sus dibujos no sexualizan el cuerpo femenino, ni lo ofrecen a la mirada masculina, como suele hacer el dibujo de la narrativa gráfica creada por hombres. En cambio, los cuerpos de sus personajes —sus avatares—, carecen de elementos que puedan mirarse bajo la tónica del erotismo. Pero ello no es intencional. Más bien, se presenta de una forma natural que, si bien ha sido meditada por las autoras, se debe a sus gustos e influencias.

En cuanto al trabajo de Elisa Galván, la apropiación del discurso se da desde un conjunto de vivencias colectivas sobre el orden machista y patriarcal en la cultura. Si bien su libro *La bruma* no presenta una experiencia autobiográfica, sí lo hacen algunas viñetas suyas relacionadas con el tema del machismo —central en *La bruma*— y que publica en su perfil de Instagram. Estas viñetas son reflexiones sobre los micromachismos cotidianos a los que ella y muchas otras mujeres se enfrentan cotidianamente. A través de estas experiencias es que su discurso se personaliza y contrasta con cualquier otra manifestación gráfica hecha por varones. Esta confrontación al machismo es la tercera estrategia, de la que hablaremos a continuación.

### Tercera estrategia: la denuncia feminista en la narrativa gráfica mexicana

Finalmente, son varias las artistas mexicanas que han contribuido a la crítica y análisis de las prácticas machistas y patriarcales, especialmente

de los micromachismos que, por desgracia, forman parte de la experiencia cotidiana de las mujeres. Mediante diferentes proyectos, muchos de ellos performativos, se han expuesto los diferentes tipos de violencia a los que las mujeres están expuestas, como los de Maris Bustamante, Mónica Mayer o Lorena Wolffer. La reflexión, entonces, es completamente actual y se renueva cada vez en formas más originales.

Estos proyectos han abierto la puerta a la reflexión y a que otros géneros se interesen por hacer denuncias a su modo. La expresión femenina y la denuncia de las violencias masculinas han provocado que las mujeres obtengan perspectivas distintas a las del sistema patriarcal. Gracias al trabajo de estas autoras, la reflexión sobre temas feministas ha tenido un gran desarrollo en México durante las últimas décadas.

En la narrativa gráfica hay un antecedente muy importante, que es la obra de Cecilia Sofia Pego: *Terrora y Taboo*. Se trata de una historieta nacida en la década de los noventa. Terrora es una depredadora emocional que gusta de relacionarse con psicópatas y, cuando se aburre de ellos, los da a comer a su gato mutante, Taboo. Entonces, ella es asesina serial de asesinos seriales. La protagonista no solo es una mujer liberada: es justiciera a su manera. La retórica del cómic es feminista en cuanto Terrora no es una mujer sometida, sino que es poderosa e individual en medio de un mundo alienado. Además, la representación de su cuerpo, monstruosa y abyecta, es transgresora del orden patriarcal (González).

Pero los trabajos que analizamos aquí tienen una línea feminista todavía más clara. Ya hemos visto que Candelas, con *A solas*, consigue desterrar la retórica machista de una mujer que no tiene un hombre que la acompañe. Su alegato se ubica a favor de una emancipación femenina, tanto en su forma de vida, como de sentir. Se trata de desterrar una gramática masculina de la soledad, por otra que reivindica las emociones femeninas. La simple idea de que una mujer pueda ser feliz, sola, es confrontativa del machismo.

Lo mismo ocurre con Elenamics. Su discurso la define a ella, desde sí misma, y son la contaminación de un discurso machista que podría sesgar su experiencia de sí. Sus viñetas se enfrentan al discurso de los hombres acerca de las mujeres, de sus preocupaciones y deseos. Entonces, la ilustración de estas autoras no es solo una declaración, sino que, entre líneas, puede leerse claramente una renuncia a estereotipar el cuerpo femenino.

Sin embargo, una denuncia más a fondo y frontal es la de Elisa Galvan (@elygalvar) para develar los mecanismos del micromachismo como práctica cultural normalizada en la cultura. Su novela gráfica, *La bruma* (2022), explora la visión del protagonista acerca de cómo las falsas creencias del entorno le han obnubilado, al grado de impedirle entender el daño que el machismo causa en su entorno, no solo a las mujeres a su alrededor, sino a él mismo. A través de esta mirada, los cuerpos de las mujeres cobran significado como identidades significativas en el espacio, victimizados con frecuencia por decires y costumbres que los obligan a comportamientos restrictivos.

En esta obra, los colores van acompañando el relato para despertar determinadas sensaciones y efectos en el lector. A la vez, se representa a los personajes de forma que resalten elementos corporales que los definen en relación con su contexto y cultura. Todos estos componentes retóricos se complementan entre ellos para crear una obra donde la autora plasma su particular visión de la neblina mental y sociocultural a la que subsume el machismo.

Elisa Galván también tiene un perfil de Instagram donde sube algunas viñetas que denuncian los micromachismos cotidianos. Asimismo, utiliza colores y dibujos sencillos para ilustrar experiencias personales y de otras mujeres acerca del acoso, comentarios a sus cuerpos, insinuaciones de que no son suficientes, entre otras. Al ilustrar situaciones tan cotidianas para todas, Elisa Galván expone, denuncia y critica la violencia, en la misma línea que ya han inaugurado autoras de arte y literatura, y que debe seguir creciendo.

## Conclusión

Como se puede ver, las tres estrategias de autorrecuperación de la imagen femenina en la narrativa gráfica suscitan que las autoras se apropien de sus cuerpos, pero también de sus espacios y sus historias. Al mismo tiempo, logran hacer contacto con sus seguidores, lo cual significa que su trabajo puede trascender hasta generar vivencias estéticas, pero también experienciales con su público.

Entre las estrategias utilizadas por las autoras para evitar que las representaciones del cuerpo femenino sean un no-lugar, se observó el recurso de la autobiografía, actualizado desde el autocómic. Gracias a

este, las creadoras de narrativa gráfica pueden lograr un contacto más cercano con su público, al tiempo que se ilustran a ellas mismas, apropiándose de su imagen.

No podemos dejar de lado la mención de que es gracias al humor, a la expresión de alegría y disfrute del cuerpo y el espacio, que el cuerpo femenino puede tomar conciencia de sí mismo más allá de las expectativas patriarcales. Esta actualización de viejas estrategias, como el autorretrato, quizá se lleva a cabo de manera consciente, o no. De cualquier forma, esta reapropiación del cuerpo y su representación resulta novedosa en la narrativa gráfica mexicana.

Además, está la reflexión contra la violencia machista, cuya denuncia se actualiza a diversos recursos, además de los utilizados por otro tipo de artistas. Esto permite acercarse a generaciones jóvenes y promover la reflexión acerca de los temas abordados. En el futuro, habrá que seguir pendientes de las propuestas de estas autoras, pero también de muchas otras que poco a poco están ocupando la escena cultural mexicana.

## Bibliografía

---

- Andrade, Claudia. «Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: el autocómico como espacio de cuestionamiento y denuncia». *Universum (talca)*, vol. 34, no. 2, 2019, pp. 17-39, doi: <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762019000200017>
- Araújo, Nara. «La autobiografía femenina, ¿un género diferente?» *Debate feminista*, vol. 15, 1997, pp. 72-84, doi:
- Báscones, Noelia. «Mujer, autorretrato y discurso autobiográfico. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas». *Área abierta*, vol. 18, no. 1, 2018, pp. 111-130, doi: <https://dx.doi.org/10.5209/ARAB.57048>
- Candelas, Idalia. *A solas*. Planeta, 2016.
- Corredor, Valentina. *Rebenflers: influencers con causa*. Trabajo de grado, Universidad de los Andes, 2022.
- Elenamics. Instagram [perfil]. <https://www.instagram.com/elenamics/>
- Escobar, Susana. «La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria». *Revista fuentes humanísticas*, vol. 32, no. 60, 2020, pp. 109-126, doi:
- Galván, Elisa. *La bruma*. Secretaría de Cultura de México, 2022.
- Gómez, Alina Sarahí. «El "melodrama prostibulario" representado en una historieta mexicana como expresión del discurso patriarcal». *Comunicación, género y educación: representaciones y (de)construcciones*, editado por Suárez Villegas, Juan Carlos et al., Dykinson, 2019.
- Gómez, Felipe. «Cómics "femeninos" y feministas en el México del siglo xx: de la representación a la autodesignación». *Descentrada*, vol. 2, no. 2, 2018, pp. 1-15.

- González, Carina Fernanda. «Mujeres, monstruos y asesinos seriales. La historieta gótica en la pluma de Cecilia Pego». *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, no. 26, 2014.
- Guzmán, Alfredo Carlos. *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*. Universidad de Barcelona, 2017.
- Hinds, Harold E. y C. M. Tatum. «Images of Women in Mexican Comic Books». *Journal of Popular Culture*, vol. 18, no. 1, 1984, pp. 146-162, doi: [https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1984.1801\\_146.x](https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1984.1801_146.x)
- Pedraza, Juan Manuel. «Lágrimas en sepia: la representación de la mujer mexicana en la obra de Yolanda Vargas Dulché, 1944-1953». *Tiempo y escritura*, no. 28, 2015, pp. 67-85.
- Rivera, María Milagros. «La autobiografía, ¿género femenino?». *Lectora: revista de dones i textualitat*, no. 5, 1999-2000, pp. 85-87.
- Ruiz, Javier. «El humor gráfico a través de la mirada de las caricaturistas». YouTube, subido por Biblioteca Nacional de México, 13 de abril de 2023, <https://youtu.be/vuZ2sjqQyIA>
- Tullis, Brittany. «¿Chica moderna o mujer tradicional? Intersections of Modernity and Tradition in Gabriel Vargas' La Familia Burrón». *International Journal of Comic Art*, 2014, pp. 48-73.
- Vadillo, Marisa. «La deconstrucción del cuerpo femenino: el "no lugar" en el arte». *Investigación y género, avance en las distintas áreas de conocimiento: I Congreso Universitario Andaluz Investigación y Género*, [libro de actas], Universidad de Sevilla, 2009, pp. 1385-1401.







PARTE

**5**

---

CUERPOS EN  
MOVIMIENTO:  
ESPACIOS URBANOS  
Y POSICIONES EN  
SISTEMAS

MUJERES EN  
MOVIMIENTO.  
APROXIMACIONES  
A *EL INVENCIBLE  
VERANO DE LILIANA*,  
DE CRISTINA  
RIVERA GARZA, Y  
*BARRANCA*, DE DIANA  
DEL ÁNGEL, DESDE  
LA ESPACIALIDAD  
NARRATIVA

*Women in motion. Approaches to El  
invencible verano de Liliana, by  
Cristina Rivera Garza, and Barranca,  
by Diana del Ángel, from a narrative  
spatiality perspective*

Pilar Morales Lara

*Universidad Autónoma de la Ciudad de México*

Cecilia Santillán Barrera

*Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México*

## RESUMEN

Como metodología de análisis, el *mapeo narrativo* ofrece una línea de lectura e interpretación que centra su atención en la espacialidad y tiene la función de crear figurativa o alegóricamente una representación del espacio social en un sentido amplio. En este trabajo se elabora un mapeo de fragmentos de la novela *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza, y dos segmentos de *Barranca* de Diana del Ángel, con el objetivo de mostrar cómo las autoras, al referirse a la violencia que se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres, emplean un artificio que consiste en ubicar en un espacio físico a mujeres que tienen la necesidad de desplazarse y marcar simbólicamente los espacios por los que transitan. Este artificio, leído bajo la lógica del mapeo, hace destacar los temas y las estrategias centrales de los materiales seleccionados, tales como las búsquedas de formas de justicia, el territorio violento y feminicida, y las transgresiones y refugios de y en el cuerpo.

**Palabras clave:** mapeo narrativo, espacialidad, violencia, mujeres, cuerpo

## ABSTRACT

As a methodology of analysis, *narrative mapping* offers a line of reading and interpretation that focuses attention on spatiality and has the function of figuratively or allegorically creating a representation of social space in a broad sense; likewise, in this work a mapping of fragments of the novel *El invencible verano de Liliana* by Cristina Rivera Garza, and two segments of *Barranca* by Diana del Ángel, is prepared with the aim of showing how the authors, when referring to violence that is exerted on women's bodies, use an artifice that consists of placing women who have the need to move in a physical space and symbolically marking the spaces through which they pass. The artifice, read under the logics of narrative mapping, brings forth key strategies and themes in the selected works, such as the quest for forms of justice, the violent and femicide territory, and body transgressions and refuges.

**Keywords:** narrative mapping, spatiality, violence, women, body

El presente capítulo está dividido en cuatro partes. En la primera, buscamos sentar algunas bases teóricas desde las cuales hemos leído los

textos literarios extraídos de *El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza, y *Barranca* (2017), de Diana del Ángel. La segunda es un acercamiento a la novela de Rivera Garza. La tercera, a la poética de Diana del Ángel y, por último, cerramos con algunas conclusiones. Partimos entonces de la premisa de que algunas narraciones literarias tienen como propósito activar el *discernimiento moral* en el lector, lo cual implica trabajar en el campo de la creación con el fin de reconstruir un posible sentido de las acciones humanas.

Martha Nussbaum, en *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*, afirma que la buena literatura es perturbadora de una manera en que rara vez lo son la historia y las ciencias sociales; la imaginación literaria suscita emociones poderosas, desconcierta e intriga; provoca una confrontación a menudo dolorosa con nuestros pensamientos e intenciones; por medio de esta podemos observar detalles sobre la gente de nuestra sociedad y, sin embargo, mantener ese conocimiento a distancia. Cuando esa confrontación se da en una narración literaria que activa nuestro *discernimiento moral*<sup>49</sup>, el pensamiento avanza a través de una cadena de artificios que guían y mueven a la persona que lee a establecer relaciones entre ciertos elementos presentes en el texto, los cuales le sirven para reconstruir un posible sentido ético de las acciones humanas.

La filósofa defiende la idea de que las obras que promueven la identificación y la reacción emocional —como es el caso de las que componen nuestro corpus— nos obligan a ver de cerca muchas cosas que pueden ser dolorosas de enfrentar y vuelven digerible este proceso al brindarnos cierto placer estético en el acto mismo del enfrentamiento. Se trata, a fin de cuentas, de hacer notar que es posible construir juicios reflexivos a partir de ejemplos proporcionados por textos literarios, pues la literatura permite que quienes leen ejerzan una valoración ética de un conflicto producido por el proceder de los personajes y hace posible suministrarles el tipo de experiencia necesario para desarrollar la facultad de juicio moral.

Ahora bien, el estudio de las obras que proponemos en este trabajo toma en cuenta que el *mapeo narrativo* es un método que comparte con la

---

49. Graciela Brunet, en *Ética y narración*, define el discernimiento moral como «la capacidad de dar cuenta racionalmente de lo que se valora o no desde el punto de vista moral, de emitir con autonomía juicios morales, integrar otros saberes y contextualizar las afirmaciones en la búsqueda de la verdad y la comprensión» (19).

*cartografía literaria*<sup>50</sup> una forma de lectura e interpretación que centra su atención en la espacialidad pues, como sugieren Robert Tally y Bertrand Westphal, su función es la de crear, figurativa o alegóricamente, una representación del espacio social en un sentido amplio y, al mismo tiempo, yuxtaponer la mayor cantidad posible de representaciones del lugar que está siendo analizado. La figuración espacial, en el *mapeo narrativo*, propone que cualquier narración implica una actividad en la que no solo los personajes se desplazan mediante lógicas espaciales y temporales, sino que también la persona que lee se mueve espacialmente en el texto conectando indicios, alusiones y referencias. Una lectura interesada en la lógica espacial reorientará la actitud del lector hacia el lenguaje y avanzará motivada por una búsqueda de puntos de referencia que concluirá en el conocimiento de un sentido específico del texto.

Nuestra propuesta consiste, entonces, en hacer un mapeo narrativo de algunos fragmentos de *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza y dos segmentos de *Barranca* de Diana del Ángel. El objetivo es mostrar cómo las autoras emplean un artificio que consiste en ubicar en un espacio físico a personajes femeninos que tienen la necesidad de desplazarse físicamente siguiendo una dirección rectilínea y de marcar simbólicamente los espacios por los que transitan.

Es necesario advertir que los textos de las autoras mencionadas presentan una marcada diferencia en términos de referencialidad. En el caso de *El invencible verano de Liliana* estamos frente a una obra de género narrativo que motiva una lectura basada en una fuerte referencialidad objetiva por tratarse de la historia del feminicidio de Liliana, hermana de la autora. Por otro lado, *Barranca* es una obra perteneciente al género lírico en la que, precisamente por su filiación genérica, predomina una referencialidad subjetiva. Sin embargo, como se mostrará más adelante, los segmentos de los poemas elegidos para este trabajo son susceptibles de ser mapeados con nuestro método debido a que en su estructura se observa un claro desarrollo espacial y narrativo, pues la voz poética se aproxima conscientemente al papel de testigo o narrador.

---

50. La cartografía literaria es una metodología de análisis que mapea y representa las conexiones espaciales y geográficas dentro de una obra literaria. Se centra en identificar y visualizar las ubicaciones físicas y simbólicas presentes en la narrativa, así como las interacciones y trayectorias de los personajes a lo largo de la historia; toma en cuenta, asimismo, el trazo de mapas que revelen la distribución de lugares, la movilidad de los personajes y los significados espaciales que se construyen en la narrativa.

## Primer mapeo. Una caminata por calles de la Ciudad de México en busca de justicia

En *El invencible verano de Liliana*, el motor que obliga a caminar al personaje de Cristina, *alter ego* de la autora empírica, es la necesidad de alcanzar la justicia: Liliana, su hermana, fue víctima de feminicidio hace treinta años y el responsable, aunque encontrado culpable, nunca fue localizado ni encarcelado.

Desde las primeras páginas, Cristina manifiesta un impulso y una urgencia de desplazarse en espacios plenamente reconocibles de la Ciudad de México, siempre acompañada, de modo que en todo momento recibe la empatía y la compasión de las y los otros. Su búsqueda apunta a un objeto que, en el relato, representa una necesidad de comprensión y aproximación a la verdad, el expediente policial que encierra una parte de la historia de Liliana: «Si no es porque perseguimos el expediente de una joven mujer asesinada esto podría confundirse con un paseo de entre semana» (Rivera 14).

Decíamos que el artificio empleado en la construcción de la espacialidad consiste en ubicar en un espacio físico a personajes femeninos que tienen la necesidad de desplazarse físicamente y que, simbólicamente, marcan los espacios por los que transitan. En este caso, la composición y ordenación espacial creada por Rivera Garza coincide con la idea de Hannah Arendt en cuanto a la posibilidad de acceder al conocimiento: nunca será posible mediante un movimiento circular, hay que seguir un movimiento rectilíneo<sup>51</sup>. Veamos cómo esto se objetiva en la construcción de la figuración espacial:

*Decidimos salir caminando. El recorrido, según Google, no nos llevaría más de unos cuarenta y cuatro minutos a pie. Y el día es espectacular. Avanzamos, pues. Un paso tras otro. Una*

---

51. En *La vida del espíritu* (1971), Hannah Arendt define el lenguaje del pensamiento como esencialmente metafórico; las metáforas son los hilos a través de los cuales el espíritu se vincula al mundo. Para la filósofa, pensamiento es movimiento, no el movimiento del pensar aristotélico descrito en la metafísica, de naturaleza perpetua y circular que nunca llega a su fin o alcanza un resultado; más bien, nos dice, «si el pensar fuera un proceso cognitivo habría que seguir un movimiento rectilíneo partiendo desde la búsqueda del objeto y acabando con la cognición del mismo» (149).

palabra. Muchas más. Si no es porque *perseguimos* el expediente de una joven mujer asesinada esto podría confundirse con *un paseo* de entre semana. *Ámsterdam* es una calle legendaria en la Condesa, una colonia porfiriana establecida en 1905 que todavía luce con gusto sus viejas casonas art decó o art nouveau, ahora intercaladas entre edificios de departamentos con grandes ventanales y roofgardens. [...] Ahora, poblada de tantos árboles que impiden el paso de la luz del sol, *Ámsterdam* es un recorrido obligado para turistas extranjeros y comensales en busca del restaurante de moda. Ovalado y cubierto de ladrillos, el camino es una forma cerrada, una especie de villanelle material que, con las repeticiones de versos al inicio y final de los cinco tercetos y en el cuarteto último, impiden la experiencia de continuidad o la sensación de finitud. Uno siempre da vueltas dentro de un óvalo. Uno siempre es un caballo corriendo por su vida. (Rivera 14-15, cursivas y subrayados nuestros)

Las palabras y frases marcadas con cursivas en las cinco primeras líneas del fragmento citado funcionan como anclajes para la referencialidad y la ubicación espaciotemporal, además de que encierran la idea de movimiento y desplazamiento. Palabras y frases que encierran este sentido son las que constituyen el punto de partida de nuestro mapeo narrativo; aquellas que hacen referencia a la forma circular —oval, para ser precisas y destacadas mediante el subrayado— del espacio transitado por los personajes, así como a la imposibilidad de desplazamiento sobre este, son las que provocan la impresión —por medio del símil con la *villanelle* y su ritmo repetitivo— de que existe un obstáculo o impedimento para continuar avanzando.

Dar vueltas dentro de un óvalo, como manifestación del movimiento físico, no permite a los personajes de Cristina y su acompañante iniciar su búsqueda. Sin embargo, la necesidad expresada de iniciar una búsqueda las obliga a encontrar un medio para salir de ese sitio, por eso deciden emplear un mapa para orientarse y, luego de esto, emprenden el camino durante el cual atravesarán la ciudad trazando una gran línea recta que prácticamente la parte en dos:

[...] *de la Condesa: vamos hacia Michoacán hasta toparnos con Cacahuamilpa, donde viramos a la izquierda, luego hacia la derecha en Yucatán y Eje 2 Sur. ¿Supiste del profesor acusado de acoso sexual al que le prohibieron poner pie en la Iberoamericana? Casi de inmediato, damos vuelta a la izquierda y luego a la derecha para dar con Álvaro Obregón. ¿Leíste el manifiesto de Marea Verde Oaxaca contra la organización de la FILO? Un kilómetro después, viramos a la izquierda sobre Cuauhtémoc y así nos internamos en la Doctores: de Dr. Velasco a Dr. Jiménez y, de ahí, en calles cada vez más estrechas repletas de autos mal estacionados, hasta el número 56 de la calle General Gabriel Hernández. ¿Ya viste *The Joker*? Los puestos de sopes y tacos olorosos a grasa frita. Las misceláneas de las muchas esquinas. Los balcones destartalados. Los perros callejeros. Los niños solos. ¿Es eso un gavián en medio del cielo? Es fácil amar una ciudad donde todo pasa al mismo tiempo. Donde todo tiempo es tiempo real.*

No hace mucho, a inicios de agosto, un pelotón de feministas furibundas se congregó frente a este mismo edificio blanco con ribetes de color verde para exigir justicia. En México se cometen diez feminicidios cada día y, aunque con el paso de los años estas noticias se han ido normalizando, la violación de una adolescente, perpetrada por miembros de la policía local dentro de las mismas patrullas oficiales, desató la indignación de nueva cuenta. (Rivera 16-17, cursivas, negritas y subrayados nuestros)

En este nuevo desplazamiento espacial encontramos marcados con cursivas los anclajes referenciales de espacio; con subrayado, se observan aquellos que pertenecen al diálogo entre los personajes; palabras que se van dejando en el trayecto, unidas temáticamente porque aluden de diferentes formas a la violencia tanto social como de género. Otros elementos relevantes, marcados con negritas, los constituyen los comentarios expresados en el diálogo de los personajes, los cuales funcionan como clave e indicador para situar la historia en un contexto específico —el mexicano— y ampliar el comentario acerca de la violencia. Estos tienen la función de orientarnos hacia individuos y discurs-

esos concretos que ejercen distintos tipos de discriminación y violencia contra las mujeres, así como a las respuestas que se dan a estos: el profesor acusado de acoso sexual, la violencia desbordada representada en el cine, los discursos y acciones directas de grupos de mujeres, datos estadísticos acerca de la violencia contra las mujeres, la participación de la misma institución policiaca en el ejercicio de la violencia.

Así pues, este desplazamiento por el texto deja ver cómo en *El invencible verano de Liliana* hay toda una estrategia compositiva que consiste, en primer lugar, en remediar la inmovilidad no distrayéndose en paseos; en segundo lugar, en desplazarse siguiendo una trayectoria lineal durante la cual se dejan palabras como marcas sobre el espacio físico de la ciudad, porque «Las calles cambian, es cierto, pero no son olvidadizas». Tales marcas obligan a quien lee a ver en las esquinas, en los puestos de comida, frente a la fachada de ciertos edificios, a todas esas «Mujeres siempre a punto de morir. Mujeres muriendo y, sin embargo, vivas» (17). En tercer lugar, esas palabras se articulan para expresar un discurso que emplea un tono de reportaje acerca de la violencia de género y el feminicidio.

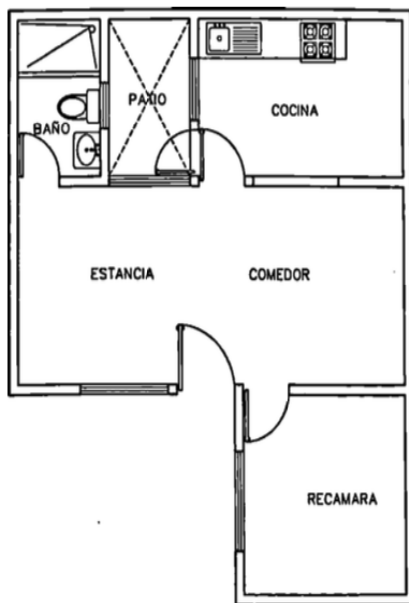
Otro elemento mapeable de *El invencible verano de Liliana* que muestra cómo la espacialidad narrativa constituye un elemento textual legible e interpretable es la conexión que existe entre el cuerpo ausente de Liliana, los lugares por los que transitó y los objetos que la acompañaron en vida. Llama fuertemente la atención el cuidado con que Cristina Rivera Garza restituye y objetiva la ausencia de ese cuerpo<sup>52</sup> de dos formas. En la primera, el cuerpo ausente se restituye cuando Cristina realiza largos recorridos para re-transitar, re-visitar, re-vivir, los lugares que Liliana transitó o habitó en vida. Estos desplazamientos, que también hace acompañada, van colocando en el texto puntos de referencia donde Cristina dialoga con la gente que pudo haber visto o conocido a Liliana. Es así como se va re-construyendo la figura de una hermosa joven conocida y apreciada en su comunidad:

---

52. Poco tiempo después de la publicación de *El invencible verano de Liliana*, Cristina Rivera Garza publicó en el diario *Este País*, un texto titulado «Los originales» en el que explica el proceso constructivo de la parte testimonial de la obra y expresa una declaración de principios en relación con el elemento ético-estético que debe cuidarse en la creación cuando esta se basa en una investigación documental de personas cuya vida siempre importa. Para la autora, los procesos estéticos presentes en la obra están dirigidos a alcanzar «la restitución de su presencia —imperfecta, compleja, de tantos vericuetos— sobre la tierra». El texto y sus tesis en una versión más extensa acaba de publicarse en el libro *Escrituras geológicas* (2022) editado por Vervuert.

Utilizamos esos minutos para caminar por los alrededores. Exploramos los puestos del mercado, que quedaba a solo una cuadra de distancia. Hicimos cola en la tortillería. Husmeamos los puestos de tacos. Nos paramos en un comercio de autopartes, asombrados por la coincidencia. Refaccionaria Acdelco, la filial de una cadena que se extiende por todo el país. Seguramente ese alto edificio de departamentos con lustrosos ventanales no estaba aquí en ese entonces, señaló Saúl, y yo estuve de acuerdo. Cuando ya nos habíamos recargado sobre un auto al lado del portón vimos que un hombre de canas salía de la puerta de junto y, sin pensarlo, corrí tras de él. Le di la misma explicación presurosa, algo enredada. ¿Se acordaba de algo así? Se negó a darme la mano, pero como quiera se detuvo al ras de la banqueta. Saúl se nos unió pronto, y me tomó del brazo. Las calles cambian, es cierto, pero no son olvidadizas. Sí, dijo bajando la voz, como si se preparara a contarnos un secreto. La muchacha tan guapa. Tan buena gente. Compraba el pan aquí, dijo, en lo que fue la panadería de mi papá, cada mañana de camino a la escuela. (Rivera 122-123)

La otra forma en que la autora restituye la presencia de la hermana se da mediante un ejercicio de re-presentación del espacio, construido a partir de operaciones de orientación, posición y orden de los objetos que delimitan el espacio físico y dicen: «Liliana estuvo aquí». Esto se observa por medio de un dibujo muy simple del plano arquitectónico de la última casa que habitó Liliana, donde fue hallada sin vida, cuya presencia en el lugar se refuerza con el uso de deícticos que obligan a quien lee a desplazarse por el plano recorriendo los lugares que habitó la mujer ausente: «ahí llegaban a hacer trabajos»; «ahí festejaban con cervezas»; «Ahí se desvelaban y escuchaban música hasta tarde»; «Ahí se quedaban a dormir».



(Rivera 125)

La segunda forma de sustituir y objetivar la ausencia del cuerpo de Liliiana está basada en la elaboración de un inventario de objetos, el cual constituye un reducto de intimidad al que se nos da la oportunidad de acceder y en el que se recuperan las cosas que poseyó la ausente. Cristina, la narradora, menciona los objetos —los hemos marcado con cursivas— y los coloca en el espacio del plano previamente presentado —destacado con subrayado— y les asigna un uso —marcado con negritas—; asimismo, les añade valores emocionales recordados, imaginados y posiblemente reales:

Era una vivienda austera, apenas con lo indispensable. Tal como habían quedado de acuerdo, Liliiana tendió *el colchón y el box spring tamaño matrimonial al ras del suelo en el área que le correspondía al comedor*. Para suplir la falta de closet, pintó *unos huacales de madera de color lavanda, apilando en ellos su ropa y sus zapatos*. Con el tiempo se hizo de *un pequeño librero, donde colocó sus libros más queridos, minúsculas cajas de estaño llenas de papelitos*

y recados, cajas de madera con algunas pulseras y aretes, lapiceros. Con el tiempo, fue llenando las paredes de pósters. Su *restirador*, que colocó al lado de la única ventana del lugar, cerca de la persiana de vidrio, ocupaba casi toda el área de la estancia. Tenía *un banco*; tal vez *un par de sillas*. Y nada más. Rara vez utilizaba la cocina, que era grande y oscura, con una barra de cemento interrumpida por una tarja de acero inoxidable y los cuatro mecheros de una estufa. Una pequeña puerta de metal y vidrio opaco daba a un patio interior por el que se colaba desde arriba un poco de la luz del sol. Tenía *algunos platos y una colección de vasos desiguales*. Tenía *tazas para el café, y ceniceros, a donde iban a parar las colillas de los muchos cigarros Raleigh que fumaba con devoción, con gusto, incluso con disciplina.* (Rivera 124-125, cursivas, negritas y subrayado nuestros)

Como se ve, esta acción de re-amueblar la vivienda de Liliana con sus objetos para re-asignarle «su» personalidad, muestra cómo, tal como lo entiende Gastón Bachelard (1963), los objetos en el espacio no solo cumplen una función utilitaria, sino que también poseen una dimensión psicológica y poética; asimismo, adquieren un significado simbólico y emocional en el contexto de los espacios en los que se encuentran. A través de la interacción con los objetos, también se desarrolla una relación íntima y personal con el espacio, construyendo significados y recuerdos asociados a estos. Para Cristina, re-colocar los objetos de la hermana ausente es hacerla presente, re-presentarla.

## Segundo mapeo. Espacios que hieren cuerpos/espacios y cuerpos heridos

El libro *Barranca* de Diana del Ángel está compuesto en su mayor parte de poemas, sin embargo, también aparecen abundantes textos en prosa. Pese a que no existe unidad temática, a lo largo de la lectura pueden advertirse ciertas constantes: la importancia de la espacialidad, la transgresión del cuerpo y (paradójicamente) el refugio dentro del mismo cuerpo. A dichas recurrencias obedece la selección de los fragmentos a trabajar en este segundo mapeo.

En «Orfandad», Diana del Ángel emplea los recursos de la poesía sin abandonar del todo la retórica de la narración. A lo largo del libro es posible seguir una historia fragmentada; por ejemplo, hay un yo poético atento a la presencia de una niña (la niña que ha sido en otro tiempo) y siente urgencia por cuidarla, pues al caminar sola en las calles resulta dos veces herida:

Escuchaba pasos tenues tras de mí,  
 volteaba.  
*Una niña caminaba muy lentamente;*  
 sus zapatos estaban llenos de lodo;  
 abrazaba un gallo.  
 De pronto, el ave se escapó  
 al saltar la barda de una casa.  
 ella intentó hacer lo mismo,  
 pero una varilla abrió en su pierna  
 un ojo de sangre.  
 Quise ayudarla,  
 curar su herida,  
 llevarla a casa,  
 (Del Ángel 29, negritas y cursivas nuestras)

El título de este fragmento sugiere un sentimiento de soledad, la imagen evocada es desoladora. El espacio descrito es ambiguo, incluso un poco onírico, dado que la voz poética aparece en un sitio desdibujado y en ocasiones parece fundirse con la figura de la niña, o como en este caso, la pequeña camina detrás de la voz poética; en el primer verso, marcado con negritas, hay una huella fantasmal, quizá de un pasado y el camino es compartido; por él se desplazan tanto la voz poética como la niña.

Los elementos que constituyen el suceso de la primera herida —vv 3 y 7—, como la varilla que hiere una pierna infantil, muestran que la causa del incidente está en el hecho de que la niña interrumpe su camino, lo abandona y salta una barda; como consecuencia, su pierna es tajada por un objeto de hierro. Por otra parte, la barda es un límite marcado en la calle que, al ser traspasado, hiere; así, la calle la hiere. El cuerpo de la niña resulta vulnerable y es notorio el inicio de un sentimiento de profunda soledad.

La elaboración poética de esta primera herida muestra el lento desplazamiento de un personaje infantil, un gallo, unos zapatos llenos de lodo y una varilla expuesta en la barda. Todos estos elementos muestran un repertorio semántico del poema que apunta a un contexto social determinado y contribuye a la descripción de espacios y objetos que provocan que quien lee piense en un lugar sumido en la marginación, incluso semirrural.

Asimismo, anticipan la inminencia de la segunda herida, esta vez ejecutada por un hombre, cuya ubicación espacial, «al fondo de la calle», representa aquello que se extiende más allá de la mirada, que genera temor y, en este caso específico, el lugar donde el «ebrio de labios podridos» interrumpe el desplazamiento de un cuerpo infantil, lo enloda y, después de eso, lo deja con el rostro sucio:

15                   pero el sonido de otros pasos  
                          me llamó al fondo de la calle.  
                          un ebrio de labios podridos  
                          besó a una niña vestida de blanco,  
                          hundida en el charco de agua sucia  
                          que la separaba de mamá.

20                   Quise llegar antes de que todo ocurriera,  
                          quise correr y escupirle al viejo loco,  
                          pero sólo alcancé a ver  
                          a la niña que, desde entonces,  
                          mira su rostro sucio

25                   en el espejo negro.

(Del Ángel 29)

Los versos 20 y 21 que se refieren la imposibilidad de correr, de desplazarse para defender el cuerpo de la niña; la referencia contrastante entre el color blanco del vestido de la niña y el negro del espejo; la podredumbre de la carne y la suciedad, sostienen una figuración de la repulsa y la protesta que se vuelve nada frente a la sensación de impotencia anclada a los últimos versos, en los que el espacio de la calle se convierte en escenario de soledad y desamparo:

Me vi sola en medio de la calle  
 frente a todas las que he sido  
 sin poder hablarles.  
 40 Pero las siento avanzar en mí  
 con sus pasos dolorosos:  
 a la niña condenada a su eterna búsqueda,  
 a la que no cesa de autocompadecerse,  
 a la que busca su destrucción  
 45 y, la que más me duele,  
 a la que fue feliz  
 y se me escapa a cada paso.  
 (Del Ángel 30)

Los versos 37-39 proyectan una imagen disociada, después de que sucede la segunda herida, una muestra de que el cuerpo que se habita es y no es el mismo.

En «Voces de la niña rota», texto poético en el que también se observa una línea narrativa, se mantiene el juego espacial, al construir la imagen de un cuerpo que contiene a otro dentro de sí pero que por momentos logran diferenciarse. Esto puede verse en los segmentos marcados con negritas:

|  
 Ella **me aguarda** en el rescoldo de las madrugadas. Sé que **me mira por una grieta en el muro** de su cárcel, donde sus ojos no ven más que un trozo de cielo y la punta de los árboles todavía jóvenes. Sé que llora desesperada mientras se abraza las piernas y aprieta los muslos tratando de cerrar una herida irreparable. Sé que percibe su olor distinto y eso la avergüenza. Sé que **tras las manos que la cubren está mi rostro**. Sé que su cuerpo es frágil y pequeño; sé que **contiene las lágrimas de ambas**; sé que lleva mi nombre, pero es el nombre que yo ya no puedo recordar; sé que me grita todos los días desde el fondo de su primera angustia. Sé que quisiera dejar de llorar tanto como yo quisiera dejar de oírla. Sé que **la oscuridad del lugar donde vive** la carcome; sé que **quisiera mirar por mis ojos la vida sencilla** que nos fue robada, **respirar por mi nariz**

el aire anterior a esa noche, reír con mi voz por simplezas y **sentir por mi cuerpo** la cercanía de otra persona. Pero no entiende que el mundo de afuera no es bueno, por eso la he encerrado. Y su llanto no me detiene [...] (Del Ángel 40, negritas nuestras)

En el segmento anterior, domina una estructura de relaciones espaciales: arriba/abajo, frente/fondo, afuera/adentro, orilla/centro; en todos, la perspectiva se ve afectada por la posición del cuerpo que se ubica, en su acción de observar, detrás de una grieta. Aquí, el repertorio de adjetivos empleados por la autora connota un espacio pequeño y oscuro. Como dentro de otro más grande. Parece haber de fondo una necesidad de esconder-proteger con el cuerpo mismo:

#### IV

Sé que andarás a la orilla del arroyo, que mirarás «con cariño las navajas». Que buscarás **sin hallar la puerta** para ir de tu vida hacia otra, distinta de la que tienes.

Una donde la humillación no sea la regla, donde los golpes y mordiscos no sean lluvia sobre tu cuerpo, donde las pesadillas no se vuelvan reales cada madrugada. Una vida donde puedas andar sin temor a dejar la puerta abierta.

Pero nada de eso habrá para ti. Mirarás tu cuerpo como algo ajeno como una herida abierta, una barranca por la que te despeñas. No conseguirás reconstruir la memoria de las cicatrices que te habitan ni hallar un punto en donde tus recuerdos converjan y **todas las piezas de tu vida encajen en ti misma**. Nada de eso habrá para ti. Aunque sonrías y en tu piel se borren las manchas, detrás de tu sonrisa estará esa vergüenza y tu cuerpo será siempre el de esa niña, abierto a destiempo. (Del Ángel 40-42, negritas nuestras)

En este segmento, el cuerpo no observa, sino que es observado; es presentado por medio de procedimientos metafóricos que apuntan a una emocionalidad signada por lo oscuro, limítrofe, herido, descolocado, vergonzoso o cercano a la muerte; sin embargo, la imagen que concentra todo esto es la de «una herida abierta, una barranca». La imagen

de esa barranca como herida abierta transmite la sensación de estar al borde de algo peligroso, desconocido; pero también de los abismos de la tristeza, de la angustia, o la sensación de que ese cuerpo, al que se hace referencia, está sumergido en las profundidades de sí mismo.

El mapeo de los segmentos I y IV de este poema narrativo revela la importancia de los indicadores de orden espacial. Las preposiciones que indican lugar como «en», «donde», «tras», «desde», «por», «sobre»; las referencias a partes del cuerpo junto con las operaciones descriptivas referidas a este como «las manos que cubren mi rostro», «cuerpo frágil y pequeño», «mirar por mis ojos la vida sencilla que nos fue robada», «respirar por mi nariz el aire anterior», «cuerpo como algo ajeno, como una herida abierta»; las referencias espaciales como «Una grieta en el muro», «la oscuridad del lugar», «el mundo de afuera», «la orilla del arroyo», «la puerta para ir de tu vida hacia otra», «una herida abierta, una barranca», constituyen el escenario en el que se ubica un sujeto que se vive como preso de sí mismo.

La selección de *Barranca* de Diana del Ángel nos pone frente a una espacialidad que hiere psíquica y físicamente, hay una voz poética que parece abrir una oquedad en su propio cuerpo para refugiarse en ella, y es justo esta estrategia la que permite a la mujer y a la niña reunirse para seguir caminando juntas en línea recta.

## Conclusión

En el primer mapeo, con los artificios que identificamos, mostramos cómo la representación de las calles y las edificaciones de la Ciudad de México, los objetos y las habitaciones privadas de Lilita tienen un propósito específico: marcar con palabras una espacialidad que da cuenta de la violencia contra las mujeres y la restitución de la presencia de Lilita, una restitución ideal, como se hace con los seres que amamos cuando se han ido; son pequeños homenajes al cariño que queda presente. La autora ha mencionado que quiso «armar el caleidoscopio de puntos de vista que [...] nos aproximaba un poco más al milagro de la vida de Lilita» (Rivera «Los nororiginales»), y lo logra.

Aun cuando en el relato Cristina reitera que el de Lilita no es un cuerpo ausente, tampoco se representa como un cuerpo muerto. En *El invencible verano de Lilita* hay dolor, pero no terror como en otras

narraciones que abordan el tema de la violencia sobre los cuerpos de las mujeres.

En el segundo mapeo, «Orfandad» y «Voces de la niña rota» permitieron mostrar que, si bien el cuerpo femenino puede ostentar desplazamiento lineal en el espacio público, el pensamiento de un cuerpo herido se mantiene en círculos, gira nuevamente en torno al trauma, vuelve una y otra vez al dolor, e incluso sirve como contención y refugio. En este sentido, es relevante el hecho de que, tanto en el texto de Cristina Rivera Garza como en el de Diana del Ángel, existan cuerpos femeninos que se desplazan en línea recta, tanto en el pensamiento como en el espacio; sin embargo, caen inevitablemente en el movimiento circular que bloquea y encierra.

Sin duda, este ejercicio de análisis en el que se ha empleado el mapeo narrativo ha mostrado cómo el pensamiento de los personajes puede mapearse registrando las dinámicas del desplazamiento espacial en los textos. En este caso, el registro de las dinámicas ha servido para identificar que se trata de cuerpos femeninos que avanzan en línea recta y logran alcanzar un punto de llegada que representa, en el primer caso, la justicia; en el segundo, la necesidad de sanar los traumas que quedan después de la violencia.

## Bibliografía

---

- Arendt, Hannah. *La vida del espíritu*. Centro de Estudios Constitucionales, 1984.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Brunet, Graciela. *Ética y narración*. Edere, 2003.
- Del Ángel, Diana. *Barranca*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 2018.
- Rivera, Cristina. *El invencible verano de Liliana*. Literatura Random House, 2021.
- . «Los noriginales». *Este País*, 8 de julio de 2021, <https://estepais.com/cultura/escrituras-documentales/los-noriginales/>
- Tally, Robert. *Spatiality*. Routledge, 2013.
- Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Traducción por Robert T. Tally Jr., Palgrave Macmillan, 2011.

LA REFLEXIÓN DEL  
CUERPO FEMENINO  
A TRAVÉS DE LA  
*FLÂNEUSERIE*  
EN *LOS DESEOS*  
*Y SU SOMBRA*,  
DE ANA CLAVEL,  
*Y EL HUÉSPED*,  
DE GUADALUPE  
NETTEL

*Reflection on the female body through  
the flâneuserie in Ana Clavel's Los  
deseos y su sombra, and Guadalupe  
Nettel's El huésped*

Freddy Carrera Silva

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco

**RESUMEN**

El presente trabajo señala y analiza cómo se construye el recorrido urbano femenino (*flâneuserie*) en dos novelas mexicanas contemporáneas: *Los deseos y su sombra*, de Ana Clavel, y *El huésped*, de Guadalupe Nettel. El objetivo principal es resaltar cómo la *flâneuserie*, a diferencia de la *flânerie* (el recorrido urbano masculino), implica pensar desde y sobre el cuerpo femenino como presencia en la ciudad. Se concluye que tanto la invisibilidad (la desaparición del cuerpo) de la protagonista de *Los deseos y sombra* como la ceguera (la anulación de la tiranía de la mirada como único medio de contacto con la ciudad) de la protagonista de *El huésped* son estrategias que encierran la historia cultural de la *flâneuse*, invisibilizada por los creadores literarios y reducida a ser únicamente el objeto de la mirada ajena, y las preocupaciones contemporáneas respecto a las violencias ante las cuales el cuerpo femenino es vulnerable dentro de las grandes ciudades. De este modo, la reconsideración de una *flâneuserie* equivale, primordialmente, a una reconsideración de la relación entre el cuerpo femenino y la ciudad.

**Palabras clave:** *flâneuse*, ciudad, recorrido, violencia, invisibilidad

**ABSTRACT**

This paper points out and analyzes how the female urban stroll (*flâneuserie*) is constructed in two contemporary Mexican novels: *Los deseos y su sombra* by Ana Clavel and *El huésped* by Guadalupe Nettel. The main objective is to highlight how the *flâneuserie*, unlike the *flânerie* (the masculine urban stroll), implies thinking from and about the female body as a presence in the city. It is concluded that the invisibility (the disappearance of the body) of the protagonist of *Los deseos y su sombra* and the blindness (the annulment of the tyranny of the gaze as the only means of contact with the city) of the protagonist of *El huésped* are strategies that contain the cultural history of the *flâneuse* made invisible by literary creators and reduced to being only the object of the gaze of others, and contemporary concerns regarding the violence to which the female body is vulnerable in big cities. In this way, the reconsideration of a *flâneuserie* amounts primarily to a reconsideration of the relationship between the female body and the city.

**Keywords:** *flâneuse*, city, stroll, violence, invisibility

Una de las categorías que más ha gozado de una gran trayectoria tanto en su representación artística como en la historia de la crítica cultural es la del *flâneur*, el hombre que realiza un recorrido urbano (*flânerie*) sin más intención que el placer de la caminata y la reflexión. El *flâneur*<sup>53</sup> nace como un «tipo» dentro de la literatura francesa, sin embargo, no fue hasta que el ensayista alemán Walter Benjamin le dio uso como categoría del fenómeno urbano-social que el estudio de la *flânerie* vinculó finalmente sujeto social, ciudad y obra de arte. Baudelaire fue el eje principal en estas consideraciones sobre la representación literaria de los fenómenos de la naciente modernidad francesa pues el poeta se presentaba como uno de estos caminantes errantes urbanos. No obstante, a la par de la experiencia masculina de la ciudad ha existido otra cuya configuración y presencia dentro de la literatura y el arte implicó más tiempo en ser representada, pues el acceso a las calles no es tan simple como lo pareciera: la *flâneuse*, la mujer caminante, quien en su deambular urbano practica aquello que se ha denominado como *flâneuserie*.

La *flâneuserie* no cuenta con la larga trayectoria de revisión y representaciones con las que cuenta la *flânerie*, lo cual se debe a que la perspectiva de la *flâneuse* no siempre fue la privilegiada para narrar o poetizar la urbe; por ejemplo, aquel poema paradigmático de Baudelaire, «A una transeúnte», evidenciaba ya el papel de la presencia femenina en la ciudad como objeto de observación ajena. Apunta Dorde Cuvardic García: «la *flânerie* es una práctica masculina y asume a la mujer como parte del espectáculo, una de las curiosidades en las que el *flâneur* querrá tomar interés en el transcurso de su callejeo [...] la mujer es esencial para el *flâneur* como un objeto de su mirada móvil [...] es en este sentido equivalente al escaparate de una tienda» (72).

En el presente trabajo se señala cómo se construye la noción de *flâneuserie* en dos novelas mexicanas cuyas protagonistas realizan recorridos urbanos: *Los deseos y su sombra* (2000), de Ana Clavel, y *El huésped* (2006), de Guadalupe Nettel. El objetivo principal es resaltar que la *flâneuserie*, a diferencia de la *flânerie*, implica pensar desde y sobre el cuer-

---

53. Cuando se refiere al *flâneur* en el presente trabajo se hace bajo su acepción paradigmática y moderna, la presentada y trabajada por Walter Benjamin. Es decir, el *flâneur* como un hombre burgués, surgido de la modernidad misma y cuya actividad principal es recorrer y experimentar la urbe. Por tanto, un tipo literario presente no solo en la literatura, sino también en otras expresiones artísticas.

po femenino como presencia en la ciudad: *tantear*, en términos de la filósofa María Lugones, las dificultades y los riesgos de ser una caminante urbana. Asimismo, se busca destacar los temas y motivos resultantes de configurar como protagonistas a mujeres que anteponen el cuerpo como herramienta de reflexión. En otras palabras, evidenciar la subversión en el vínculo entre actante que observa y objeto observado.

### Problemas en torno a la categoría de *flâneuse*

En principio, el concepto mismo de *flâneuse* se vuelve complicado en la medida en que el referente cultural más inmediato, el *flâneur*, funciona como un marco o molde para su definición. Una de las primeras críticas en cuestionar la existencia de una caminante femenina fue Janet Wolff, quien, en su texto “The invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity”, anuló la posibilidad de un recorrido urbano en la literatura desde la perspectiva de una mujer. Dicha conclusión provino de intentar homologar todas las características del *flâneur* a la *flâneuse*, es decir, atribuirle una serie de capacidades de acceso y observación urbana sin tomar en cuenta que, como en la vida social, un cambio de género del observador provoca un cambio de recorrido urbano. En segunda, Wolff anotó que las mujeres, al menos desde la era postindustrial, no estuvieron ausentes en las calles, no obstante, su perspectiva fue invisibilizada, pero esto no da cuenta de que la *flâneuse* también es un «tipo» literario que contiene una posibilidad de construcción argumentativa. De esa forma, Wolff reduce la caminante urbana a su referente social.

La mayor parte de los estudios sobre la *flâneuse* se centran en discutir la cuestión sociohistórica, la agencia del sujeto social extraliterario. Por lo tanto, no es de extrañar que para los estudios de género o las teorías feministas la mujer que camina sea una figura central al momento de reflexionar acerca de la participación femenina en la esfera pública, la literatura escrita por mujeres y el diseño de las ciudades. Por ejemplo, Janet Wolff comienza su texto con una declaración de principios literarios: «The literature of modernity describes the experience of men» (37) y esto marcó todo un conjunto de estudios que colocaron a la «mujer caminante» en contraposición al «hombre que deambula» con el fin de hacer notar sus diferencias y demostrar la exclusión femenina de los espacios públicos. Lo explica Cuvardic García: «A partir del

camino iniciado por Wolff en los años ochenta del siglo xx, las teorías visuales sobre la mirada móvil urbana han considerado el determinante del género y han problematizado la existencia de la *flâneuse*» (85).

María Lugones, en su libro *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*, propone trabajar con el concepto de *teórica callejera*, cuya base principal es *tantear*: «en el sentido de explorar inclinaciones sobre alguna cuestión en particular y a la vez en el sentido de “tantear en la oscuridad”, poner las manos al frente mientras una camina en la oscuridad, sentir con el tacto hacia dónde se está yendo» (29). Para la filósofa argentina, hacer reflexión urbana como «mujer», trabajo de la teórica callejera, conlleva usar primero el cuerpo, las manos, las sensaciones corporales y no el pensamiento ni la mirada, pues cuando habla de «caminar en la oscuridad» se refiere a recorrer un espacio institucionalizado; la ciudad como institución en donde el sentido se ha homogeneizado. En consecuencia, la teórica callejera es aquella que «cultiva una multiplicidad, una profundidad de percepción y conexión, y «andar por ahí» aún en medio de los espacios institucionales bien definidos, perturbando y subvirtiendo sus lógicas, sus intenciones» (Lugones 335).

Si bien es cierto que María Lugones no piensa en una *flâneuse* cuando escribe de recorrer las calles, su categoría *teórica callejera* ilumina cuestiones importantes al momento de enunciar que la *flâneuserie* (el recorrido urbano realizado por una mujer) es, sobre todo, una práctica del cuerpo femenino; antes que la ciudad o la modernidad, el cuerpo es la instancia de reflexión. Para ejemplificar lo anterior, se hace referencia a los argumentos de las novelas que conforman el corpus del presente trabajo. En *Los deseos y su sombra* la protagonista pide el deseo de ser invisible y cuando le es cumplido, decide recorrer la Ciudad de México desde Paseo de la Reforma hasta el centro histórico. En este recorrido revisitará su pasado y al mismo tiempo descubrirá las sombras de la ciudad, ese lado urbano marginado, olvidado y no hegemónico. La acción de volverse invisible con la cual inicia *Los deseos y su sombra* implica, en palabras de Ana Clavel, ir en contra del sometimiento de la tiranía de la mirada, la mirada del usuario peatonal con el cual puede cruzarse la *flâneuse*, la mirada del *flâneur* que la convierte en objeto y la vuelve parte del paisaje urbano.

La novela de Guadalupe Nettel guarda una estrecha relación con los principios constructivos de la novela de Ana Clavel, pues la protagonista

ensaya el tanteo del cuerpo debido a que intuye que quedará ciega. *El huésped* narra la historia de Ana y de cómo el ente, llamado La Cosa, que la habitaba finalmente se apoderó de su cuerpo y su vista. El argumento está contado desde una primera persona del singular, la voz de Ana, y en retrospectiva; esto es, la novela es una analepsis que tiene como relato principal un momento incierto del presente donde se enuncia, por lo que la ceguera con la que finaliza la historia se anuncia de manera temprana en el argumento. En consecuencia, se cuenta cómo la protagonista decide entrenar sus sentidos, especialmente el tacto, para cuando ya no pueda ver. De tal modo, la vista es desplazada como la herramienta primordial para experimentar la ciudad.

Escribe Melinda Harvey que: «para mujeres observadoras del panorama urbano [...] la feminidad misma constituye un objeto de curiosidad para los otros y subvierte su capacidad para actuar como el ojo que todo lo ve o como el investigador de la vida pública. Ver sin ser visto, sin convertirse en espectáculo, se vuelve imposible» (754) porque, en otras palabras, están sujetas al diseño y a la vigilancia. Al diseño de cumplir un rol específico en la representación de la urbe, o sea, ser consideradas compradoras burguesas, trabajadoras o prostitutas, antes que en la literatura decimonónica eran cercanas al *flâneur*. Y de ahí deviene la vigilancia, pues la representación de la presencia femenina debía evadir el hecho social del acoso callejero y la violencia. A saber, la caminata por la caminata misma se mostraba imposible para la *flâneuse* porque existían varios obstáculos, entre ellos, el principal es la presencia del cuerpo mismo en la urbe.

### La desaparición del cuerpo: la *flâneuse* de *Los deseos y su sombra*

Cuando Soledad García, la protagonista de *Los deseos y su sombra*, se vuelve invisible, su cuerpo desaparece para los otros, sin embargo, en la novela se mantienen referencias a su corporeidad: «Advirtió entonces que el aire resplandecía con una transparencia que borraba todas las distancias: el Cerro de la Estrella, la Catedral, la Torre de Rectoría, la loma alta de Las Águilas se podían tocar con solo extender la mano. Respiró profundo la ciudad, le cabía en los pulmones» (Clavel 19-29). Este carácter de invisible le permite a Soledad convertirse en actante, sujeto que observa y es capaz de decidir sobre sus propios

pasos porque ha sorteado el principal obstáculo para realizar una *flâneuse*: ser vista por otros. Se lee al inicio de la novela: «Cuando Soledad salió del jarrón y descubrió que nadie podía verla, se le ocurrieron ideas disparatadas: tan pronto se metió a la Librería Francesa para llevarse un libro de fotografías que desde hacía años quería tener...» (Clavel 13). En este inicio se vislumbra una de las características constructivas de la protagonista a partir de su invisibilidad, a saber, el ser consciente de tener la posibilidad de finalmente realizar todo aquello que no podía cuando era visible, cuando estaba a merced de los otros transeúntes: «En cambio, suponer que el hombre no podía verla, la hacía sentir invulnerable, que podía hurgar en él sin ese decoro que da el creer que podemos incomodar a los otros» (262).

La invisibilidad para Soledad García, por tanto, se convierte en una manera insólita de escapar de las miradas de los otros, miradas a las cuales la novela hace referencia en muchos momentos, como «El hombre me mira, pero no me ve: solo ve su propio deseo» (Clavel 33). Del mismo modo, la invisibilidad se vuelve en ese aparato crítico gracias al cual la *flâneuse* puede realizar una caminata por la ciudad y construir su experiencia urbana. Mientras el *flâneur* tiene el conocimiento geográfico e histórico de la ciudad, lo que le impide realmente perderse en las calles, la *flâneuse* debe recurrir a un deseo extraordinario para poder acceder a la urbe. Sobre el acceso a la ciudad por parte de Soledad García, Vinodh Venkatesh indica: «Blending temporalities and levels of lucidity, the text explores the life of Soledad as she negotiates the streets and spaces of the city in a process of self identification» (160), y en dicho proceso de autoidentificación, además de repensar su pasado, la protagonista se asume como una caminante legítima de la urbe.

Por otro lado, el recorrido de Soledad García en *Los deseos y su sombra* deviene en entender que, en tanto nadie puede verla, sus pasos son más ligeros y la existencia le pesa menos: «Tal vez fuera su imaginación, pero desde que descubrió que la gente había dejado de verla caminaba con una ligereza inusual, sus pies eran más veloces y el bulto de su cuerpo le pesaba menos» (Clavel 187). En su recorrido, más que un entrenamiento del cuerpo, lo que Soledad pretende es adueñarse de ese espacio urbano extraño, no explorado por ella en esas nuevas condiciones ni con tantas posibilidades. Cuando Soledad García se da cuenta de su invisibilidad, inicia no solo un deambular urbano sino, también, un recorrido en busca de una autonomía y libertad por decidir sus pasos, trazarse ella

misma un trayecto. En dicho trayecto encuentra su voz, su capacidad para crear narraciones alternas a las instituidas en la urbe, narraciones colocadas a la par de la voz narrativa principal de la novela. Del mismo modo, la mirada de la *flâneuse*, al no ser hegemónica, ve la ciudad de las sombras, la no oficial. En este sentido, además de ser un deseo extraordinario y una vía para acceder a la megalópolis, la invisibilidad también refiere a los sectores urbanos no siempre representados en la narrativa urbana mexicana, sectores invisibilizados socialmente.

Mientras la *flâneuse* camina por la ciudad y se descubre como narradora, comienza a enunciar a la ciudad de las sombras, la ciudad olvidada por la gran mayoría de sus habitantes y se narra: «La ciudad olvidaba sus nombres y su pasado» (Clavel 214). Este olvido refiere a la falsa monumentalidad con la cual se viste a la ciudad, a sus edificios históricos y sus distintos monumentos que dan cuenta de una urbe con necesidad de inventarse una historia. Pongamos el caso de cuando la protagonista recorre Paseo de la Reforma y observa las estatuas de los héroes, se lee en la novela: «Estas estatuas estaban condenadas a pasar inadvertidas» (199). Del mismo modo, esa otra ciudad también es la de los marginados sociales, los vagabundos, los ciegos, los niños abandonados que habitan las calles del centro histórico de la Ciudad de México: sujetos olvidados que duermen a lado de los monumentos.

Sin embargo, a pesar de que gracias a la invisibilidad la *flâneuse* puede caminar por la ciudad, el acceso a las calles le resulta complicado: «Un grupo de mujeres que cruzaba la avenida la empujó de sus pensamientos y Soledad cayó de bruces. Un voceador de periódicos pasó corriendo junto a ella y alcanzó a patearla. Una vendedora de lotería trastabilló al pisarle la mano» (Clavel 199). Aunque Soledad García pudo evitar ser vista y vigilada por otros, la mera existencia de su cuerpo aún le impide disfrutar del todo de su andar. Incluso cuando existe cierta ligereza y libertad, en el imaginario de la *flâneuse* persiste la idea de una ciudad a la cual es difícil recorrer con el cuerpo: «Precisamente por su nueva levedad temía enfrentarse a las presencias pesadas y corpóreas de los transeúntes que se movían y ocupaban el espacio de una animalidad irreductible» (210).

En última instancia, la misma ciudad también es percibida como un cuerpo ajeno contemplado desde lo alto por la protagonista: «Para cuando consiguió montarse en el Caballero Alto, la ciudad despertaba, perezosa, en el valle: estiraba sus brazos de humo de sus fábricas, contoneaba

las piernas de sus avenidas, se arrebujaba de nuevo en las cúpulas de sus iglesias» (Clavel 19). Cuando Soledad García finalmente puede realizar una *flâneuserie*, un recorrido urbano, es capaz de sentirse parte de esa ciudad, de percibirse como una *flâneuse* mediante la alegoría del cuerpo: «Bueno, no era una posesión completa sino más bien que se sentía parte de la ciudad y que la amaba como a un cuerpo propio [...] con su cuerpo imperfecto pero flexible y vigoroso, con sus raptos que la hacían tocar el cielo y sus esfuerzos por resistir la destrucción» (Clavel 305).

En *Los deseos y su sombra* se han leído elementos fantásticos, por ejemplo, el simple hecho de que la protagonista se vuelva invisible ha motivado que Ana Clavel sea catalogada como autora neofantástica. Sin embargo, no debe obviarse ni olvidarse que el argumento de la novela se construye con base en el hecho de la desaparición del cuerpo de una mujer, lo cual es referido al final de la novela. En un epílogo se informa que la madre de Soledad García acudió a un centro de localización de personas y que colgaron una serie de carteles en la ciudad en donde se leía el mensaje «Desaparecida el 23 de junio de 1985». Lo último que se apunta en la novela es una leyenda escrita al pie de uno de los carteles en donde se leía «Su cuerpo no la contiene» (Clavel 307), lo cual refería tanto a la ciudad como al cuerpo desbordado y desaparecido de la protagonista.

### Entrenar el cuerpo para caminar: la *flâneuserie* en *El huésped*

En *El huésped*, como ocurre en *Los deseos y su sombra*, también hay una reconsideración acerca de la importancia de la mirada para construir una experiencia urbana. Si bien no se evidencia una intención de evadir el sometimiento de dicha mirada, el miedo a la ceguera llevará a la protagonista a recorrer, tantear, otros espacios urbanos, especialmente el metro de la Ciudad de México y, con ello, los seres que lo habitan. Al mismo tiempo, la *flâneuse* comenzará a acostumbrarse a esos otros espacios: «Durante todo el camino de vuelta, la luz del metro me molestó en los ojos, acostumbrados ya al reposo en la oscuridad» (Nettel 116). La importancia de ir en contra de la mirada como único medio para experimentar la urbe yace en que motiva el descubrimiento de otros lugares en la ciudad y expone la relevancia del cuerpo como herramienta para entrar en contacto con la urbe.

La *flâneuserie* en el caso de *El huésped* consiste en el recorrido de las calles y, particularmente, del metro de la Ciudad de México. El espacio subterráneo, poco explorado en las representaciones urbanas en la literatura mexicana, es una versión alternativa de la ciudad superficial, mencionada en la novela como una cloaca: «¿No has oído que cada gran ciudad tiene una cloaca proporcional a su esplendor? El nuestro por consecuencia tenía que ser a toda madre, limpio y tranquilo. Yo prefiero dormir y comer aquí que junto al Periférico» (Nettel 114). Para una reflexión acerca de la *flâneuserie* realizada por Ana, debe resaltarse el cómo a partir de su recorrido la caminante cuestiona los límites de lo que socialmente entendemos como ciudad. La *flâneuse*, como agente no autorizada, recorre la urbe en sus espacios menos reconocidos.

La dinámica entre una ciudad superficial y una subterránea es de suma importancia para la diégesis de la novela, pues no solo la ciudad tiene una doble versión de sí misma, sino también la protagonista, quien intuye dentro de sí una presencia. Carolyn Wolfenzon escribe: «La novela parte de la noción de que existen dos *Méxicos*: por un lado, el visible y moderno; por otro, el subterráneo, que es a su vez la base y la constitución del primero» (42). Aunque es aventurado apuntar que la reflexión se hace sobre México como país, lo que se sostiene en el presente trabajo es que, al recorrerse las calles de la ciudad y su sistema de transporte subterráneo, sí hay un cuestionamiento de la Ciudad de México y sus agentes. Hay constantes revisiones sobre cómo la ciudad superficial es un espacio vacío y carente de sentido, un sitio en donde sus habitantes actúan de manera automatizada: «Constantemente, el espacio deja de existir y la gente, obstinada en negarlo, sigue hablando de edificios, estatuas, cines que hace mucho derrumbaron; sigue mencionando calles que ya no son calles sino ejes viales y no tienen ya el mismo nombre, avenidas donde los camellones son solo el recuerdo colectivo de un tiempo más apacible y menos vertiginosos» (Nettel 162). Revisiones como esta no abundan en la novela; sin embargo, nos dan coordenadas en torno a varias preocupaciones presentes en la historia, como la naturaleza cambiante de la ciudad, sus habitantes alineados a uno o varios esquemas concretos y la ciudad como un recuerdo colectivo.

Al mismo tiempo, la construcción dual de una ciudad se vincula directamente con la doble identidad de Ana, ella y el ente (La Cosa), dentro de su cuerpo, en consecuencia, la ciudad también es un cuerpo en donde habitan otros entes y otras identidades distintas a las oficiales,

como sucede en *Los deseos y su sombra*. Ana contiene también una cloaca cuyo interior guarda todo aquello que ha marginado durante su vida: deseos y miedos. Esta misma escisión se nota en las preferencias de recorridos que tienen Ana y La Cosa. La Cosa disfruta de hacer recorridos en la ciudad superficial, también descubierta por la protagonista: «A La Cosa le gustaba la calle, podía caminar horas con mis pies pequeños y sus pasos sin rumbo, descubriendo la ciudad, recorriéndola como por primera vez» (Nettel 117). La breve mención del recorrido de la calle por primera vez es importante debido a que Ana y Soledad, la protagonista de *Los deseos y su sombra*, experimentan la ciudad como si nunca la hubieran recorrido a pesar de haber ocupado la calle anteriormente.

En la *flâneuserie* se evidencia un descubrimiento de la urbe por parte de las mismas agentes, es decir, de las caminantes. Se ve la ciudad como un espacio nuevo, la *flâneuse* la descubre y la redescubre en el mismo acto del recorrido. En el caso de Ana, caminar por la ciudad se convierte en un ejercicio de registrar todo mediante una memoria corporal que de a poco desplaza la importancia de la mirada: «Lo mismo podía dar diez vueltas en una manzana sin notarlo que caminar la avenida Insurgentes de sur a norte maravillada por sus ruidos, por lo ancho de las banquetas, por los árboles que a veces la rodean, pero sin verla, sin rescatar una sola imagen» (Nettel 117). En un punto de la novela, al ente dentro del cuerpo de Ana se le denomina como La cosa urbana, aquello que la «avienta» a las calles de la ciudad superficial. En cambio, la protagonista tiene una clara preferencia por ocupar el metro de la Ciudad de México: «Sin nada que hacer y con la necesidad imperiosa de permanecer ocupada, el metro resultaba un paseo adecuado a mi situación» (161). En el subterráneo, la *flâneuse* usa el cuerpo para ocupar y conocer el espacio: «Subía escaleras, me recargaba en las paredes del andén, arrastraba la mano por los muros de estuco o de tirol» (161). De este modo, la *flâneuserie* se vuelve esencialmente una práctica del cuerpo femenino en esa otra urbe, por ejemplo, a partir del reconocimiento de otros cuerpos por parte de la *flâneuse*: «En el vagón me dediqué a sentir los cuerpos húmedos y tibios de la gente. De pronto rozaba la piel delgada de un niño o las lonjas desbordantes de una marchanta, las cabezas rasuradas de los cadetes del colegio militar y también, por supuesto, las manos aprovechadas de los burócratas» (176).

El tema del cuerpo se vincula también con uno de los factores que afectan la agencia femenina en la urbe: la violencia. En el caso de *El*

*huésped*, la muerte de Marisol, una de las habitantes del metro y quien convive con Ana, es un claro acontecimiento en donde ciudad, cuerpo y violencia se entrelazan. Al respecto del personaje de Marisol, Orly C. Cortés Fernández escribe: «Por un lado, se encuentra el personaje de Marisol, quien simboliza a la única mujer libre de la novela y como tal es castigada con una muerte violenta a manos de las autoridades» (133). En un ejercicio de su libertad de agencia, como lo menciona Cortés, Marisol es llevada por unos agentes policíacos y posteriormente su cuerpo aparece torturado en alguna de las calles de la ciudad: «Como si alguna vez lo hubiera visto, pensé en el cuerpo de Marisol tirado junto a algún charco de Tacubaya» (Nettel 172). El artículo de Cortés Fernández señala la dinámica entre ciudad-violencia-cuerpo. Una de las aportaciones de Cortés es la caracterización del recorrido de Ana, a quien la autora denomina *flâneuse castigada*: «En *El huésped*, el acto *flâneuse* es castigado y muestra cómo las mujeres que ejercen agencia dentro del espacio urbano sufren consecuencias violentas» (Cortés 137), esto en referencia a la muerte de Marisol y a la manera particular de la protagonista de recorrer las calles mediante La Cosa: «Por otro lado, La Cosa que toma posesión de Ana es la que en realidad recorre libremente el espacio urbano: es el huésped quien en realidad realiza el acto *flâneuse* en el pleno sentido de la palabra, ya que con cada paso andado, adquiere mayor poder sobre la narradora» (139). En *Los deseos y su sombra* y *El huésped* el cuerpo se representa como primer lugar de la violencia y la agresión, como espacio invadido y que corre peligro una vez que se accede a la ciudad.

Dorde Cuvardic García, siguiendo a Tom Gunning, apunta que «el fracaso de la mujer como callejera urbana se dramatiza en términos de carencia del conocimiento íntimo de la ciudad, que en cambio tiene el *flâneur*, y de su constante e inevitable visibilidad que proporciona un espectáculo no premeditado para observadores siniestros» (77); sin embargo, de esta carencia y exposición ante los otros sobreviene también la importancia del cuerpo para la *flâneuse*, pues se convierte en aparato crítico y en generador de sentidos al mismo tiempo que es potencialmente un obstáculo. Así, la *flâneuse* de *El huésped*, una vez que se acostumbra al ambiente de los túneles del metro, enuncia: «En ese ambiente contenido, una mezcla de ceremonia sectaria y carnaval, encontré algo que no había experimentado en años: fraternidad en el sentido más cotidiano; tropezarse con los demás; sentir sus cuerpos cerca» (Nettel 47). De esa

forma, en la oscuridad, sin el sentido de la mirada, solo el cuerpo, Ana, la *flâneuse*, se encuentra en un espacio en donde siente que pertenece.

## Conclusión

Tanto la invisibilidad (la desaparición del cuerpo) de la protagonista de *Los deseos y sombra* como la ceguera (la anulación de la tiranía de la mirada como único medio de contacto con la ciudad) de la protagonista de *El huésped* son estrategias que encierran la historia cultural de la *flâneuse*, reducida a ser únicamente el objeto de la mirada ajena, y las preocupaciones contemporáneas respecto a las violencias ante las cuales el cuerpo femenino es vulnerable dentro de las grandes ciudades. De este modo, la reconsideración de una *flâneuserie* equivale, primordialmente, a una reconsideración de la relación entre el cuerpo femenino y la ciudad. Esta preocupación por el cuerpo no solo proviene de los distintos giros epistemológicos que le han otorgado un lugar importante a la corporeidad humana, como el giro afectivo, sino que también es una respuesta a las preocupaciones sociales en torno a habitar urbes tan grandes como la Ciudad de México, donde la violencia es una realidad diaria. En el caso de las dos novelas analizadas en el presente texto, la violencia queda evidenciada sobre el cuerpo femenino. Asimismo, hay una homologación entre el cuerpo de la *flâneuse* y la ciudad como dos territorios desconocidos que se descubren a medida que avanzan las novelas.

En ese mismo sentido, la *flâneuserie* en las novelas atiende cuestiones pensadas desde la filosofía, la sociología y los estudios de género porque prestan atención a la forma en que se filtra la vida extraliteraria en el hecho literario. Lo mismo ocurre con el cuerpo, porque si hay algo que circundan los estudios en entorno a la corporeidad, nuestra existencia material, es el cómo nos relacionamos con la otredad, que además de personas implica a instituciones sociales. Se propone, por tanto, una práctica del *tanteo* literario, leer las nuevas subversiones, entender los retos de representar nuevas subjetividades en la narrativa urbana y en la literatura en general, pues la *flâneuse* y otras perspectivas también se hacen presente en la poesía, el teatro y el ensayo. Las novelas citadas son apenas un breve asomo a un fenómeno que, en efecto, no es actual, pues las *flâneuses* ya estaban presentes en la literatura; el mismo Balzac ya intuía su presencia en la urbe. Sin embargo, lo interesante del corpus

aquí presentado es cómo la *flâneuse* es actante y, por lo tanto, generadora de un discurso que contrasta con el del *flâneur* tradicional, pues proviene de una práctica urbana del cuerpo. Por lo tanto, el concepto de *flâneuserie* podrá no solo reorganizar nuestra concepción de los espacios o de nuestros imaginarios, también iluminará dinámicas de nuestro ser y existir en nuestras queridas y monstruosas urbes.

## Bibliografía

---

Clavel, Ana. *Los deseos y su sombra*. Alfaguara, 2000.

Cortés Fernández, Orly. «Ciudad *flâneuse*: el andar entre la literatura y el arte acción». *Nuevas poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, no. 2, 2020, pp. 127-143. <https://bit.ly/3ccBATf>

Cuvardic, Dorde. «La *flâneuse* en la historia de la cultura occidental». *Filología y lingüística*, vol. 37, no. 1, 2011, pp. 67-95, <https://bit.ly/3TeV6io>

Harvey, Melinda. «From Passante to *Flâneuse*. Encountering the Prostitute in Dorothy Richardson's Pilgrimage». *Journal of Urban History*, vol. 27, no. 6, 2001, pp. 746-764, <https://bit.ly/3pDnQEb>

Lugones, María. *Peregrinajes: teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Del Signo, 2021.

Nettel, Guadalupe. *El huésped*. Anagrama, 2006.

Venkatesh, Vinodh. «The Ends of Masculinity in the Urban Space in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*». *Letras hispanas*, vol. 4, 2015, pp. 158-170, <https://bit.ly/3pDmOYP>

Wolfenzon, Carolyn. «El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nació* de Guadalupe Nettel como espejo político de México». *Latin American Literary Review*, vol. 44, no. 88, 2017, doi: <https://doi.org/10.26824/lalr.23>

Wolff, Janet. «The Invisible *Flâneuse*. Women and the Literature of Modernity». *Theory, Culture and Society*, vol. 2, no. 3, 1985, pp. 37-46, doi:<https://doi.org/10.1177/0263276485002003005>



DESROMANTIZACIÓN  
DE LAS  
MATERNIDADES  
EN *LA HIJA ÚNICA*,  
DE GUADALUPE  
NETTEL, Y *CASAS  
VACÍAS*, DE BRENDA  
NAVARRO

*De-romanticization of maternity in La hija  
única, by Guadalupe Nettel, and Casas  
vacías, by Brenda Navarro*

Marcela Patricia Zárate Fernández  
*Universidad Autónoma de Aguascalientes*

## RESUMEN

La maternidad se ha romantizado de tal forma que es vista como la realización del estado perfecto y completo de una mujer. Los paradigmas y las expectativas sobre los cuerpos de las mujeres como madres mantienen constructos culturales que provienen de la concepción de los géneros y de la maternidad romantizada. En el presente artículo se hará referencia a las novelas *Casas vacías*, de Brenda Navarro, y *La hija única*, de Guadalupe Nettel, las cuales, a través de sus personajes femeninos, deconstruyen los modelos de la maternidad a partir de la desromantización y puntualización de las estructuras sociales y culturales establecidas por sistemas heteropatriarcales. Principalmente, se analizarán los personajes de las madres de Daniel y de Alina, ya que a través de ellas se visualiza una desromantización del mito de la madre perfecta al mostrar las imperfecciones en sus cuerpos, en sus psiques, en la culpa de no ser buenas madres y en el estigma social que sufren por haber procreado un hijo con discapacidad.

**Palabras clave:** deconstrucción, género, romantización, discapacidad, cuerpo

## ABSTRACT

Motherhood has been seen as the realization of a woman's perfect and complete state due to its romanticization. The paradigms and expectations that are held on women's bodies as mothers maintain cultural constructs that come from the conception of gender, as well as romanticized motherhood. In this article, the novels *Casas vacías* by Brenda Navarro and *La hija única* by Guadalupe Nettel will be analyzed through the characters of Alina's and Daniel's mothers, who explore the de-romanticization of the myth of the perfect mother and show the way a mother can suffer because of the guilt of not being a good mother and the social stigma they deal with for giving birth to a disabled child.

**Keywords:** deconstruction, gender, romanticization, disabilities, body

La novela *La perra* (2019) de Pilar Quintana y la película *Lamb* (2021) de Valdimar Jóhannsson son muestras artísticas de la obsesión que puede sentir una mujer por convertirse en madre y cómo cumplir este deseo la puede orillar a construir maternidades alternas y enfermizas. Ambas

historias problematizan la necesidad de las protagonistas, Damaris y María, de ser madres a pesar de obstáculos físicos, biológicos y psicológicos; ellas optan por tener un hijo o hija sin darse cuenta de que se van convirtiendo en instinto, porque se transforman en madres de animales que han sido humanizados mediante ternura, paciencia y amor, como si en realidad hubieran salido de sus entrañas. Así, tanto en Damaris como en María se impone el deber ser ante su naturaleza estéril. Esta misma naturaleza se puede ver en *Yerma*, de Federico García Lorca, obra en la cual la protagonista tiene en un arrebato de cólera donde maldice a la naturaleza por su afán de exhibir frente a ella su fecundidad en el trigo, las fuentes de agua, los corderos e incluso las perras (64).

Estos ejemplos sobre la obsesión por la maternidad muestran cómo la sociedad heteropatriarcal, en su afán de encasillar a las mujeres dentro de sus capacidades biológicas, ha creado espacios de frustración para aquellas que son estériles o carecen del deseo por cumplir con los mandatos biológicos, sociales y políticos que han sido elaborados a partir de constructos de género, siendo así que las mujeres que no procrean se observan como cuerpos vacíos. En este contexto social, evadir la reproducción materna implica atentar contra la naturaleza y cultura, por lo que es visto como anormal el hecho de que una mujer no tenga hijos, no desee tenerlos o no engendre infancias perfectas, especialmente en sociedades donde solo se permiten normas y paradigmas de perfección.

Respecto al relato biológico de la maternidad, un sector de la segunda ola del feminismo cuestionó los roles de género a partir del aprendizaje de paradigmas patriarcales que ofrecían visiones categóricas e implantadas de lo que debía constituir un hombre y una mujer. La construcción de la mujer desde su biología se convirtió, en este periodo, en uno de los fundamentos que se deconstruyeron para afirmar su valor no solo como sujeta reproductora y cuidadora de sus hijos o hijas. Este cambio en formas de actuar y pensar ha tenido repercusiones en la forma en que la mujer se inserta dentro de la sociedad y en cómo su cuerpo, específicamente su matriz —que por siglos la había definido—, ha ido cambiando su valor: «es obvio que hechos como la maternidad no se pueden alterar —por lo menos no en la actualidad—; sin embargo, lo que sí puede variar es el valor social que se le asigne. Y es aquí donde el concepto de género resulta de utilidad: al entender que estas diferencias sociales —estas diferencias de género— si bien pueden tener un correlato biológico, no están determinadas por él» (Mantilla 155).

Sin embargo, y a pesar de las variaciones históricas, sociales y culturales, los esencialismos sobre la maternidad han subsistido y se encuentran presentes en la visión romantizada de la figura materna porque «[...] a felicidade de toda mulher é fundada no espaço doméstico do cuidado, excluindo-se o sujeito mulher, pesando para as mulheres que no exercem a maternidade, o estereotipo de infelices, incompletas e menos mulheres» (Alves 11)<sup>54</sup>. Esta perspectiva del mandato materno se ha asumido y aprendido mediante la enseñanza tradicional de los roles de género, los cuales consideran a las madres como creadoras y cuidadoras primarias de hijos e hijas saludables que posteriormente contribuirán a la sociedad. Este tipo de madres modelo se cimenta en los imaginarios y referentes culturales, como la obligación de amamantar, el cuidado y amor incondicional, así como que el parto sea natural y consciente. Ante estos paradigmas estrechos, las mujeres cuestionan en cada generación el rol de género que les ha sido asignado y las dimensiones heteropatriarcales que existen detrás de la catalogación del género femenino solo a partir de sus atributos biológicos. Al respecto, Cristina Palomar Vereza señala:

Afirmamos que el proceso de construcción social de la maternidad supone la generación de una serie de mandatos relativos al ejercicio de la maternidad encarnado en los sujetos y en las instituciones, y reproducidos en los discursos, las imágenes y las representaciones, que producen, de esta manera, un complejo imaginario maternal basado en una idea esencialista respecto a la práctica de la maternidad. Como todos los esencialismos, dicho imaginario es transhistórico y transcultural, y se conecta con argumentos biologicistas y mitológicos. (16)

Aunque en el siglo XXI continúa la visión mandatoria, idealizada y romantizada de la maternidad, cada vez más se formalizan diálogos sobre la desromantización del género femenino para que el cuerpo de la mujer

---

54. «La felicidad de toda mujer se funda en el espacio doméstico de cuidado, excluyendo al sujeto femenino, pesando sobre las mujeres que no ejercen la maternidad el estereotipo de infelices, incompletas y menos mujeres» (traducción de los editores).

no sea observado y utilizado solamente para cumplir roles biológicos, reproductivos y de cuidado. Así es que textos, investigaciones y piezas de arte registran nuevas maneras de maternar y promueven cambios en los discursos sobre la figura cultural de la madre como un ser perfecto e idealizado.

Entre los textos ficcionales que abordan la desromantización materna se encuentra el cuento «Joven madre» (1981), de María Luisa Puga. En esta narración la autora describe la depresión posparto que mantiene a una mujer sin poder explicar qué le sucede, mientras las personas a su alrededor minimizan sus sentimientos y los cambios psicológicos que le ha provocado la maternidad. Ante las circunstancias de vulnerabilidad e inestabilidad, la recién madre busca suicidarse junto a su hija aventándose del cuarto piso del hospital, sin embargo, solo la niña —de tres días de nacida—, pierde la vida. Esta narrativa de una mujer incomprendida ante un desajuste mental también había sido expuesta por Charlotte Perkins Gilman en la novela *The Yellow Wallpaper*, publicada en 1892. En esta, Perkins Gillman explora abiertamente la conciencia de una mujer encerrada en una casa de campo cuando no desea ser esposa ni madre; su mente se opone ante el discurso patriarcal de finales del siglo XIX. En estos dos textos se muestra la indiferencia e incapacidad de entender la presión que sienten las mujeres dentro del sistema heteropatriarcal que las restringe mediante discursos de género y apropiación de sus cuerpos como espacios hechos solo para procrear.

En la misma directriz discursiva, Adrienne Rich en su texto *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (1976), y Daniela Rea en su ensayo «Mientras las niñas duermen» (2019), reflexionan sobre el doble rol de las mujeres como madres y profesionistas. La primera menciona: «El niño (o los niños) podía estar absorbido en lo suyo, en su propio mundo de sueños; pero tan pronto sentía que yo me deslizaba hacia un mundo que no le incluía, se me acercaba, me cogía de la mano, pedía ayuda, golpeaba las teclas de la máquina de escribir» (69). Mientras que Rea, siguiendo el mismo esquema narrativo de Rich, ofrece su manera personal de sentir la frustración, el enojo y el agobio cuando se encuentra inmersa en las dificultades que enfrenta para mantenerse activa en su trabajo periodístico al tiempo que ofrece atención y cuidado a su hija: «Quisiera no saber de ti por un rato. No escucharte. Pero tú insistes, me jalas de la pierna y lloras. Yo te ignoro, intento escribir. Pero tú ganas. Apago la computadora y te alzo y de nuevo somos tú y yo» (127).

En el campo visual, Ana Casas Broda, en su exposición autoetnofotográfica *Kinderwunsch* (2013), visualiza el recorrido, a veces en solitario y en ocasiones acompañada, de sus procesos de gestación y maternidad; además, expone mediante viñetas pensamientos sobre las etapas de su proceso creativo como madre y artista.

Tanto los textos señalados, como la autoetnofotografía de Casas, visibilizan que, a pesar del creciente diálogo sobre la desromantización de la figura materna, todavía existen el estigma e incompreensión sobre las mujeres que expresan sus deseos de no ser madres, o aquellas que se sienten agobiadas por su rol de madre y su trabajo fuera de casa. Debido a los tabúes existentes y los señalamientos heteropatriarcales sobre la desromantización de la maternidad, muchas mujeres mantienen el estatus quo como las cuidadoras primarias de sus hijos a pesar del desgaste físico, psicológico y emocional que provocan desbalances en su vida personal, familiar y profesional (Barrantes 38-39).

Dentro de las maternidades y sus desafíos, un grupo poco visibilizado y representado es el de madres que procrean y dan a luz un hijo o hija con alguna discapacidad. Este tipo de maternidad ha estado al margen de las esferas de discusión a causa de que las mismas madres ocultan el estado de sus infancias, pues son ellas quienes normalmente se enfrentan al dilema de no saber si provocaron algún daño al feto. Esta situación produce frustración hacia su cuerpo, el cual ha producido una persona «enferma»; para ellas su matriz no fue apta y desde la concepción se autoevalúan como malas madres, pues «Estas maternidades diferentes generan una posición ambigua y conflictiva frente a los significados asociados a la maternidad ideal» (Gutiérrez-González 8). Mientras las mujeres se autodescalifican por tener un hijo o hija con discapacidad, también padecen el escrutinio social y familiar por haber engendrado una persona que no contribuirá al bienestar de su comunidad; así, en algunos casos son estigmatizadas:

El diagnóstico de discapacidad de un hijo, ya sea en la gestación, al momento de nacer, en el primer año de vida o durante su desarrollo, marcará a la madre, sumiéndose en una crisis que le llevará años asimilar, pues implican una ruptura con proyectos presentes y futuros, expectativas e ideales, preocupaciones e inseguridades no solo en lo referente a la atención y cuidado del pequeño, sino sobre sí

misma, sobre su propia falta, se cuestionará lo que hizo mal que llevo a su bebé a esta situación, generando culpa que tardará tiempo en desaparecer. (Hernández 82)

Es claro que el paradigma de madre perfecta, romantizada e idealizada, implica dar a luz un hijo o hija saludable para evitar el estigma de una maternidad deficiente y plagada de culpabilidad. Un texto que cambia la idiosincrasia de tener un hijo con discapacidad es *Almendra* de Won-pyung Sohn. Esta novela enfrenta a una madre a la educación de su hijo como una persona independiente, que se valga por sí misma, pues sabe que en algún momento ya no estará con él. Siendo una ficción con elementos autobiográficos, Won-pyung Sohn traza una sociedad no apta para personas con discapacidad, sin embargo, logra que el núcleo familiar sostenga a su hijo para alcanzar un bienestar común.

Esta relación próxima y amorosa entre madre e hijo con discapacidad refleja una dinámica particular que ha ido en aumento; sin embargo, no en todas las sociedades, comunidades y familias se mantiene esta realidad porque existe un conocimiento limitado sobre la interacción con personas con discapacidad.

En la literatura contemporánea mexicana escrita por mujeres, la maternidad ha sido un tópico que ha detonado un gran número de textos críticos, ensayos y narrativa. La apertura a diálogos sobre diferentes formas de materner ha creado espacios de discusión sobre el rompimiento de los paradigmas de madre ideal y romantizada, de forma que la representación de la madre contemporánea se contrapone al rol tradicional de la mujer como el ángel del hogar: una madre abnegada y cuidadora que ofrece su amor incondicional. Este arquetipo romantizado de la mujer que engendra, pare y cuida se desvanece cada vez con mayor frecuencia a causa de las diversas perspectivas de maneras de materner, los debates hacia una maternidad voluntaria y deseada, las dinámicas cambiantes de los roles de género y el cuestionamiento al discurso heteropatriarcal que ha fundamentado y perpetuado los paradigmas de la idealización de la figura materna.

En el caso de las novelas *Casas vacías* (2018), de Brenda Navarro, y *La hija única* (2020), de Guadalupe Nettel, estas se encuentran atravesadas por diferentes tipos de maternidades que crean espacios de reflexión sobre mujeres que se oponen a convertirse en madres romantizadas y paradigmáticas. Ante esto, tanto Navarro como Nettel exponen otras

maternidades, como son la maternidad de acogida o adopción, maternidad en solitario y maternidades tardías; cada una de ellas se encuentra alineada a nuevas representaciones que la mujer ha adquirido al disponer de su cuerpo como sujeto agente y no solo como receptor de normas que mantiene los roles de género. Así, las mujeres representadas en *Casas vacías* y *La hija única* se distancian de la idea romantizada de madre biológica, heteroparental y biparental, ya que las narrativas se enfocan en el diálogo existente entre quienes siguen los mandatos culturales de engendrar un hijo o hija, aquellas que no los mantienen al decidir no tenerlos, o las que alternativamente son madres desde el acompañamiento. Además, en este diálogo de maternidades normativas y no normativas se incorpora la problemática que enfrenta una mujer para procrear y tener un hijo o hija con discapacidad. Cuando Navarro narra la historia de la pérdida de un hijo autista nos muestra la imagen de una mujer que es madre sin desearlo, mientras que Nettel en *La hija única* relata, mediante una obra semificcional<sup>55</sup>, la historia de Alina, quien desea ser madre y da a luz a una niña con microlisencefalia.

En la novela *Casas vacías*, Brenda Navarro cuestiona cómo el acto de la maternidad surge desde el anhelo personal de engendrar otro ser humano y que no todas las mujeres están dispuestas a hacerlo. Ante este dilema, Navarro entrelaza la vida de dos mujeres que comparten un hijo, una de ellas es la madre biológica de Daniel mientras la otra es la secuestradora del niño, quien lo nombra Leonel. A través del drama del secuestro, este texto se encuentra enmarcado por el entorno de dos familias, en el cual las relaciones de pareja están mediadas por la maternidad y la paternidad y, sobre todo, por la falta de deseo o la inhabilidad de la mujer para procrear. Si bien el personaje de la madre biológica de Daniel no siente motivación para ser madre, la secuestradora sí. De esta manera, en *Casas vacías* se muestra a dos protagonistas analizadas a través de la maternidad, que además tiene como componente relevante que Daniel/Leonel es autista; ambas mujeres relatan desde su complejidad familiar, económica y personal la dificultad de convivir diariamente con

---

55. La novela *La hija única* tiene como dedicatoria «Para mi amiga Amelia Hinojosa, quien con gran generosidad me permitió contar los detalles de su historia y a la vez me otorgó la libertad de inventar cuando fuera necesario».

un niño autista y cómo su deber de cuidadoras primarias las lleva a comprender que se encuentran:

ante maternidades diferentes porque son definidas en base a las necesidades de los hijos e hijas y tienen muy en cuenta la caracterización que se realiza de su discapacidad: generalmente asociada al déficit, a la carencia de una normalidad normativa y homogeneizadora que anula singularidades y cualidades de las personas. El discurso sobre la discapacidad de estos niños y niñas genera un modelo de maternidad diferente y segregador en base a esas explicaciones y que además cuenta con sus propias expectativas. (Gutiérrez-González 11)

Un elemento que ha sido expuesto por la crítica sobre *Casas vacías* es la característica de despersonalización de las madres de Daniel/Leonel, puesto que ambas carecen de un nombre propio (Jacinto 5). Esta característica expone cómo una madre se desdibuja y despersonaliza ante su maternidad, se convierte en «la madre de...», así que, a pesar de cargar con el peso narrativo de esta novela, las madres dejan de ser ellas mismas para enfocarse en Daniel/Leonel, quien se convierte en la persona que mueve su existencia y muestra la contradicción romántica que socialmente se le otorga a la madre a través de las dinámicas culturales de los mandatos heteropatriarcales establecidos. Así, deja de pertenecerse a sí misma para convertirse en la pertenencia de su prole —se entrega—, sobre todo si tiene un hijo o hija con discapacidad.

Al centrar la atención en el personaje de la madre de Daniel, parte de su narrativa —antes de perderlo—, se enfoca en su deseo de vivir otra vida; se descubre ausente de su matrimonio, evita la maternidad desde antes de gestar, y busca evadirse del esencialismo biológico y la imposición social heredada del modelo patriarcal (Alves 21) para «[...] no dejar que el mito de la maternidad se prolongara en mí» (Navarro 22). Este personaje reconoce su futuro fracaso como madre al no anhelar tener un hijo, lo cual confirma al nacer Daniel. En ese momento sabe claramente que sus premoniciones sobre la idea de dar a luz eran precisas. Su maternidad nunca fue romantizada: «Quince horas antes de que naciera Daniel empecé a sentir cómo su cuerpo se preparaba para desgajarme: una especie de vibraciones que iniciaban en la baja espalda para con-

centrarse en el hueso iliaco. No hubo nada de romántico en ello» (Navarro 83). En este monólogo interior es evidente que el mandato de ser madre fue más fuerte que sus propios deseos de no materner.

Además de su renuencia hacia la maternidad, la madre de Daniel evidencia que dar a luz a un hijo autista conlleva mayor culpabilidad al no haber sido deseado. Como se ha mencionado, las madres, al ser portadoras del feto durante nueve meses, son el territorio para la formación de otro ser con quien crean un vínculo de cuidado, debido a que dependen de ella para su óptima formación y desarrollo. Cuando se da a luz a un hijo o hija con discapacidad, la primera en sentir la responsabilidad de cualquiera anomalía es la mujer, pues la culpabilidad es inmediatamente asumida. Para la madre biológica de Daniel es claro que el rechazo a su maternidad y su propio cuerpo embarazado es de alguna manera responsable del trastorno de Daniel:

*Aunque sabía que no era nada malo, sino un poco más de trabajo, tuve la certeza de que no supe engendrar un niño sano, normal, que pudiera llenar de deportes a Fran, de hacerlo que se ensuciara las manos y las rodillas por jugar con él. Me sentía avergonzada por los dos, porque no hizo falta que lo intuyera, Fran puso una barrera entre Daniel y él. (Navarro 128)*

En este fragmento no solo se muestra la culpabilidad materna por dar a luz a un hijo con autismo, también se expone la nueva relación que surge con el padre. Se reconoce que la interacción del progenitor se manifiesta físicamente cuando nace el hijo. Sin embargo, la madre —por motivos biológicos—, cuida el mayor tiempo del bebé mientras el hombre puede tomar distancia y mantener su rutina de forma más rápida y sencilla, ya que no es el proveedor de los primeros cuidados, especialmente de la alimentación. En *Casas vacías*, esta diferencia de contacto ocasiona una dinámica distinta entre el padre —Fran— y Daniel, pues se muestra el rechazo paterno, quizá por machismo o desconocimiento sobre los motivos que ocasionaron el autismo; dicha situación en que el hombre se deslinda y culpa a la mujer por no haberle dado un hijo sano acrecienta la desromantización de la maternidad.

Aunado al sentido de culpa por incumplir los paradigmas de la maternidad ideal y romantizada, la madre biológica de Daniel mantiene

duelos constantes por creer que su falta de instinto materno ocasionó el autismo y que su pérdida se debe a su incapacidad de cuidado, tal como formulan los mandatos heteropatriarcales. No obstante, esta falta de interés en la maternidad se explora en *Casas vacías* desde el momento en que la madre de Daniel reconoce que no puede dar cariño a la sobrina de Fran—Nagore—, quien perdió a su madre debido a que fue asesinada por su esposo. Esa niña huérfana la coloca en la posición de una madre obligada; de esa forma, sucede lo mismo que cuando se enfrenta a su hijo biológico: existe una maternidad nunca deseada. Así, en sus monólogos interiores la madre de Daniel entabla una conexión con su maternidad que no debió existir y lamenta haber continuado con los mandatos de género, se convierte en una madre arrepentida. Este término es cada vez más común porque designa los sentimientos de una mujer que hubiera preferido no tener descendencia. Para la madre de Daniel el arrepentimiento también es un motivo de culpa y reflexión ante su hijo autista.

Por su parte, en *La hija única* (2020), Guadalupe Nettel, al igual que Brenda Navarro, aborda diferentes circunstancias por las cuales una mujer desromantiza la visión de la maternidad. Esta desromantización se encuentra puntualizada a través de una mamá arrepentida, una mujer que se convierte en madre a pesar de las dificultades de concebir, la renuncia personal a la maternidad, y en el hecho de convertirse en madre a partir del acompañamiento. Sumado a esto, Nettel conforma un mundo contemporáneo donde las mujeres se enfrentan a dilemas profesionales, la edad y las concesiones que deciden hacer para convertirse en personas con o sin hijos. Este conjunto de mujeres está representado en *La hija única* a través de los personajes de Laura (una estudiante de doctorado), Alina (quien tiene problemas para embarazarse y posteriormente da a luz a una hija con microlisencefalia), Doris (una joven viuda con un hijo que tiene problemas severos de conducta), y la madre de Laura (quien dejó su vida en pausa a causa de la maternidad). Mediante las voces de estas cuatro mujeres se ofrecen perspectivas específicas sobre el hecho de decidir ser madres, al mismo tiempo que se abre el diálogo a problemáticas como la viudez, la esterilidad, la violencia obstétrica, la responsabilidad materna y la soledad.

En cuanto a Alina, este personaje representa a una mujer que ha tenido múltiples intentos por quedar embarazada, su trayecto de embarazo, el descubrimiento de que dará a luz a una hija con problemas cerebrales y las situaciones posteriores que surgen a causa de la condición espe-

cial de la bebé llamada Inés. A través de su historia, se exponen temáticas como el desgastante recorrido para gestar, las costosas prácticas ginecológicas y los cuidados que debe tener una bebé con discapacidad cerebral. Ante dichas situaciones, Alina, a pesar del apoyo de su esposo Aurelio, mantiene la culpabilidad por haber procreado una hija con discapacidad, sobre la cual no sabía cuándo iba a morir. Esta temática que deviene del patriarcado, tal como sucede en *Casas vacías*, dirige la mirada hacia la forma en que las mujeres mantienen la certeza de ser responsables de cualquier problema médico que tenga su hijo o hija, aunque medicamente no haya evidencia. Esta culpabilidad queda reflejada cuando Alina, a través de un monólogo interior, se interpela el por qué ha creado un cuerpo enfermo:

No le parecía sano regodearse en el dolor, en el vendaval de preguntas que la acosaban en cuanto se permitía el menor resquicio: ¿por qué pasó? ¿Fue mala suerte? ¿Fue mi culpa? ¿Fueron mis genes o los de Aurelio? ¿Es la mezcla de los dos? ¿Qué pude haber hecho mejor? ¿Para qué me embaracé? ¿Cómo se lo diré a mis padres?, entre muchas, muchísimas otras. (50)

Tal como se observa, cada una de las preguntas que Alina se hace exponen su desromantización de la maternidad, puesto que se cuestiona si fue lo mejor aferrarse a la idea de concebir y dar a luz si sabía que Inés tenía pocas probabilidades de vivir y, si vivía, sería por poco tiempo y con una existencia limitada. A partir de este hecho, se muestra a Alina aturdida por saber que su deseo forzado de ser madre fue más fuerte que la realidad de tener una hija medio viva. Este aturdimiento la enfrenta a su realidad e incapacidad de crear un ser humano sano, situación que provoca remordimientos por no desear una hija «dañada» y preferirla muerta. De esta manera, al igual que en *Casas vacías*, Alina se enfrenta a pensamientos sobre el futuro complejo con su hija y llega a desear su muerte: «Vete, Inés. No tienes nada que hacer aquí. ¡Vete pronto! Si te quedas, ni tú ni yo tendremos una vida» (71). Este rechazo es una realidad que viven la mayoría de las mujeres que procrean un hijo o una hija con discapacidad, tal como registran estudios psicológicos y sociológicos, entre los cuales se encuentra el realizado por Carolina Huerta y Jesús Rivera Navarro; mediante entrevistas lograron apreciar el agobio,

la tristeza, culpabilidad y frustración de las madres por haber producido un cuerpo enfermo. En el caso de Alina, sabe que puede matar a su hija, pero decide no hacerlo, ya sea por su deseo de maternar durante más tiempo o por sus valores morales.

Un tema que se planteó al principio de este artículo es el vínculo entre animales y el instinto materno, que es latente en las madres de Daniel y de Alina. Mientras la madre de Daniel declara su desesperación ante la pérdida de su hijo: «Como perra recién parida me arrinconé en un pedazo de la habitación con unas cobijas que apenas y soltaba porque aún tenían el aroma de mi hijo. Las olisqueaba casi todo el tiempo [...]» (Navarro 119). Alina se descubre como guardiana y proveedora de los primeros cuidados a Inés, además de ser responsable del cariño que necesitará la niña el tiempo que tenga de vida; así, manifiesta:

Instantes más tarde pusieron a Inés sobre su pecho. Lo único que ella recuerda de ese momento es un paquete de carne tibia, enrojecida, y un poco de pelo, al que llenó de besos como una madre felina que lame a su cría recién salida de su vientre. (Nettel 63)

Estas reflexiones comparten la impronta del ser materno que mantiene sus primeros instintos, los cuales, es posible, sean también para desterrar su pasado primitivo y pensar en una maternidad desromantizada y reflexionada, no solamente instintiva.

## Conclusión

Acerca de las reflexiones realizadas sobre las normativas heteropatriarcales de la maternidad, en la novela *La hija única*, el personaje de Mónica, amiga de Alina y Laura, expresa una frase que muestra nuevos paradigmas sobre la conformación de una familia: «Las familias biológicas son una imposición, y ya va siendo hora de desacralizarlas. No hay ningún motivo para que nos conformemos con ellas si no funcionan» (Nettel 164). Esta propuesta de desacralización viene acompañada de la desromantización de roles de género y la maternidad como un mandato, para así modificar el arquetipo sobre perfección que ha recaído en las mujeres, ya que, como se ha apreciado en *Casas vacías* y *La hija*

*única*, los paradigmas romantizados transhistóricos de maternidad han provocado impactos negativos en las mujeres que quieren tener hijos y no pueden, en aquellas que no lo desean y en madres de hijos con discapacidad. Entonces, a partir de las narrativas de Brenda Navarro y Guadalupe Nettel se desarrolla la idea de que ser madre debe implicar la posesión del cuerpo de manera personal, no social ni política; además, se señala la necesidad de mantener diálogos y cuestionamientos sobre la importancia de expresar el tipo de maternidad o no maternidad que cada mujer desea.

## Bibliografía

---

- Alves, Carolina. «O feminismo como resposta aos conflitos da maternidade: não se nasce mulher, torna-se mãe». *Discussões Contemporâneas em Ciência Política*, 2017.
- Casas, Ana. *Kinderwunsch*. Museo Espacio, 2013.
- De Loera, Luis Alberto. «La maternidad desmitificada en *El matrimonio de los peces rojos* de Guadalupe Nettel y *Casas vacías* de Brenda Navarro». *Cuaderna Vía*, 2022, pp. 25-30, doi: 10.32855/cuadernavia.2022.05.02
- Extensión Comunica. «Evento investigaciones feministas sobre maternidades y crianzas (parte I)». YouTube, 19 de junio de 2021, [www.youtube.com/watch?v=EWNQu--PjNk](https://www.youtube.com/watch?v=EWNQu--PjNk)
- Extensión Comunica. «Evento investigaciones feministas sobre maternidades y crianzas (parte II)». YouTube, 25 de junio de 2021, [www.youtube.com/watch?v=ow5kPIKBTes](https://www.youtube.com/watch?v=ow5kPIKBTes)
- Gallardo, Carmen María. «Ideología de la maternidad en la literatura y la sociedad». *Amoxcalli*, 2023, pp. 120-141, <http://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/amox/article/view/1209/1264>
- García, Federico. *Yerma*. Losada, 1942.
- Gilman, Charlotte Perkins. *The Yellow Wallpaper*. Rutgers UP, 1993.
- Gutiérrez Piña, Claudia L., et al., coordinadoras. *Escrituras de la maternidad. Miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*. Universidad de Guanajuato, 2021.
- Gutiérrez-González, Angélica y Esteban Ruiz-Ballesteros. «"Mi hijo es autista": normalidad y maternidades diferentes. Una aproximación antropológica a las dimensiones sociales del autismo». *Disparidades. Revista de Antropología*, 2020, pp. 1-16, doi: <https://doi.org/10.3989/dra.2020.019>.

- Hernández Martínez, Laura, *et al.* «Repercusiones en las madres de hijos con discapacidad». *Pensamiento americano*, vol. 13, no. 26, 2020, pp. 77- 92, doi: <https://doi.org/10.21803/pensam.13.25.387>
- Mora Huerta, C., y Jesús Rivera Navarro. «La reconstrucción del sentido en madres de niños con una enfermedad degenerativa». *Estudios sociológicos de El Colegio de México*, 2019, pp. 757-783, doi: <https://doi.org/10.24201/es.2019v37n111.1737>
- Jacinto, Ana Luisa. *Violencia y maternidad en Casas vacías de Brenda Navarro*. Tesis de maestría. Universidad de Guanajuato, 2023.
- Lamb*. Dirigida por Vladimir Jóhannsson, Sena, 2021.
- Leonardo-Loayza, Richard. «Maternidad no normativa, violencia y desapariciones forzadas en *Casas vacías* de Brenda Navarro». *Desde el Sur*, 2022, pp. 1-21, doi: <https://dx.doi.org/10.21142/des-1403-2022-0032>
- Mantilla, Julissa. «La conceptualización del género y su importancia a nivel internacional». *Agenda internacional*, 1996, pp. 153-67, doi: 10.18800/agenda.199601.006.
- Mayobre, Purificación. «La formación de la identidad de género una mirada desde la filosofía». *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 2007, pp. 35-62, [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1316-37012007000100004&lng=es&tling=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012007000100004&lng=es&tling=es)
- Medina Bravo, Pilar, *et al.* «El ideal de madre en el siglo XXI: la representación de la maternidad en las revistas de familia». *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 2014, pp. 487-504, <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/45244/42584>
- Mora, Carolina y Jesús Rivera Navarro. «La reconstrucción del sentido en madres de niños con una enfermedad degenerativa». *Estudios sociológicos de El Colegio de México*, 2019, pp. 757-783, doi: <https://doi.org/10.24201/es.2019v37n111.1737>.

- Núñez, Marina y María José Rebollo Espinosa. «Aprender a ser madre: reflexiones históricas acerca de la construcción de la identidad femenina». *III Jornadas Pedagógicas de la Persona. Identidad personal y educación*, 2004, pp. 1-9.
- Navarro, Brenda. *Casas vacías*. Kaja Negra, 2018.
- Nettel, Guadalupe. *La hija única*. Anagrama, 2020.
- Palomar, Cristina. «Malas madres: la construcción social de la maternidad». *Debate feminista*, 2004, pp. 12-34, <http://www.jstor.org/stable/42624829>.
- Puga, María Luisa. «Joven madre». *Mujeres en espejo*. Folios Ediciones, 1983, pp. 184-187.
- Quintana, Pilar. *La perra*. Penguin Random House, 2017.
- Rea, Daniela. «Mientras las niñas duermen». *Tsunami I*. Sexto Piso, 2019, pp. 121-158.
- Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños, 2019.
- Rocha, Tania. «Desarrollo de la identidad de género desde una perspectiva psico-socio-cultural: un recorrido conceptual». *Interamerican Journal of Psychology*, 2009, pp. 250-259, [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-96902009000200006](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-96902009000200006).
- Sánchez, Ángeles. «Nuevas maternidades o la deconstrucción de la maternidad en México». *Debate feminista*, 2004, pp. 55-86, doi: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2004.30.1048>.
- Vivero, Cándida. «De madres, hijos y otras cuestiones afectivas: comentarios crítico-analíticos a las temáticas recurrentes en las narradoras mexicanas nacidas a partir de 1970». *La ventana. Revista de estudios de género*, 2012, pp. 164-181, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88424573007>
- Sohn, Won-pyung. *Almendra*. Traducción de José Manuel Moreno Cidoncha, Océano Gran Travesía, 2021.



EL CUERPO  
FEMENINO COMO  
ESCRITURA  
LIMINAL DE  
RESISTENCIA EN  
«LA CARRETERA»,  
DE ORFA ALARCÓN

*The female body as a liminal writing of  
resistance in “The road”, by Orfa Alarcón*

Héctor Francisco González Fernández  
Tania Pamela Salazar Puente  
*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

**RESUMEN**

El presente trabajo analiza el cuento «La carretera» de Orfa Alarcón. En dicho texto se argumenta que la corporalidad de la protagonista, Norma, permite la creación de un espacio liminal que desarticulará los discursos hegemónicos y las figuras de jerarquía dentro de la cultura del narcotráfico por medio de la apropiación de dos características imprescindibles de esta: el sicario y la sexualidad desbordada. El objetivo de este análisis radica en presentar la manera en que Norma logra crear un espacio de resistencia ante estos discursos autoritarios a través de la *liminalidad* o el espacio que adquiere desde su corporalidad ante figuras de poder. Para el estudio de este texto utilizaremos los análisis de *liminalidad* propuesto por Homi K. Bhabha en *El lugar de la cultura* (2013) y el concepto de tercer espacio propuesto por Olalla Castro Hernández en *Entre-lugares de la modernidad. Filosofía, literatura y Terceros Espacios* (2017). Además de los conceptos de violencia objetiva y subjetiva de Slavoj Žizek descritos en *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2009). Este análisis propone resignificar la corporalidad femenina y las formas de resistencia ante la violencia sistémica propia del discurso machista y económico de la narcocultura por medio del rol de sicario.

**Palabras clave:** umbral, literatura mexicana contemporánea, corporalidad, tercer espacio, violencia

**ABSTRACT**

This work analyzes the story “The Road” by Orfa Alarcón. In this text it is argued that the corporeality of the protagonist, Norma, allows the creation of a liminal space that will dismantle the hegemonic discourses and figures of hierarchy within the culture of drug trafficking through the appropriation of two of its essential characteristics: the hitman and overflowing sexuality. The objective of this analysis lies in presenting the way in which Norma manages to create a space of resistance against these authoritarian discourses through *liminality* or the space that she acquires from her corporeality in the face of figures of power. To study this text, we will use the analyses of *liminality* proposed by Homi K. Bhabha in *The Place of Culture* (2013) and the concept of third space proposed by Olalla Castro Hernández in *Entre-lugares de la modernidad. Philosophy, literature and Third Spaces* (2017). In addition to Slavoj Žizek’s concepts of objective

and subjective violence described in *On Violence. Six marginal reflections* (2009). This text proposes to redefine female corporality and the forms of resistance to the systemic violence typical of the sexist and economic discourse of narcoculture through the role of the hitman.

**Keywords:** threshold, contemporary Mexican literature, corporality, third space, violence

La irrupción de la narrativa cruda proveniente del norte de México ha permitido que Orfa Alarcón se posiciona dentro de los escenarios de la literatura mexicana. A *Perra brava* (2010), su primera y más estudiada novela, le siguieron *Bitch Doll* (2013) y *Loba* (2019), además de varios cuentos integrados en antologías del género negro en México como *Acapulco noir. Tercera antología de narrativa policiaca y criminal* (2017) y *La renovada muerte. Antología del noir mexicano* (2019). En esta última aparece el cuento del cual se desprende este trabajo.

El argumento sobre el que se sostiene el análisis es que la resistencia *infrapolítica* se da sobre la base de la apropiación de rasgos característicos del discurso del narcotráfico por parte del personaje principal. Asimismo, su renuncia al placer corporal cuestiona y desarticula, momentáneamente, las estructuras sociales, las relaciones hegemónicas y los elementos de la violencia simbólica y material.

Norma, la protagonista del cuento, es un personaje inusual dentro de la narrativa *noir* mexicana y la narcoliteratura<sup>56</sup> por su *liminalidad* y lo proteico de su identidad. Ella, cuando renuncia a su corporalidad, se apropia/interioriza los discursos violentos de los aparatos represivos. Así, a partir de la dimisión, su cuerpo se convierte en un umbral. Al respecto, Stavros Stavrides (2016) explica que el *umbral* «emerge como un concepto capaz de captar la dinámica espacial de emancipación» (15) y «supone la suspensión de una identidad previa y la preparación para adquirir una nueva» (22) porque en él convergen dos mundos distintos que se comunican e intercambian características.

---

56. Para tener una definición más clara respecto a lo que se ha dicho y se entiende por *narcoliteratura*, Carlos René Padilla (2019) sostiene que es aquella que «utiliza el contexto del narcotráfico y su cultura como el consumo, el crimen, la violencia y la deteriorada escala de valores sociales» (60), además de ser una crítica al sistema que permite a individuos enriquecerse rápidamente de manera ilícita.

Este espacio de indefinición le otorga a Norma un posicionamiento como individuo, a la vez que vacía los significados trascendentales del opresor. De esta manera, el objetivo del presente texto radica en argumentar que la resistencia *infrapolítica* resulta de la *liminalidad* corporal de la protagonista. Esta le proporciona un efímero lugar de enunciación y genera el desajuste momentáneo de los discursos dominantes mediante la apropiación de dos características del discurso del narcotráfico: la sexualidad y la figura del sicario.

## Antecedentes

Sobre Orfa Alarcón encontramos que la mayor parte de los estudios afines al texto estudiado se centran en *Perra brava* (2010). Fernanda—protagonista de la novela mencionada— y Norma comparten características, como la situación de dominación, el estilo de vida, el lugar de enunciación y las escasas posibilidades de supervivencia dentro del mundo del narcotráfico. Los artículos revisados explican la violencia, la metamorfosis o transformación del sujeto femenino, la emancipación de los moldes masculinos, las políticas económicas y neoliberales y la mirada femenina en la llamada narcoliteratura.

Así, podemos mencionar que los análisis de Torres Torija y Saavedra (2019), Bernal Medel (2017), Sperling (2015) y Gutiérrez de Velasco (2014) tienen como eje rector la violencia y la emancipación de la protagonista. De acuerdo con dichos textos, el personaje central se opone al patriarcado, lo confronta y lo desmitifica por medio de la corporalidad, lo abyecto de sus actos o de su transformación en un sujeto endriago. Es decir, la agresividad de Fernanda pone en entredicho la masculinidad exacerbada, valor trascendental de la cultura del narcotraficante. De tal manera que la heroína obtiene un posicionamiento dentro de un escenario que está reservado solo para los hombres. En estos estudios se analiza la transformación de Fernanda, pues de oprimida y subalterna se convierte en un individuo opresor y hegemónico.

Este cambio es producto de las acciones abyectas que realiza a lo largo del relato. Al interiorizar los comportamientos y pensamientos del opresor, Fernanda asume una posición de superioridad y de jerarquía dentro de una organización criminal que le permite vengarse de su concubino. Es una relación directamente proporcional, donde el for-

talecimiento de la figura femenina de la protagonista implica un debilitamiento de la figura masculina y de lo que los trabajos mencionados denominan: el discurso patriarcal del narcotráfico.

Magela Baudoin (2021) abunda sobre el tema de la violencia, no obstante, su texto cuestiona la emancipación de la protagonista a partir de la agresión. Especifica que este empoderamiento que origina su falsa libertad no critica la estructura o los valores, sino que se alimenta de estos (3) para seguir reproduciendo el dispositivo de la narcocultura. Si bien la violencia y la emancipación son los temas centrales, el análisis camina en dirección opuesta a los anteriores: «Se invierte el devenir de la novela y no a un cuestionamiento del sistema» (35), porque la protagonista no se emancipa, solo absorbe los valores y los usa para su beneficio sin censurar la base de los mismos.

Desde un punto de vista económico, aunque también ligado a la violencia y a la narcocultura, encontramos a López-Badano y Ruiz Tresgallo (2016) y Carpio Manickam (2021). Ambos artículos revisan los efectos de las políticas neoliberales en la literatura y su repercusión en el género negro en México. El primer trabajo vincula el auge de la narrativa del narcotráfico con la terna dinero, poder y jerarquía social (López-Badano y Ruiz Tresgallo 194), además, enfatiza que Fernanda «ha interiorizado el discurso patriarcal capitalista y valoriza o desvaloriza a las mujeres a través de su cuerpo y su capacidad de consumo» (207); por lo tanto, para Fernanda el rol de mujer está estrechamente delimitado por los discursos y el dispositivo de la narcocultura.

Por otro lado, y de acuerdo con Manickam (2020), estas políticas económicas marcan cuatro momentos claves en el desarrollo histórico del género negro mexicano. Así, asocia *Perra brava* (2010) con características propias de la globalización: modas, hiperconsumo, hibridez lingüística, restaurantes de comida rápida y el dominio de las culturas económicamente poderosas sobre los pueblos minoritarios (34). Se entiende que la protagonista pierde su identidad al absorber los valores de la cultura del narcotráfico en la que se inserta.

### **Norma: resistencia infrapolítica, cuerpo e identidad liminales**

En el cuento, Norma nace en la pobreza extrema y en un contexto de violencia subjetiva, simbólica y sistémica (Zizek 2009). A los dieciséis años

ella y sus hermanas migran para trabajar. Durante ese periodo, Norma será vendida a Leonel, sicario y futuro esposo. Él le enseñará a disparar, habilidad que le permitirá sobrevivir en el ambiente del narcotráfico. A la muerte de su pareja, ella se reúne con el líder del cártel y solicita autorización para mudarse, pero el jefe, conocedor de su pericia con las armas, la recluta. A partir de ese momento inicia su ascenso como sicaria dentro de la organización criminal. El progreso se interrumpe cuando ella desobedece y atrae la atención de los medios de comunicación. El capo, a manera de castigo, la obliga a garantizar la seguridad de su hijo durante un viaje terrestre a Canadá.

El cuerpo y la identidad de Norma<sup>57</sup> representan un *umbral* porque producen «el potencial de comunicación entre dos mundos opuestos» (Stavrides 22). Característica que se crea al carecer de contornos fijos que cambian de acuerdo con el enclave donde se ubiquen. El lugar de enunciación se altera constantemente; por lo tanto, adolece de una personalidad estable, a diferencia de los otros personajes. Estas continuas transformaciones físicas e identitarias producen la *liminalidad* de la protagonista.

Al respecto, Homi Bhabha (2013) manifiesta que estar en constante tránsito entre polos permite romper el binarismo y evita la molaridad de las narrativas del poder. De esta manera, al moverse en los límites de estas representaciones hegemónicas se les concede voz a «otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes: mujeres, colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas» (Bhabha 21). Es decir, Norma adquiere identidades transitorias (Stavrides 22) que fluyen según las figuras y los discursos de dominación en turno. Esta variabilidad de su persona provoca lo efímero, lo inconstante y, sobre todo, la irrepresentabilidad de su ser, a la vez que conecta y comunica ambos polos, el hegemónico y el subalterno. Por esta razón puede permutar de hija obediente a trabajadora del campo; de mujer cosificada sexualmente a esposa abnegada, hasta transitar identitariamente en la sicaria preferida. Así, la conexión entre los lados dispares, más la dificultad de representar una identidad corporal y social, le otorgan a la protagonista la posibilidad de evadir a la figura de poder en turno.

---

57. En el cuento no se menciona el nombre real de la protagonista. La nombramos así porque es el que utiliza en el pasaporte falso: «Ve diciéndome “Norma” [...] En los pasaportes teníamos nombres falsos...» (Alarcón 146).

Esa transmutación ante diversas formas de dominación podría considerarse como sumisión o debilidad porque parece no oponerse a sus dominadores. No obstante, esa misma no-resistencia es una forma de resistir. Scott (2016) explica que la resistencia no tiene que ser necesariamente directa o declarada. En escenarios violentos o de posible castigo físico se tiende a resistir por debajo de la línea, es decir, de manera clandestina, sin dejar rastro o evidencias.

Norma pertenece a un grupo sin voz, sin espacio y sin derechos. Al tener una marcada subalternidad en todos los contextos, no goza de condiciones para externar su opinión o su sentir. Esto la orilla a idear diferentes formas de resistir. El mismo Scott denomina esta resistencia como *infrapolítica*, una forma discreta de oposición que los oprimidos utilizan en situaciones de peligro extremo (235). Norma resiste la dominación a partir de la sumisión voluntaria, ella desarticula las imposiciones y las órdenes de opresores conocidos: el jefe, Leonel y Juan Luis.

Un ejemplo de esta resistencia aparece cuando Norma murmura. En esta acción se reproduce un proceso dual. Primero, de manera mental, acepta/cuestiona su posición y sus obligaciones; después, la parte más relevante, renuncia al placer corporal y así establece una protección contra las acciones de los dominadores. Así, la protagonista disocia la mente del cuerpo y abre el umbral: «Bien sabía el cabrón que yo iba a hacer todo en cuanto él quisiera, que yo estaba ahí para cumplir todos sus antojos, *siempre y cuando él no cumpliera los míos*» (Alarcón 134, las cursivas son nuestras). Ella es consciente de que sus necesidades físicas y emocionales no serán cubiertas por los personajes masculinos, sin embargo, esa estrategia de sumisión/renuncia le faculta dimitir del goce y restarle importancia a las acciones opresivas. James C. Scott explica que esa posición de pseudobediencia es un mecanismo de defensa individual donde se presenta un aparente consentimiento del dominado debido a la fuerza que posee el dominador (186-187). No obstante, ese sometimiento está lejos de ser voluntario e implica una reacción por parte del subalterno, en este caso la murmuración.

Un segundo mecanismo de resistencia ligado a la *infrapolítica* y la *liminalidad*, aunque con diferente finalidad, es el refunfuño: «debe considerarse como un ejemplo de un tipo muy general de disidencia apenas velada, y un ejemplo particularmente útil para los grupos subordinados. Se trata de un tipo de actos cuya intención es transmitir una idea, pre-

cisa pero negable, de ridículo, descontento o animosidad» (Scott 186) Así, por medio del pensamiento, Norma disiente de manera ambigua, se queja imperceptiblemente para evitar ser castigada, entabla un diálogo interno con ella misma donde repite palabras, agrega especificaciones: «Te quiero para otra cosa.» (Alarcón 134) le espeta su patrón, a lo que ella agrega mentalmente: «Para lo que fuera, para la compañía, para la cama» (Alarcón 134). Mentalmente y en silencio expresa lo que abiertamente no puede enunciar.

Otro ejemplo lo encontramos cuando cuestiona el regaño de su superior: «Y ésta es la última vez que me desobedeces [...] No se me había ocurrido nunca que él usaría el verbo “desobedecer” [...] Solo era un trabajo. No sabía que eso era desobediencia» (Alarcón 135). Norma discute/objeta mentalmente el regaño del líder, ya que considera que no incurrió en falta alguna y solo cumplió la tarea asignada. Sin embargo, en su posición de subalterna no hace patente su inconformidad porque se arriesga a ser castigada. Los diálogos/monólogos internos representan una forma de resistencia ante la imposición, a la vez que da la imagen de una falsa sumisión.

Ahora bien, esa obediencia, indiferencia y rechazo al placer con que Norma aparentemente acepta la dominación del discurso autoritario la alejan de su corporalidad. Al renunciar al placer y fingir sumisión pone en entredicho, al menos desde su perspectiva, la autoridad de la otra persona. Así, momentáneamente, recupera su dignidad.

La murmuración y el refunfuño de Norma le permiten renunciar al placer y evitar los castigos. Convierten su cuerpo y su personalidad en situaciones intermedias de enunciación. Su ser se transforma en un espacio que le pertenece y donde el miedo es excluido por algunos segundos. Un lugar donde el poder se observa, pero en el que ella no tiene obligación de obedecer. Al encontrar un punto de fuga y resistencia velada se posiciona en los límites, en lo excéntrico, en un lugar virtual de seguridad personal ante la amenaza de los dominadores.

Olalla Castro expone en *Entre-lugares de la Modernidad...* (2017) que una de las formas de resistencia de los individuos cuya identidad se encuentra situada en las fronteras se centra en asimilar la cultura del dominador, de esta manera «la traducen a sus propios códigos, dando a luz a una tercera identidad» (43). Norma asimila dos particularidades del discurso machista y del narcotráfico: la sexualidad y la violencia del sicariato. Se apropia de ellos por medio de la renuncia al goce que le otor-

ga la murmuración y la aceptación/cuestionamiento del poder a través del refunfuño. Crea su autonomía en los límites de la dominación. Ella aprehende su posición de subordinada y en vez de confrontar violentamente al dominador, realiza cambios de personalidad de acuerdo con la relación de poder que se presenta. Al rechazar sus propios deseos, abre un lugar liminal desde donde cuestiona y/o desobedece a la autoridad. Así escapa de la granja, de esa forma se casa con Leonel y, por último, se convierte en sicaria.

### Sexualidad como umbral

La sexualidad exacerbada es otra característica del narcotráfico de la que Norma se ha apropiado. Este rasgo se refleja en el uso de su cuerpo. Si bien la corporalidad de la protagonista no le pertenece del todo, sí representa un umbral, un tercer espacio que le proporciona un vehículo de escape de situaciones adversas. Así, se fuga de la pobreza, utiliza su sexualidad para abandonar la granja y casarse con Leonel. Paradójicamente, el único que no la considera objeto sexual debido a sus habilidades como gatillera, aunque ella desea que sí, es el jefe de la organización criminal. Es decir, a través de la sexualidad el cuerpo de Norma ha fungido como vehículo para que ella ascienda socialmente dentro del cártel.

En el apartado anterior se mencionó que la protagonista representa un espacio liminal, un umbral que juega con las fronteras entre dos discursos: la narcocultura como el dominante y la subalternidad de la mujer. Esa característica le permite salir indemne en la mayoría de los contextos conocidos. Es decir, recupera, de manera efímera, su dignidad. Esa área fronteriza de indefinición y de comunicación entre ambos polos recrea un lugar de seguridad y resistencia a la autoridad; en otras palabras, Norma convierte su cuerpo en un *tercer espacio* o un *espacio híbrido*, de acuerdo con Bhabha.

En este sentido, Castro Hernández (2017) manifiesta que el tercer espacio se sitúa en los bordes de dos sitios, aunque sean antitéticos: «no está *dentro* ni *fuera*, o mejor aún, está *dentro* y *fuera* a un tiempo» (15) Así, este lugar, al ubicarse en esa línea fronteriza, intenta transformar y/o ampliar los límites de las zonas para que se produzca un cambio o alteración en las estructuras que la sostienen. Al trastocarse los límites, se duda, por un momento, de los principios en los que se basa el dis-

curso o figura de poder. De este modo, desde ahí, se logra que se «ejerza una verdadera resistencia crítica, a la vez que sea capaz de captar y asimilar lo bueno de ambos» (Castro 45). En este caso, Norma no rescata lo benéfico de cada bando, no obstante, la protagonista recupera e interioriza elementos provechosos para sobrevivir a la hostil cotidianidad.

De esta manera, la hibridez que se crea en ese espacio entre dos discursos opuestos permite resistir los embates del sistema hegemónico (Castro 43) para transformar o desplazar las jerarquías. El cuerpo de Norma adquiere una enunciación política capaz de desarticular los discursos autoritarios y buscar una forma de resistencia ante ellos. En otras palabras, la identidad fronteriza de la protagonista le otorga la capacidad de traducir y apropiarse de los paradigmas y los códigos del poder (Bhabha, 2013). El resultado de este proceso es la creación de una o varias nuevas personalidades que salvaguardarán su integridad en diferentes ambientes.

Es importante entender que, si bien en el texto parecería que es tratada como objeto sexual por los dominadores —Juan Luis o el hijo del capo—, esa es su forma de resistencia porque ella no renuncia a su placer, es más, lo encuentra al no intentar buscarlo. En otras palabras, la satisfacción de Norma proviene del mismo rechazo a esta, así se desprende de la violencia y dominación; de la utilización del cuerpo de la protagonista para el placer del hombre: «Siempre me habían gustado los hombres. Todos, de todos los colores, entre más fuertes mejor. Me gustaba que me aplastaran hasta sentirme asfixiada, inexistente, poca» (Alarcón 143) Más que ser una confrontación a los discursos de opresión, es una resistencia que parte de su sexualidad, integra lo corporal y lo disocia del placer y de la autoridad. Renuncia a su cuerpo porque es la única manera de ser valorada en el dispositivo del narcotráfico.

Así, ella utiliza su cuerpo y sexualidad para escapar del trabajo físico de la pisca de algodón. Al llegar, el jefe de los capataces pregunta si alguna de las mujeres que están en ese lugar quiere acompañarlo, en una obvia relación a la trata de personas que se da con las migrantes: «Yo fui la primera que dijo que sí, según porque yo quería proteger a mis hermanas. La verdad es que me fui por pura novedad» (Alarcón 139). La continuación del relato es el inicio de la vida sexual de la protagonista hasta su venta a Leonel.

De la misma manera, su cuerpo es el motivo por el cual el capo decide quedársela: «Cuando llegaste conmigo nomás te dejé por las tetas y las

nalgas, la verdad no pensé que me ibas a resultar tan útil» (Alarcón 143) Pese a que el primer acercamiento del jefe obedece a la índole sexual, es esa razón la que le permite seguir con vida y escapar del final trágico que pudo tener al ser esposa de un probable traidor. Aunque la relación entre estos dos personajes no es sexual ni física, sí comienza desde esa percepción para después avanzar en el sentido de la utilidad y las habilidades que desarrolla Norma a lo largo de su estancia en la organización.

### La interiorización de la figura del sicario

La *liminalidad* de Norma se refleja en el no entendimiento del mundo del narcotráfico. Situaciones como la violencia y la agresión física, elementos cotidianos en la cultura del narco, le eran ajenos hasta que enviudó. La protagonista se encuentra atrapada en lo que Slavoj Žizek denomina *violencia objetiva*: «Estamos hablando aquí de la violencia inherente al sistema: no solo de la violencia física directa, sino también de las más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación, incluyendo la amenaza de la violencia» (20) Estas formas de agresión se reflejan en el lenguaje, las ideologías que jerarquizan, las relaciones hegemónicas y la preponderancia de lo económico por encima de lo humano. Estas características son invisibles, están arraigadas en los comportamientos cotidianos que le permiten al sistema no presentar alteraciones en su estructura. La inmovilidad conserva las superioridades intactas.

La granja es ejemplo de la violencia objetiva. En ese lugar, las funciones son asignadas de acuerdo con el género: «Los capataces nos dejaban encerradas en un granero toda la noche, según para que no nos fueran a atacar los coyotes. A las cuatro nos sacaban para que acarrearáramos el agua, calentáramos el café en unas estufillas casi inservibles, y luego nos fuéramos a trabajar» (Alarcón 139). Es decir, la mujer es la encargada de cocinar, de acarrear agua, entre otras funciones. Norma respeta las reglas no escritas de esa realidad para no sufrir represalias y no opone resistencia violenta ante las injusticias. De la misma manera ocurre cuando ella se integra a la banda criminal, donde obedece las órdenes sin dudar: «yo lo seguiría donde fuera» (Alarcón 135). Pero esa resistencia pacífica es una falsa sumisión o una oposición infrapolítica que le ha permitido escapar de la violencia física.

Norma, al convertirse en esposa del pistolero, acepta y respeta los códigos de la narcocultura. Las esposas de los sicarios, asediadas por el dinero y los lujos, se convierten en objeto ornamental: «Yo era así en esa época, como las pendejas de sus mujeres. A mí con que me dieran el dinero y me soltaran la troca me tenían contenta. No sabía de dónde venía todo ni me importaba, hasta que se acabó» (Alarcón 136). El dispositivo del narcotráfico le permite reproducir reglas, patrones de género y de sexualidad: «...interiorizan y reproducen patrones de obediencia a la masculinidad hegemónica, violenta, capitalista y heteronormativa que le da sostén al sistema» (Baudoin 5). El respeto a las nociones y las reglas funcionó mientras su esposo estaba vivo; una vez muerto, ella tiene que reformular su identidad para sobrevivir, razón por la cual decide mudarse, pero se lo impiden.

Ahora bien, por medio del uso de la violencia y las habilidades con las armas crea una nueva identidad que le proporciona un nuevo lugar de enunciación, pero como sicaria. Atrás queda su anterior pasividad, porque cuando el jefe observa que es capaz de cumplir misiones y, sobre todo, de matar, la incorpora al cártel:

*Llegaste sabiendo cosas, pero cada vez sabes más, me gusta tu disposición para aprender. Me gusta que sabes comportarte con las autoridades, que eres finita y correcta cuando se trata de ir a fiestas, pero hija de la chingada cuando se trata de los madrazos. (Alarcón 143)*

El rol de Norma ha cambiado sustancialmente, de ser mujer que sobrevivía por el físico y la complacencia al esposo, se transforma en una mujer de acción que le permite ejercer la violencia para castigar o defenderse de dispositivos autoritarios.

Norma se convierte en sicaria y se apropia del discurso violento que anteriormente la subordinaba. Sin embargo, esa reacción agresiva es una respuesta a la violencia sistémica, a las relaciones hegemónicas que agreden y someten a los miembros de un grupo oprimido por parte de otro que ostenta el poder. En este caso, la violencia funciona como un rito de iniciación que marca el espacio donde se desarrolla, así es «utilizada como herramienta de empoderamiento y adquisición de capital, en una estructura de ascenso social y económica criminal» (Baudoin 10). La única forma de defenderse y resistir los embates de la autoridad representada

por el jefe directo es mediante el ejercicio de la violencia, pero no como una oposición a la autoridad que la somete, sino como una forma de resistencia/complacencia al dominador. La resistencia infrapolítica se obtiene mediante el posicionamiento/resistencia cercana e invisible al poder.

Este desplazamiento de Norma hacia las acciones abyectas y a las actitudes agresivas no representa una resistencia directa a los discursos heteronormativos y violentos de sus compañeros de la organización. Ello significa que a través de estos procesos no se cuestionan las actitudes, ni tampoco la masculinidad; de hecho, al reproducir estos métodos ella se posiciona como parte del clan, se adentra e incluye en ese grupo de personas que, a partir de la violencia, han adquirido una posible enunciación.

Resaltábamos párrafos arriba que habitar en el tercer espacio y oscilar en los bordes permite dar, de manera efímera, voz a grupos subalternos o minorías. En este caso, la mayor parte de los delincuentes del cártel son subalternos que han sobrevivido, mediante la agresividad, a la violencia objetiva producto de la narcocultura.

En el caso de Norma, esta subalternidad es doble, porque pertenece tanto a un estrato socioeconómico bajo, como a un grupo vulnerable dentro de este contexto, las mujeres. De tal manera que la protagonista se ve forzada a interiorizar y aplicar de manera extrema los mecanismos violentos que le parecen provechosos para intentar equilibrar las circunstancias con los otros sicarios y desarticular las figuras de poder. Estos procesos le son útiles para reformular su identidad. En cierto modo, Norma es cruzada por el dispositivo del narcotráfico, aunque, a diferencia de Fernanda, protagonista de *Perra brava*, no representa una figura de opresión o de hegemonía. La protagonista del cuento a veces recula y regresa de manera voluntaria a su posición subalterna para reorganizar su resistencia.

Ella, ante los ojos de los sicarios, no deja de ser mujer, pero, debido a la abyecta efectividad para cumplir las tareas asignadas, puede recrearse una nueva personalidad que deambula entre los límites sicario/mujer. Así, al comunicar ambos polos se coloca en una posición privilegiada con respecto a las otras féminas que también pertenecen al contexto del narcotráfico.

Por tal razón, las representaciones de la violencia de Norma son subjetivas, rompen con lo cotidiano, irrumpen en la normalidad, de esta manera sus acciones son identificables e, incluso, son tomadas como desobediencia, puesto que la visibilizan: «me le alineé. Le dis-

paré desde mi troca y lo maté al primer tiro. Su vehículo se salió del camino. Solo me detuve a rematar a toda su familia» (Alarcón 135). Sin embargo, esas agresiones le permiten seguir con vida, aunque incumpla indicaciones: «Eso y que agradeciera que la orden de no hacer mugrero me la había dado a solas, porque si alguien se hubiera enterado de mi desobediencia, él mismo hubiera tenido que matarme» (Alarcón 134). Si observamos atentamente, podremos ver que la asimilación de los códigos violentos del discurso del narcotráfico le permiten a Norma crear un espacio donde puede desafiar la ley. En él, ella inventa una identidad, la de sicaria, y abre un umbral, porque ejerce el código agresivo del narcotráfico, al mismo tiempo que lo desconoce y desconfía de él. Ha aprendido a controlarlo y, a la vez, a usarlo en su beneficio. Puede violar y desobedecer órdenes sin recibir sanción alguna.

## Conclusión

En resumen, la apropiación de dos características del discurso de la narcocultura a través de la corporalidad liminal de Norma posibilitan identificar dos maneras de resistencia: la primera se refleja en la violencia del sicario que adopta el personaje. Esta le otorga un lugar de enunciación, lo cual quiere decir que su subalternidad continúa ante figuras de autoridad como el capo, pero el trato que recibe no es como una mujer que se inserta en el mundo del narcotráfico, sino como una asesina a sueldo más. Las diferencias de género quedan anuladas o sin sentido cuando ella muestra sus habilidades con las armas de fuego. No se nota alguna distinción entre sus compañeros de organización. Incluso asciende para ser la mano derecha del jefe.

Por otro lado, la sexualidad de la protagonista le da la posibilidad de escapar de escenarios agrestes. Su cuerpo es la vía de salida para encontrar mejores condiciones de vida a través de la renuncia/no-renuncia al placer. Así, el binomio indiferencia/gozo del sexo le da la oportunidad de abandonar los trabajos físicos extenuantes. Y, de la misma forma, consigue desertar de la granja para casarse con Leonel e ingresar, posteriormente, al cártel en calidad de sicaria.

Ahora bien, debemos aclarar que *liminalidad* de Norma solo le permite resistir los ataques en escenarios reconocidos. En el momento en que ella cambia de situación o de contexto, ese *tercer espacio* que

genera la resistencia se disuelve, porque el discurso de autoridad se estructura de diferente manera; por lo tanto, las estrategias de desestabilización de la protagonista deberán reconfigurarse. Ese intersticio en el cual los autoritarismos se perturban es efímero y debe reorganizarse cada vez que cambian las relaciones de poder.

## Bibliografía

---

- Alarcón, Orfa. *Perra brava*. DeBolsillo. 2021.
- . *Loba*. Alfaguara. 2019.
- . *Bitch Doll*. Ediciones B. 2013.
- Bares, Mauricio (editor). *Acapulco noir. Tercera antología de narrativa policiaca y criminal*. Nitro Press, 2017.
- Baudoin, Magela. «El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico y el engañoso empoderamiento femenino, en *Perra brava*». *Cuadernos del CILHA*, no. 34, 2021, pp. 1-16, doi: 10.48162/rev.34.008.
- Bernal, Bisherú. «La violencia tiene nombre femenino: *Perra brava* de Orfa Alarcón. Una mirada a lo abyecto en su escritura». *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, no. 17, 2017, pp. 145-67, doi: 10.36798/critlit.vi17.51.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Manantial, 2013.
- Carpio-Manickam, Maria. «Reconstrucción del sujeto femenino mediante la desmitificación del narcotraficante en *Perra brava* de Orfa Alarcón». *Journal of Gender and Sexuality Studies / Revista de estudios de género y sexualidades*, vol. 46, no. 1-2, 2020, pp. 107-128, doi: <https://doi.org/10.14321/jgendsexustud.46.1-2.0107>
- . «Paradigmas de las vertientes del género negro mexicano bajo el contexto del neoliberalismo y la globalización en las novelas *Corrientes secretas*, *La milagrosa*, *Perra brava* y *Yodo*». *Chasqui*, vol. 50, no. 1, 2021, pp. 23-41.
- Castro, Olalla. *Entre-lugares de la modernidad. Filosofía, literatura y Terceros Espacios*. Siglo XXI, 2017.
- Gutiérrez, Luzelena. «La violenta transformación de la violencia en *Perra brava*, de Orfa Alarcón». *Romance Notes*, vol. 54, no. Especial, 2014, pp. 105-110.

Haghenbeck, Francisco G. *La renovada muerte. Antología del noir mexicano*. Grjalbo, 2019.

López-Badano, Cecilia Ma. Teresa y Silvia Ruiz Tresgallo. «Narconarrativas de compensaciones ficcionales (y condenas neoliberales): *Trabajos del reino*, de Jury Herrera; *Perra brava*, de Orfa Alarcón». *Mitologías hoy*, vol. 14, 2016, pp. 191-212, <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v14-lopez-badano-ruiz>.

Padilla, Carlos René. *Los crímenes de Juan Justino y Rodrigo Cobra*. Nitro Press, 2019.

Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era, 2016.

Sperling, Christian. «De perras bravas y perros falderos: para leer un *thriller* de narcoviencia». *Revista fuentes humanísticas*, vol. 27, no. 51, 2015, pp. 155-69, <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/37>

Stravides, Stavros. *Hacia la ciudad de umbrales*. Akal, 2016

Torres, Mónica y Felipe Armando Saavedra Montoya. «Las formas de resistencia ante la violencia en *Perra brava* de Orfa Alarcón». *Altre Modernità*, 2019, pp. 102-14, doi: 10.13130/2035-7680/12240.

Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós, 2009.



# SEMBLANZAS DE AUTORAS Y AUTORES

## Diana Laura Briceño Ayala

Estudiante de maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, especialista en Literatura Mexicana Contemporánea por la UAM Azcapotzalco. Licenciada en Creación Literaria por la UACM. Formó parte del colectivo Enrique Dussel del 2013 al 2021. Forma parte del Círculo de Saberes y Conocimientos Ancestrales UACMilpa y del Círculo de mujeres sihuas desde hace más de nueve años. Publicó el libro *Entre los pueblos andan*, en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas en 2017. Ha participado en algunas revistas digitales, como *Letras libres*, *Desván literario*, *Ingrávida* y en el libro colectivo *Estampida de poemínimos uacemitas*.

## Freddy Carrera Silva

Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa y especialista en Literatura Mexicana del Siglo XX por la UAM Azcapotzalco, en donde actualmente estudia la maestría en Literatura Mexicana Contemporánea. Ha participado en varios coloquios y foros presentando trabajos en torno a sus líneas de investigación: la representación urbana en la literatura latinoamericana, la producción literaria de autoras del siglo XX y la poesía mexicana contemporánea.

## Clemencia Corte Velasco

Nació en la ciudad de Puebla. Estudió la licenciatura en Ingeniería en Alimentos en la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP). Posteriormente, estudió la licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica, la maestría en Literatura Mexicana y el doctorado en Ciencias del Lenguaje en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Desde su egreso de la Universidad de las Américas Puebla se desempeñó como profesora de tiempo parcial. También colaboró en la Universidad Iberoamericana Golfo Centro, en la Universidad Autónoma de Tlaxcala y en la BUAP. Es profesora de tiempo completo de la UDLAP. Tuvo a su cargo la jefatura del Departamento de Letras, Humanidades e Historia del Arte. Fue coordinadora del Centro para el Aprendizaje de la Escritura Académica y el Pensamiento Crítico. También coordinó el Área de Primera Lengua. Actualmente, tiene a su cargo la coordinación de la Licenciatura en Literatura en el Departamento de Letras y Humanidades de la Universidad de las Américas Puebla.

## Laura Ruth Cortés Montes

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica, con una maestría en Ciencias del Lenguaje (BUAP) y con un doctorado en curso en la misma área. Como temas de tesis ha trabajado el mito y la historia en Pedro Páramo, la voz en la correspondencia de oficiales franceses llegados a México durante la intervención francesa y, actualmente, el monstruo y la voz desde una perspectiva de género en cuatro novelas fantásticas escritas por mujeres. Es profesora de Argumentación y Escritura Académica en la Universidad de las Américas Puebla y autora de artículos como «La construcción cognitiva del evento histórico» y «*The Innocents*: un acercamiento al valor cognitivo de la música en el cine» publicados por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Sus líneas de investigación son la literatura fantástica y el análisis del discurso desde una perspectiva cognitiva.

## Alejandra de la Llave Beltrán

Egresada de la licenciatura en Letras Hispánicas de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, tiene estudios de posgrado en la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo xx de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. Actualmente, es estudiante de la maestría en Literatura Mexicana Contemporánea en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. Sus principales líneas de investigación son la literatura fantástica y de horror. Ha participado en congresos estudiantiles y académicos en diversas universidades de México con trabajos de investigación sobre las obras de las escritoras Elena Garro, Alejandra Pizarnik y Ana de Gómez Mayorga, entre otros. También ha publicado artículos y ensayos académicos en *Ágora*, revista estudiantil del Centro de Estudios Internacionales de El Colegio de México, en *Cardenal*, revista literaria, la compilación *Elenística garriana. El eterno enigma: nuevas miradas críticas en torno a la obra de Elena Garro* y *Revista entropía. Revista de terror en el arte español e hispanoamericana*.

## María del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza

Estudió la licenciatura en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Tlaxcala (UATX). Realizó la maestría en Lengua y Literatura en la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP). Obtuvo el grado de doctora en Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. Realizó una estancia posdoctoral en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Actualmente, es profesora de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UATX.

## Luis Miguel Estrada Orozco

Narrador, investigador y docente originario de Morelia, Michoacán. En 2011 obtuvo la maestría en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. En 2017 recibió el grado de doctor en Lenguas y Literaturas Romances por la Universidad de Cincinnati. Hizo una estancia postdoctoral en el Cogut Institute for the Humanities en Brown University, en Estados Unidos, donde también fue profesor

visitante. Ha publicado diversos artículos académicos sobre literatura latinoamericana contemporánea, literatura mexicana del siglo xx y xxi y estudios interdisciplinarios que reúnen teatro, cine, identidades nacionales, masculinidades, literatura y deporte. Sus libros de narrativa han recibido diversos premios. Actualmente, participa en una estancia posdoctoral en el Programa Investigadoras e Investigadores por México del Conahcyt en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es SNI nivel 1 y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (2019-2022).

### Jorge Luis Gallegos Vargas

Es candidato a investigador SNI. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, maestro en Literatura Mexicana y licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica por la misma universidad, también es licenciado en Comunicación por la Escuela de Comunicación y Ciencias Humanas. Ha desarrollado investigaciones sobre el cuerpo y su representación en la literatura, literatura LGBT+, masculinidades, educación, cine mexicano dirigido por mujeres y el cine de Pedro Almodóvar. Actualmente, es docente a nivel medio superior en la Prepa IBERO Puebla, nivel superior en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la BUAP, donde es miembro del grupo de investigación Narrativas para la Comunicación, desde donde se desarrollan eventos de fomento a la lectura para la comunidad universitaria y el Coloquio Narrativas para la Comunicación. Asimismo, colabora en la Especialidad en Género, Masculinidades y Diversidad Sexual de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Forma parte del consejo editorial de la revista *Óclesis. Víctimas del artificio*.

### Violeta García Esparza

Comunicóloga, traductora y maestra en Estudios Socioculturales, actualmente cursa el doctorado en Estudios Humanísticos del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), campus Ciudad de México. Su trabajo doctoral aborda la construcción estética del erotismo en la narrativa mexicana contemporánea. Ha asistido a congresos en ciencias sociales y humanidades, tanto como ponente como

asistente. Ha sido colaboradora en actividades de fomento a la lectura y divulgación de la cultura. Sus intereses de investigación se concentran en los estudios literarios, cuerpo y vida cotidiana.

### **Héctor Francisco González Fernández**

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Profesor-investigador de tiempo completo de la misma institución. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI). Sus líneas de investigación se centran en la violencia, la subalternidad y el humor.

### **Diana Isabel Hernández Juárez**

Doctora en Literatura Hispanoamericana, integrante del Sistema Nacional de Investigadores nivel 1. Perfil deseable PRODEP. Profesora-investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Cuerpo Académico Consolidado Márgenes al Canon en la Literatura Hispanoamericana. Ha publicado capítulos académicos en 32 libros de editoriales nacionales e internacionales.

### **Miriam Yvonn Márquez Barragán**

Doctora en Literatura y Lenguas Romances por la University of Cincinnati, en Estados Unidos. Dio clases en la University of Rhode Island y fue asistente de investigación en Brown University. Ha sido responsable de grupos de intercambio de verano en Madrid, España. Desde 2021 es profesora de tiempo completo en la Universidad de las Américas Puebla, donde es coordinadora del Área de Primera Lengua y dirige el Centro para el Aprendizaje de la Escritura Académica y Pensamiento Crítico (CAEAPC). Ha trabajado como periodista, columnista y difusora cultural. Ha publicado reseñas, cuentos, ensayos literarios y académicos, tanto en México como en Estados Unidos.

## Pilar Morales Lara

Profesora-investigadora de tiempo completo en la Academia de Creación Literaria en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, doctora en Letras Mexicanas por la UNAM y miembro del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán. Editora de la revista de arte y literatura *Nomastique* (2013-2020). Co-coordinadora de los volúmenes *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana* (UACM, 2019), *Desplazamientos de la literatura mexicana actual* (Eón/UGTO, 2020) y del Dossier «Perspectivas. Narradoras mexicanas en el presente siglo» para la revista *Catedral tomada* de la Universidad de Pittsburgh (2023). Imparte cursos y talleres sobre narrativa escrita por mujeres y sobre la relación cartografía-literatura en la narrativa mexicana y latinoamericana contemporánea, desde una perspectiva multidisciplinaria.

## Anne Marie McGee

Profesora asociada de Español en la Facultad de Inglés, Filosofía y Lenguas en Arkansas State University, Jonesboro. Obtuvo su doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Michigan, Ann Arbor en 2008. Especialista en literatura mexicana y estudios culturales, su investigación actual se centra en cuestiones de identidades fronterizas y regionales en la producción literaria y cultural del norte de México y la frontera de Estados Unidos. Su trabajo se enfoca en la literatura desde el porfiriato hasta el presente, así como en las manifestaciones culturales contemporáneas y las *performances* de identidad regional en el contexto de la globalización. Se interesa por cómo se expresan las subjetividades regionales en las producciones culturales mexicoamericanas, chicanx y latinx. Ha publicado artículos y capítulos de libros sobre la obra de Nellie Campobello, Sandra Cisneros, Luis Humberto Crosthwaite y Arturo Pérez Reverte, entre otros.

## Mari Carmen Orea Rojas

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica (BUAP), es maestra en Estética y Arte (BUAP) y en Educación (ITESM) y doctora en Literatura Hispanoamericana (BUAP). Actualmente, cursa un doctorado en Educación (UATX). Tiene diplomados en arte mexicano, estudios de género y gestión cultural. Sus intereses académicos giran en torno a la escritura académica, pero también a la literatura y el cine de horror y fantasía; el estudio del mito y la magia en las sociedades antiguas, junto con su repercusión en la actualidad, a través de diversas manifestaciones artísticas y literarias. Entre sus publicaciones, se encuentran artículos académicos enfocados al análisis de la literatura de vampiros. Debido a su perfil, sus investigaciones se enfocan no solo en la literatura, sino también en lo visual, lo que le permite acceder al análisis de manifestaciones como la narrativa gráfica. Actualmente, se está especializando en Estudios de Género, sobre todo en las manifestaciones artísticas, cinematográficas y literarias.

## Juliana Piña

Estudiante de doctorado en el programa de Español de la Universidad de Notre Dame, IN en Estados Unidos. Allí, escribe su disertación sobre los usos políticos y estéticos de las pieles —humanas, animales, sintéticas— en la literatura y en las artes de *performance* en el último fin de siglo en América Latina. Antes de esto, realizó una licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires, Argentina, de donde es oriunda. Su trabajo ha sido publicado en revistas académicas argentinas y estadounidenses.

## Iraís Rivera George

Licenciada en Ciencias de la Comunicación, y en Lingüística y Literatura Hispánica, ambas por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, donde participó en el primer Programa de Jóvenes Investigadores, bajo la supervisión de la Dra. Aída Nadi Gambetta Chuk. Rivera es maestra en Literatura Mexicana por la misma institución, donde desarrolló una investigación centrada en el topo literario desde la perspectiva de los

estudios de género. Doctora en Literatura Mexicana, trabajó espacio y subjetividad en la prosa de la escritora y poeta Guadalupe Amor. Candidata a investigadora SNI. Actualmente, es docente de nivel medio superior en la IBERO Puebla y a nivel superior en la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Ha participado en congresos nacionales e internacionales y es parte del grupo de investigación Narrativas para la Comunicación, desde donde se desarrollan eventos culturales para la comunidad universitaria, tales como seminarios, círculos de lectura y un coloquio a nivel nacional.

### Tania Pamela Salazar Puente

Estudiante de la licenciatura en Sociología de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con intereses en la sociología de la educación y la sociología de género, desde una perspectiva de la reconfiguración y deconstrucción, además de la relación entre ellas para la construcción social.

### Cecilia Santillán Barrera

Estudió la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Se graduó como maestra en Letras dentro la misma universidad, orientada en literatura mexicana con una edición crítica de la novela *Salamandra* de Efrén Rebolledo. Desde hace varios años ha impartido clases de Lengua y Literatura, Español, Lingüística, entre otras, a nivel medio superior y superior. Es docente tutor investigador en el Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México. Le gusta escribir y teorizar sobre sus temas favoritos: ciudad, literatura, mujeres que luchan y espacio. Asimismo, ha impartido talleres de creación en la Biblioteca José Vasconcelos, la UACM y La Trampa, junto con el colectivo Productora de Mapeos Narrativos, en el marco de lo que sus integrantes denominan «mapeo narrativo», metodología que integra distintas disciplinas artísticas. De manera reciente, colabora en otro proyecto denominado Sindicato de Habitaciones Compartidas, en compañía de Lucía Pi Cholula, con el cual buscan la reflexión crítica de diferentes teorías feministas, así como el impulso de la creación literaria.

## Margarita Victoria Salazar Canseco

Es profesora-investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma «Benito Juárez» de Oaxaca (IIHUABJO), en donde también es integrante del Cuerpo Académico Historia, Literatura y Cultura de Oaxaca, siglos XVI-XXI. Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y maestra en Literatura Mexicana por la misma universidad. Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad Veracruzana (UV).

## Marcela Patricia Zárate Fernández

Estudió la licenciatura en Letras Hispánicas en la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA) y la maestría en Literatura Hispánica en la University of Arizona. En el 2013 obtuvo el grado de doctora con especialización en Literatura Latinoamericana en la University of New Mexico. Ha impartido clases en la UAA, el ITESM, el Centro de Investigación y Estudios Literarios de Aguascalientes, la University of Arizona y la University of New Mexico. Entre 2015 y 2017 realizó una estancia posdoctoral auspiciada por el Conahcyt en la UAA, en la que analizó textos postcoloniales y feministas de autoras beliceñas. Ha publicado artículos, entrevistas y piezas de creación en Estados Unidos, México y Europa. Su investigación de doctorado sobre el exilio en América Latina fue publicada en el 2016 por Ediciones Eón y la Universidad Autónoma de Zacatecas: *Mientras no llegue el olvido. Escrituras sobre el exilio de Luis Enrique Délano, Tununa Mercado y Saúl Ibargoyen*. Combina su trabajo de docente e investigadora independiente con la escritura ficcional, además de colaborar como gestora cultural. Tiene nivel de candidata en el SNI de México.



# DIRECTORIO

## UDLAP

**Luis Ernesto Derbez Bautista**

*Rector*

**José Daniel Lozada Ramírez**

*Vicerrector académico*

**Perla del Rocío Fernández López**

*Decana de la Escuela de Artes y Humanidades*

**René Alejandro Lara Díaz**

*Vicerrector de Investigación, Posgrado y Extensión*

**Israel Cedillo Lazcano**

*Director general de Investigación*

# EDITORIAL

## UDLAP

**Lorena Martínez Gómez**

*Directora general de la Oficina de Rectoría*

**Rosa Quintanilla Martínez**

*Jefa del Departamento de Publicaciones*

**Cinthya Berenice Bustamante Garza**

**Willy Daniel Sepúlveda Juárez**

*Coordinadores de diseño*

**Angélica Cabañas Ramírez**

*Auxiliar de diseño*

**Andrea Garza Carbajal**

**María Silvana Martínez Couoh**

**Beatriz del Carmen Ramírez Berttolini**

*Coordinadoras de corrección*

**José de Jesús López Castillo**

**María del Rosario Montiel Sánchez**

*Taller de impresión*

**El cuerpo femenino en la literatura mexicana: ¿aliado o enemigo?**

fue preparado por el Departamento de Publicaciones de la  
Universidad de las Américas Puebla, para su publicación en línea  
en abril de 2025.

En la composición tipográfica se emplearon las familias Filosofía OT  
y Open Sans.



El cuerpo es más que su materialidad: también es sus significados. Estos significados se construyen desde y a través de los distintos códigos y lenguajes socioculturales que elaboramos y que nos atraviesan, entre los que se encuentran tanto el género como la literatura. Este volumen plantea preguntas en torno a la representación y el lugar de los cuerpos de las mujeres en la producción literaria de México.

Así, el cuerpo femenino se presenta como una dualidad. Puede ser aliado o enemigo, pues es a un tiempo el punto en el que se encarnan la fuerza, la vitalidad y la belleza, así como sus probables contrapuntos, inmerso, como está, en una cultura que privilegia la mirada masculina. Invitamos al lector a cuestionar ese punto de vista y a buscar en la mirada femenina nuevos cauces estéticos que hacen eco a los cambios sociales.

Los capítulos de este libro sitúan el cuerpo femenino en una variedad de coordenadas de significados, tales como su presencia en el punto donde confluyen la historia nacional y la literatura; su capacidad para el placer y el deseo; su condición de sitio donde cobran vida las pertenencias e identidades, y las maneras en que la fantasía puede llevarlo más allá de sus límites.