



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XIII. Género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI

2018/1, año 7, n° 13, 167 pp.

Editor: **Oswaldo Estrada**

DOI: 10.23692/iMex.13

Cuerpo náufrago de Ana Clavel: en busca de una nueva masculinidad

(pp. 127-139; DOI: 10.23692/iMex.13.9)

Carmen Patricia Tovar

Abstract: Ana Clavel's second novel, *Shipwrecked Body* (2005), focuses on the identity crisis experienced by Antonia, who awakens one morning in a man's body and asks herself if she continues to be the same or if her new body has made her into a different person. In contrast to novels that chart identity through the exploration of the past, Antonia's search for selfhood gravitates around her current physical, social and cultural circumstances. The present study analyzes the stages of Antonia's masculine socialization as she attempts to resolve the discord between her female identity and her new biological sex. During the process of masculinization that she endures, Antonia imitates masculine normative behaviors and suppresses the characteristics that feminize her, which positions her new identity as a performative act. The objective of the present study, therefore, is to discuss the ways in which Clavel situates masculinity as a social construct through an examination of the protagonist's conditioning and her active and voluntary cultivation of manhood for the sake of enjoying the privileges afforded to men in a patriarchal society.

Keywords: Ana Clavel, *Shipwrecked Body*, gender discordance, masculinity, heterosexuality



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

[Website:](#)

www.imex-revista.com

[Editores iMex:](#)

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

[Redacción iMex:](#)

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Cuerpo náufrago de Ana Clavel: en busca de una nueva masculinidad

Carmen Patricia Tovar

(Oberlin College)

Ana Clavel es considerada una escritora de la segunda ola de escritoras que pertenecen al boom femenino mexicano.¹ El boom, como se sabe, se refiere a la irrupción en la escena literaria mundial de un pequeño grupo de escritores latinoamericanos (Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, José Donoso) en la década de 1960. A partir de ese momento, refiere Irma López, se abren nuevos espacios literarios para los escritores latinoamericanos y específicamente para otras voces hasta entonces relegadas, como la de las mujeres, exiliados y homosexuales.² En los ochenta, los éxitos comerciales de Isabel Allende (*La casa de los espíritus*, 1982), Ángeles Mastretta (*Arráncame la vida*, 1985) y Laura Esquivel (*Como agua para chocolate*, 1989) arrojan luz a las propuestas literarias de otras mujeres escritoras, quienes gradualmente alcanzarán reconocimiento por parte de los lectores.

A pesar de que se comienza a vindicar la perspectiva femenina, esta primera ola de escritoras, nota Oswaldo Estrada, continúa haciendo uso de los arquetipos femeninos conocidos —la buena, la mala, la virgen, la madre, la puta, la solterona, la esposa abnegada, por nombrar algunos—, perpetuando así la representación literaria de la mujer como un ser pasivo e ignorante, quien, irónicamente, es responsable de mantener ciertos ideales sociales que apoyen la estructura del patriarcado que las subestima.³ En su estudio, Estrada identifica a Cristina Rivera Garza (*La cresta de Ilión*, 2002), Ana Clavel (*Cuerpo náufrago*, 2005) y a Rosa Beltrán (*Alta infidelidad*, 2006) como ejemplos de escritoras nacidas en los 60 que se alejan de convencionalismos y problematizan, en sus respectivas obras, la expectativa heteronormativa de las prácticas sexuales de los personajes. A este selecto grupo se puede añadir Ana García Bergua (*Púrpura*, 1999).⁴

Ana Clavel se ha establecido como una de las autoras que explora en sus novelas temas como la sexualidad, los deseos, el amor y lo erótico como aspectos identitarios sociales fundamentales

¹ Para el debate en cuanto a la problematización de la etiqueta 'boom femenino', véase la introducción de *The Boom Femenino in Mexico* (Finnegan / Lavery (2010)).

² Véase López (2010).

³ Véase Estrada (2009: 64).

⁴ En su artículo 'Hacia una literatura de disidencia sexual en México', Brandon Patrick Bisbey (2012) nota que ha habido un pequeño aumento en la producción cultural mexicana que trata de las relaciones sexuales no reconocidas como legítimas bajo las normas heterosexuales. Cita los ejemplos de la película de Alfonso Cuarón *Y tu mamá también* (2001) y *Cuerpo náufrago* (2005) de Ana Clavel, pero no se debe olvidar a Luis Zapata y su *Vampiro de la Colonia Roma* (1979), *Utopía Gay* (1983) de José Rafael Calva y *Dos mujeres* (1990) de Sara Levi Calderón.

de una persona. En su primera novela, *Los deseos y su sombra* (2000), Soledad, la protagonista huérfana de padre, desea escaparse de la estricta tutela conservadora de su madre y sale a la calle sólo para encontrar que "[t]he outside space, which is to say the city-text that lies beyond the kingdom of the domestic, is controlled by the marauding bodies of homo-social masculinity" (Venkatesh 2015: 162). Silenciada y sin su propio espacio, un día Soledad se vuelve invisible y desde su nueva identidad intentará forjarse su propia subjetividad fuera de la narrativa del patriarcado. Con su segunda novela, *Cuerpo naufrago* (2005), Clavel regresa al tema de la masculinidad y explora cuestiones de la socialización varonil haciendo que una mañana su protagonista, Antonia, se despierte con un cuerpo de hombre, lo cual le crea una crisis de identidad, puesto que se pregunta si ella sigue siendo la misma o si su cambio físico la convierte en una persona diferente. Como se puede notar, el elemento fantástico sirve para poner a ambas protagonistas en un espacio liminal desde el cual tienen que encontrarse ellas mismas superando sus propios obstáculos. *Cuerpo naufrago* es, en este sentido, una novela de búsqueda identitaria, que, a diferencia de otras obras, no hace un largo recorrido por las memorias del pasado, sino que la identidad se tiene que definir a partir de las circunstancias físicas, sociales y culturales del presente. La historia, por tanto, nos lleva por un viaje de redescubrimiento de identidad que busca resolver la discordancia entre el nuevo sexo biológico masculino y la identidad de género femenina vivida.

Explorando las restricciones y privilegios inherentes de la masculinidad, el texto juega con poner al descubierto las ridículas premisas que sustentan la superioridad del hombre sobre la mujer, a la vez que presenta una híper masculinidad que Antonia, como aprendiz de hombre, aprende y perpetúa sin cuestionar. Esto puede resultar frustrante para el lector porque, como apunta Jane E Lavery, pareciera que la narrativa reduce de manera extremadamente simplista la identidad de género al binomio biológico hombre y mujer.⁵ Según Lavery: "The text ambivalently sways, in true postmodern fashion, between a desire to challenge gender narratives which espouse dominant and stereotypical gender/sex constructions, whilst also upholding such gender sex constructions which maintain a strict binary division between male and female" (2015: 60). La aparente contradicción entre el cuestionamiento de los roles de género y la normatividad reforzada se puede entender si se considera, como lo hace Robyn Wiegman, que cuando se cuestionan las imposiciones y transgresiones de los patrones heterosexuales, la hegemonía heteronormativa, lejos de ceder, responde mostrando sus

⁵ Metódicamente, Lavery analiza las contrariedades, ambigüedades y fallas en la narrativa de Clavel. Hacia el final del capítulo critica la representación unidimensional de los personajes no-heteronormativos, el énfasis en el cuerpo físico masculino como modelo de la perfección del ser, la falta de complejidad en sus personajes, la desconexión completa a la experiencia de transición de personas transexuales, y más, aunque también reconoce el esfuerzo por cuestionar la socialización de los sexos.

prejuicios y limitaciones al justificarse: "Whenever queers [...] pursued a life made meaningful by not simply their own acknowledgement of anti-normative desires and identification but by the collective [...] heteronormativity [...] was forced to reveal and defend itself" (Wiegman 2006: 89). Así pues, Leticia Espinoza sostiene que el hecho de que la voz narrativa sea femenina y describa la experiencia de Antonia en espacios íntimos masculinos constituye en sí una subversión que expone las prácticas patriarcales, a la misma vez que muestra un reflejo de la sociedad y sus prejuicios.⁶ Por tanto, la novela nos muestra el proceso de masculinización de una mujer que no añora volver a ser mujer y que, por el contrario, anhela disfrutar completamente de los beneficios de los hombres, a quienes considera "seres más completos y libres que ella" (Clavel 2005: 13).

Antonia, quien en su interior sigue siendo ella pero a partir de su transformación se hace llamar Antón, siente un poderío y una confianza inesperados que pronto vincula a su condición masculina de la que desea saber más. Por eso, Antonia recurre al libro de caballería medieval *Amadís de Gaula*, como si éste fuera un manual contemporáneo para caballeros –esto, por supuesto, es el toque cómico que ridiculiza el acercamiento de Antonia al tema y su idea anacrónica de lo que significa 'ser hombre'. Si bien la metáfora de la armadura le enseña a apreciar el rigor emocional del hombre, puesto que se sentía "rígida e incómoda pero protegido", eventualmente se deshará de esa idea cuando comprende que la masculinidad no es simplemente un "disfraz de hombre" (Clavel 2005: 27), sino algo aprendido y asumido en la psique varonil.

En este ensayo me interesa trazar el viaje de auto-conocimiento que le dé resolución a la disforia de género, o discordancia de la identidad de género y el sexo biológico, causado por el evento kafkiano de la metamorfosis de la protagonista, a manera de elucidar el constructo social de la masculinidad. Para este fin tomaremos en cuenta las amistades encargadas de socializar a Antonia, así como los descubrimientos acerca de los mingitorios y su correlación con las formas femeninas. El objetivo será señalar el ciclo del poder patriarcal que condiciona el comportamiento del hombre, quien a su vez debe demostrar su hombría para así probarse digno de poder disfrutar de todos los privilegios destinados a la masculinidad hegemónica. Al considerar estos puntos, veremos que los roles de género son el producto y la herramienta con los que se mantiene la hegemonía heteronormativa.

⁶ Véase Espinoza (2012: 63).

El laberinto del ser

Hay dos motivos que se utilizan en este viaje de descubrimiento: el cuerpo náufrago, que da el título a la novela, y el laberinto. La imagen del cuerpo náufrago aparece cuando Antonia se encuentra en un entrecruce y no sabe cómo proceder, cuando no avanza en su trayecto sino que se siente flotando sin dirección. Cabe notar que el cuerpo no es el náufrago, sino la identidad de género que se encuentra a la deriva en un mar de posibilidades. El laberinto aparece en repetidas ocasiones y sirve como una indicación del inicio y fin de su búsqueda, así como de los niveles de incertidumbre que experimenta Antonia en la progresión de su viaje de autodescubrimiento. Al principio, por ejemplo, con el objetivo de definirse pero sin un plan de acción fijo, Antonia se imagina adentrándose en un laberinto: "puesta a la entrada del laberinto no podía sino introducirse y arriesgarse" (Clavel 2005: 39). En esos momentos, Antonia se ve como un Teseo recorriendo el laberinto hasta llegar al centro donde habrá que encontrarse con su minotauro. Una de las posibilidades es que se pierda en el camino y no logre llegar al meollo de sí misma donde imagina que encontrará respuestas a sus preguntas. Otra posibilidad es que al llegar al centro, la profundidad esencial de su ser, el varonil Antón / Teseo se encuentre con la femenil Antonia / Minotauro y no la pueda vencer. Es decir, que su deseo primordial femenino sea más fuerte y que Antón viva en desacuerdo con las normas sociales de su cuerpo biológico.

Al reconocer la discordancia entre su pasado femenil y su nuevo sexo biológico, Antonia cuestiona si la identidad empieza por lo que vemos reflejado de nosotros mismos en un espejo o si la identidad va más allá de lo visible. Su duda reverbera una de las preguntas que Judith Butler presenta en *Gender Trouble*, traducido al español como *El género en disputa* (2001), y que Clavel utiliza como uno de los dos epígrafes de la novela: "¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?" Por consiguiente, la historia narra un viaje de auto-conocimiento en el que Antonia necesita conciliar su identidad de género (la expresión del género y su atracción sexual) con su nuevo sexo biológico.⁷ Es decir, intenta armonizar lo interior con lo exterior. Una propuesta temprana a la disyuntiva es que "la identidad empieza por lo que deseamos. Secreta, persistente, irrevocablemente. Lo que en

⁷ En 'Lo andrógino en la poética de Ana Clavel', Natalia Plaza Morales propone lo opuesto, que no hay una división entre el cuerpo y la mente: "En este sentido, el cuerpo y la mente [...] no parecen concebirse como sustancias distintas, el universo interior del personaje evoluciona de la mano de un cuerpo andrógino, una entidad que no está marcada por el género, y que podría llevarnos al universo de lo masculino y de lo femenino como dimensiones complementarias" (Plaza Morales 2016: 2). Basa sus comentarios en los capítulos finales de la novela, cuando Antonia se está acercando a esa conclusión; sin embargo, con esta afirmación niega su transitar y socialización por el mundo masculino. Asimismo se debe puntualizar que al final la identidad de género es uno andrógino pero no el cuerpo al que se le describe con características claramente masculinas.

realidad nos desea a nosotros" (Clavel 2005: 13) y a partir de ese entendimiento, Antonia intentará delimitar su deseo sexual para así poder determinarse ella misma.

En la trama, Antonia tiene encuentros sexuales con tres personas significativas que la hacen avanzar y retroceder en su caminar laberíntico hacia la definición de su deseo. Al principio de la novela, cuando conoce a Carlos, dice que "de seguir siendo mujer, se habría enamorado de este hombre" (Clavel 2005: 39). En estos momentos, su conexión a su deseo femenino es todavía fuerte y observa a los hombres con atracción y con el morbo de un gusto socialmente prohibido, dado su nuevo sexo biológico. Temprano en la historia, la disforia de género es muy aparente y nos hace tener en cuenta las preguntas centrales a la trama: ¿Cómo puede la superficie del cuerpo mostrarnos la profundidad escondida del ser? y, concretamente, ¿cómo puede la protagonista conectar ambos lados para alcanzar la armonía entre su género biológico y su identidad sexual?

La aprehensión de Antonia por su atracción –en apariencia homosexual– por Carlos, disminuye drásticamente cuando conoce a Malva y a Claudia, por quienes siente un impulso sexual masculino, en concordancia con su físico. En la siguiente sección discuto este temor aprendido por parte de Antón de parecer afeminado, débil y homosexual. Por ahora, sólo anoto que un intento fallido de coito con Claudia, causado por su propia ansiedad, la hace dudar de su destreza sexual y su tentativa de 'ser hombre'. La escena subraya la vulnerabilidad del falo, símbolo que embiste de poderío al hombre, haciéndonos deliberar sobre la fragilidad del discurso falogocéntrico para darnos cuenta que "como la autoestima masculina descansa temblorosamente sobre el frágil suelo de la construcción social, el esfuerzo para mantenerla es agotador" (Halloway 2017: 41).

El re-encuentro fortuito con Malva le devuelve a Antonia la confianza en sus capacidades viriles, lo que conlleva a un avance en su búsqueda y en su bienestar emocional. La primera vez que Antonia vio a Malva aún llevaba su imaginada armadura de caballero medieval y siente deseos incontrolables de rescatarla: "Parecía tan frágil y desamparada, que sentí ganas de poseerla en el acto. Poseerla para abrigoarla y guarecerla. No sé por qué pero pensé en su pubis como el de una niña" (Clavel 2005: 61). La acción varonil del rescate conlleva a la toma de la presa liberada, como lo nota Lavery: "[c]hivalric violence is suggested in images of conquest and domination which also become embroiled with images of sexual conquest" (2015: 94). Consiguientemente, Antonia se asume como el príncipe valiente que llega a rescatar a la princesa desamparada para después, felizmente, poseerla. Por su parte, Malva, una damisela independiente y moderna, detesta la sensiblería de los hombres actuales y confiesa que le hubiera gustado que sus dos amantes lucharan a morir por el amor de ella, comprobando los

risibles vestigios de las novelas caballerescas (¿culpa de Disney?) en pleno siglo XXI, tanto en la psique de hombres como de mujeres.

Con el rompimiento de su primera relación amorosa y sexual, Antonia se siente extraviada, como un cuerpo náufrago perdido a la deriva de su deseo: "[s]e sabía viva pero se descubrió vaciada de todo deseo" (Clavel 2005: 93). Nótese que la voz narradora no anticipa el descubrimiento final del viaje de búsqueda de identidad, y a lo largo de la trama narra los pensamientos, sentimientos y reacciones de Antonia y las acciones masculinas de Antón. En algún momento, la voz narradora se identifica como la misma escritora Ana Clavel. Esta estrategia nos condiciona a ver el mundo masculino desde los ojos novicios de Antonia y de la narradora femenina, a la vez que nos muestra la perspectiva del mundo masculino hacia la mujer en el deseo sexual de Antón.⁸ Siguiendo el modelo de la narradora, en este estudio me refiero a la protagonista en femenino hasta el final de su viaje por el laberinto.

Francisco, Carlos y Raimundo: modelos de masculinidad

Sin contar con un apoyo familiar, Antonia permite que Francisco, un ex compañero universitario, la guíe en su aprendizaje por el mundo masculino para empezar a aprender a 'ser hombre' y poder cumplir con las expectativas sociales impuestas a su género. Una de las primeras lecciones que recibe de Francisco, quien presencia un momento de agobio en la protagonista, es una que los niños varones aprenden en su temprana infancia. Francisco le explica que, aunque "se supone que el mundo ha cambiado y nos permitimos algunas emociones", los hombres no lloran: "eso es de maricas" (Clavel 2005: 43). De este modo, Antonia aprende que la debilidad y la vulnerabilidad son concebidas como características femeninas y por lo tanto reprobables en un hombre. Según las observaciones de Steven Siedman, una de las funciones de la heterosexualidad institucionalizada es regular aquello perteneciente a la homosexualidad,⁹ así como perpetuar las divisiones de género. Para ese fin, la heterosexualidad patriarcal cuenta con mecanismos sociales que monitorean asiduamente a los que están dentro de los criterios aceptados, a la vez que marginaliza y sanciona a aquellos 'fuera del orden'. Si bien Antonia recuerda haber envidiado las libertades de las que gozaban sus hermanos mayores, ahora entiende que la masculinidad, después de todo, también tiene sus propias restricciones.

La amistad con Carlos y Raimundo, un piloto comercial y un artista respectivamente, es sugestiva pues parece que Francisco los ha elegido por el tipo (o los niveles) de masculinidad

⁸ Para una discusión más extensa sobre la función del lenguaje en la construcción del ser, véanse Lavery (2015) y Espinoza (2012).

⁹ Véase Siedman en Jackson (2006: 105).

que presentan y que puede servirle a Antonia de modelo en la búsqueda de su propia identidad. La gama de intensidad en el *performance* viril varía en los tres según el contexto social en el que se encuentran. Esto apunta al mundo cambiante al que se refería Francisco, donde cada uno se permite algunas emociones que proporcionan un poco de flexibilidad al constructo social impuesto sobre ellos.

Carlos parece ser el más sexista de los tres. Durante su primer encuentro, cuando Antonia menciona su interés por los mingitorios, Carlos afirma que "los mingitorios son como las mujeres, los usas y ya" (Clavel 2005: 36). A Antonia le parece que los comentarios de Carlos son atroces, pero de todos modos lo encuentra encantador. Esta reacción por parte de Antonia señala lo contradictorio de las expectativas. Por una parte, la falta de respeto de Carlos hacia las mujeres parece detestable, pero la gracia de su virilidad lo hace adorable a los deseos, todavía femeninos, de Antonia, por lo que le perdona su misoginia. ¿Son aceptables los comentarios misóginos si el locutor tiene la virtud del carisma? Aparentemente la respuesta es afirmativa desde ambos géneros encarnados en Antonia, quien como mujer se siente atraída por la personalidad de Carlos y como hombre toma el comentario misógeno como un chiste privado entre hombres.

Cabe observar que, a pesar de que Carlos se presenta inicialmente como un típico machista, él está consciente de lo repugnante de su comentario y advierte que no fue él quien pronunció esas palabras, sino Matatías, uno de sus muchos alter egos. Su aclaración sugiere la concienciación de los matices de su propio ser, y a la vez apunta a un cambio en la sociedad en la que ser misógeno ya no es bien visto, o por lo menos no en espacios públicos mixtos. Sin embargo, en un espacio masculino todo cambia: "El mundo soez de los hombres podía ser tan ilimitado según se encontraran en los límites de la confianza suficiente, es decir, entre ellos solos" (Clavel 2005: 65).

Esto se comprueba cuando, guiada por Carlos, Antonia se adentra en espacios para varones (vapor, cantinas, tugurios) donde los hombres se sienten libres de explayar su prepotencia social pero también donde se dejan llevar por sus pasiones más primordiales. La escena en los baños turcos es particularmente perturbadora porque se ve el machismo y la homofobia en sus mayores expresiones. Por una parte, una mirada indiscreta o un gesto inapropiado pueden delatar la hombría de cualquiera de los ahí presentes, por lo que aún en este espacio, íntimamente masculino, la autocensura es conveniente. Y sin embargo, mirar al otro es parte de la definición de la grandeza propia, como Carlos dice: "quien te diga lo contrario miente o se engaña: siempre se trata de ver quién la tiene más grande" (Clavel 2005: 65). De manera que, aunque nadie se fija en el otro descaradamente, todos reparan brevemente en los genitales de

los demás para comparar de manera cualitativa la dimensión de la propia virilidad. En otras palabras, según la novela, el tamaño del órgano sexual es correlativo a la confianza del hombre en su masculinidad. Por otra parte, está el chiste del padre que otorga permisos, a su hija para salir a una fiesta y a su hijo le presta el carro, a cambio de favores sexuales. El chiste, aunque de mal gusto, sirve para mostrar la supremacía del patriarca heterosexual que puede exigirle sexo oral a su hija sin considerarse incestuoso, después de haber tenido sexo anal con su hijo sin que se perciba como un acto homosexual, sino como una muestra del poder y dominio del padre sobre su familia. En otras palabras, esto demuestra que él es el más chingón de su casa. Regresaremos a este tema en breve.

La amistad con Raimundo se basa en la afición por la fotografía que Antón desarrolla para entender mejor su obsesión con los mingitorios. Como artista, Raimundo parece tener mayor sensibilidad hacia su lado femenino que Carlos, quien reconoce tener un alter ego femenino, Alexis, a la que no deja salir frecuentemente. La personalidad de Raimundo hace un buen balance a la híper-masculinidad exhibida en los encuentros con Carlos. Si con Carlos, Antón fue al vapor, bares, cantinas y tugurios, Raimundo lo lleva a librerías de viejo, tiendas de antigüedades, exposiciones de arte, o a su estudio fotográfico, para ayudarlo a esclarecer sus ideas sobre los mingitorios. Con Raimundo, Antón tendrá una nueva experiencia sexual que se describe como un acto impetuoso entre dos carneros machos en donde "someter, avasallar el cuerpo de otro hombre" es el objetivo (Clavel 2005: 121). El acto, por no ser afectivo sino imperioso y dominante, no se describe como un acto homosexual sino como una batalla campal que satisface el principio del placer y que establece una jerarquía en la que se determina quién es el más "cabrón" de los dos "carneros machos".

Aquí es necesario hacer un paréntesis para tratar de contextualizar las dos instancias de homosexualidad que no se presentan como tal y por lo mismo pudieran interpretarse como homofóbicas. No argumento que los mexicanos no sean homofóbicos, sino que la novela nos da una pista para entender la insistencia de la violencia en las relaciones entre hombres –del chiste del padre con su hijo y el sexo entre Raimundo y Antón. En uno de los baños que visita, Antón descubre un grafiti que dice "Todos somos chingones" (Clavel 2005: 100). Esta frase simplifica lo que hemos visto del mundo masculino; es decir, que todos los hombres se ven como poderosos. La palabra nos remite al ensayo 'Los hijos de la Malinche', que forma parte de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, donde se explica que los hombres no se "abren" ni se "rajan", su hermetismo es lo que los hace machos y, siguiendo esa lógica, se explica la relación jerárquica entre el que abre y el abierto, es decir, el chingón y la chingada:

Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad, pura, inerme ante lo exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra (Paz 1993: 36).

Paz explica que, históricamente hablando, todos los mexicanos son hijos de la (Malinche) Chingada (por Cortés), pero aun siendo descendencia de esa violación, los hombres heredan el poder de su padre, mientras que las mujeres sólo pueden ser como Malinche, su madre histórica. El falo, ya sea como espada –el arma-dura– de caballero, para orinar parado o para copular, se convierte en el símbolo de la prepotencia y poder del hombre, quien se impone violentamente no sólo sobre la mujer sino sobre cualquier hombre inferior en poder, como en el caso del hijo frente al padre.

El sexo entre hombres que no se consideran a sí mismos homosexuales (como en el caso del padre, Raimundo o Antón) es violento porque es una lucha de dominación que indica de manera concreta (no con miradas como en el vapor) la envergadura de la propia virilidad. Se trata de ver quién es el chingón / varonil y quién el chingado / feminizado. El patriarcado requiere que el hombre demuestre constantemente su hombría y para eso es necesario bloquear expresiones sanas de los sentimientos, considerados femeninos, y realizar un *performance* de la masculinidad cargada de opresión y violencia –aun si esto implica comportamientos abyectos, como en el caso del chiste, en donde la familia acepta estos despliegues de masculinidad de subyugación y subordinación por parte del padre como algo común y corriente bajo la premisa de que "el papá era un cabrón hecho y derecho" (Clavel 2005: 63). Que los hombres en el baño turco, e intuitivamente Antón también, se rían del chiste, indica la forma en la que la homofobia es parte inexorable en la masculinización de los mexicanos.

La socialización de la que Antonia participa activamente la lleva por instancias estereotipadas del machismo mexicano, lo que no niega que la prepotencia y la homofobia no estén arraigadas en la sociedad actual, pero sí expone la mente estrecha del patriarcado heterosexual. La brusquedad y el placer del encuentro sexual con Raimundo la dejan confundida, pues todavía no puede definirse a sí misma ni a su propio deseo. Por la mañana se siente de nuevo un náufrago flotando sobre el cuerpo vencido de Raimundo, quien intuye la crisis de identidad de género de Antón/Antonia y le indica que "[...] no soy yo a quien andas buscando" (Clavel 2005: 122). Sabemos, a partir de estas palabras, que la búsqueda debe continuar.

La erótica de los mingitorios

Antes de su transformación, Antonia nunca había visto un urinario en persona; sólo lo conocía a través de una fotografía de Marcel Duchamp. Después de su cambio físico, uno de los primeros objetos del mundo masculino con los que se encuentra es precisamente el mingitorio, y además una de las primeras cosas que aprende Antón es a orinar parado frente a uno de ellos. A partir de esa experiencia fisiológica desarrolla una obsesión por la forma y función de los mingitorios. Por un lado, es frente a este objeto que aprecia la vitalidad de su nueva fisiología y con ésta una nueva manera de ver y entender la vida. Por el otro, se da cuenta de que los urinarios tenían formas dócilmente femeninas que se asemejaban a las caderas de una mujer siempre dispuestas. Señala la narradora al respecto:

A pesar de que los más modernos ejercían una seducción escalofriante, decididamente le apasionaban aquellos con clara apariencia femenina, en donde los hombres vertían su lluvia dorada en un ritual inconsciente de descarga que emulaba una cópula en el sentido más inmediato y animal: la consumación de una necesidad ciega y vehemente, la satisfacción de un deseo urgente y puro (Clavel 2005: 50).

Si los mingitorios evocan las bellas caderas femeninas recibiendo la descarga dorada del pene, podemos ver que la ilógica obsesión de Antón por los mingitorios no es más que un intento por entender el *performance* viril en la pose frente al objeto de porcelana, por una parte, y, por la otra, el nivel de transgresión pública del hombre hacia la mujer en cuanto orinan en lo que parece el vientre de una mujer o, en el caso de diseños más contemporáneos e irrefutables, la boca abierta o las piernas abiertas de una mujer, según las fotos que se muestran en la novela.

El tema de la realidad vista a través de la lente de una cámara, es desarrollado por Clavel desde su primera novela, donde también hay un personaje fotógrafo, y aquí retoma esa estrategia. Se supone que las fotos que se incluyen en la novela son tomadas por Antón o son regalos para él. Raimundo es el que sugiere que retrate los urinarios para después estudiarlos. De esta forma, utiliza el lente de la cámara fotográfica para observar, desde una perspectiva muy específica, los diversos espacios y tipos de mingitorios. A fin de cuentas, la obsesión por el urinario representa el deseo de entender la relación del hombre con el cuerpo de la mujer como objeto de deseo. Esto se comprueba en la escena en el baño del Palacio de Bellas Artes con Malva. Entran para hacer una sesión fotográfica con la que Antón quiere demostrar que el mingitorio tiene caderas femeninas y le pide tímidamente a Malva que pose desnuda al lado del urinario. En la cosificación estética de la mujer, ella se convierte en objeto del estudio en su tarea de comparación y contraste. Sin embargo, el ejercicio estético queda interrumpido cuando Malva se yuxtapone (se sienta) sobre el mingitorio y abre sus piernas para ser penetrada por Antón, quien ya había fantaseado copular de forma "inmediata y animal" sobre el mingitorio de

un baño público de hombres con ella. La acción de Malva parecería darle agencia sexual, puesto que es ella la que sugiere el coito, sin embargo su yuxtaposición le da vida al mingitorio y facilita las fantasías sexuales de Antón de penetrar "un capullo dentro de otro capullo" (Clavel 2005: 91).

Uno de los urinarios más particulares es aquel bautizado Mingitauro puesto que representa el epítome del dominio varonil sobre todos los espacios, públicos o privados, masculinos o femeninos. Justo antes de irse a estudiar al extranjero y romper con Antón, Malva descubre el Mingitauro en el baño de mujeres de una oficina de gobierno donde tramita sus documentos para el viaje. El encuentro con esta versión del orinal revela dos puntos sobre la condición de la mujer en el campo laboral: primero, que la oficina de gobierno haya designado un baño que claramente había sido de hombres a las mujeres oficinistas, apunta a la tardía aceptación y gradual inclusión de la mujer profesionalista a espacios laborales primordialmente masculinos. En segundo lugar, que la cabeza del Mingitauro irrumpa de una de las paredes del baño de mujeres sugiere el omnipresente asedio masculino aun dentro del espacio íntimo reservado para las profesionalistas. Al ver la foto del Mingitauro, Raimundo comenta que "[p]areciera como si el envoltorio fuera en realidad para impedir que alguna mujer –por curiosidad, ignorancia o perversión– lo utilice" (Clavel 2005: 169). La presencia del Mingitauro es un recordatorio del espacio masculino cedido a las mujeres (sin acondicionarlo apropiadamente) y hace referencia a un mundo del que no pueden participar, ya sea "por curiosidad, ignorancia o perversión" (ibíd.). Al menos hasta la llegada de Antonia, que sirve de mediadora entre los dos mundos.

Llegar al centro del laberinto

A pesar de los avances sociales, tecnológicos, científicos, ideológicos desde el medievo del *Amadis de Gaula* hasta nuestros días, las expectativas de género han cambiado muy poco en los últimos quinientos años y es solo en el último siglo que en contadas partes del mundo las mujeres tienen las mismas oportunidades que los hombres y los hombres tienen la libertad de su expresividad emocional sin el estigma de ser considerados débiles o femeninos. Al final del recorrido por el laberinto de la identidad, Antonia se da cuenta de que 'ser hombre' no la hace ni más libre ni más completa.

Hacia los últimos capítulos de la novela, Antonia conoce a Paula, una mujer empoderada por su educación (conocimiento) y en contacto con su lado masculino. Este último personaje es distinto a los otros: "Paula is a synthesis of male and female consciousness with her own possibility of gender since she experiences it freely, proving that you do not have to be a man to be complete like Antonia thought" (Espinoza 2012: 65). Con ella experimentará una relación sexual en donde las estereotipadas y reforzadas reglas sexuales (hombre: activo; mujer: pasiva)

son refutadas y a ella le revelará su pasado femenino. Paula acepta la implicación del secreto de Antonia, pero es ella quien debe tomar una decisión sobre su identidad para poder proseguir. Al final, Raimundo responde la pregunta planteada en el epígrafe de Butler y que, en gran manera, muestra el pensamiento general de la obra de Clavel: "Más que en los cuerpos, es en el corazón donde reside el secreto y la diferencia. El verdadero sexo y la auténtica identidad se abren camino desde ahí dentro. Lo demás, son ropajes, vestiduras, disfraces. Cuesta mucho trabajo ir desnudos, el corazón expuesto [...]" (Clavel 2005: 175s.). A pesar de que Antonia ya se había deshecho de su armadura, el hermetismo de la masculinidad (mexicana) le roba al hombre la posibilidad de "abrirse" y exponer su corazón, es decir, su humanidad.

Cuando Antonia entiende el secreto del corazón y la fluidez de su ser, va al encuentro de Paula. Éste es el final de su trayecto, que es en realidad el principio. En las últimas escenas se sumerge en las aguas del Mediterráneo simbolizando el fin de un modo de vida y el comienzo de uno nuevo, cual si fuera su bautizo. Por algunos instantes desea quedarse flotando, pero su corazón no se lo permite. "A pesar de los laberintos, las dudas, la incertidumbre" (Clavel 2005: 185), leemos, Antonia sale del agua para seguir viviendo. En el agua ha dejado naufragando todas las expectativas aprendidas y sus miedos de no ser lo suficientemente masculino. Su decisión de salir del agua y vivir, a pesar de todo, corresponde al primer epígrafe de la novela, aquél que sugiere que las preguntas son el motor de la vida: "La respuesta no tiene memoria. Sólo la pregunta recuerda".

Al llegar al centro del laberinto, el personaje principal se descubre como un ser fluido: "[É]l o ella –porque cabía la duda sobre su género [...]" (Clavel 2005: 181), pero al mismo tiempo bien definido, porque la narradora dice que "[c]uando Antonia salió de aquellas aguas de transparencia infinita y braceó de nuevo hacia la isla, se supo un minotauro superviviente" (Clavel 2005: 204). El Minotauro-Antonia es capaz de salir victoriosa del laberinto con la ayuda de Teseo-Antón cuando se da cuenta de que la discordancia no existe, que uno no excluye al otro sino que los dos se complementan.

Bibliografía

BISBEY, Brandon Patrick (2012): 'Hacia una literatura de disidencia sexual en México con dos *Bildungsromane* bisexuales: *Púrpura*, de Ana García Bergua, y *Fruta verde*, de Enrique Serna'. En: *Valenciana*, 5.10, 35-59.

BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Editorial Paidós.

CLAVEL, Ana (2005): *Cuerpo naufrago*. México: Alfaguara.

ESTRADA, Oswaldo (2009): 'Against Representation: Women's Writing in Contemporary Mexico'. En: *Hispanofila*, 157, 63-78.

- ESPINOZA, Leticia Isabel (2012): 'Language, Desire and Identity in *Shipwrecked Body*'. En: *The Hilltop Review*, 6.1, 61-68.
- FINNEGAN, Nuala / Jane E. Lavery (2010): 'Introduction'. En: Nuala Finnegan / Jane E. Lavery (eds.): *The Boom Femenino in México: Reading Contemporary Women's Writings*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 1-24.
- HALLOWAY, Kali (2017): 'La masculinidad está matando a los hombres: la construcción del hombre y su desarraigo'. En: Guadalupe Rivera (ed.): *No nacemos machos: cinco ensayos para repensar el ser hombre en el patriarcado*. México: Ediciones La Social, 31-46.
- JACKSON, Stevi (2006): 'Gender, Sexuality and Heterosexuality: The Complexity (and Limits) of Heterosexuality'. En: *Feminist Theory*, 7.1, 105-121.
- LAVERY, Jane E. (2015): *The Art of Ana Clavel: Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires*. Oxford: Legenda.
- LÓPEZ, Irma M.(2010): 'The Will To Be': Mexican Women Novelists from the late 1960s to the 1990s'. En: Nuala Finnegan / Jane E. Lavery (eds.) (2010): *The Boom Femenino in México: Reading Contemporary Women's Writings*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 26-47.
- PAZ, Octavio (1993): *Laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PLAZA MORALES, Natalia (2016): 'Lo andrógino en la poética de Ana Clavel: *Cuerpo náufrago* (2005)'. En: *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, 6, 1-16.
- WIEGMAN, Robyn (2006): 'Heteronormativity and the Desire for Gender'. En: *Feminist Theory*, 7.1, 89-103.
- VENKATESH, Vinodh (2015): 'The Ends of Masculinity in the Urban Space in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*'. En: *Letras Hispanas*, 11, 158-170.