

**Cuerpo náufrago de Ana Clavel: iniciación a la virilidad,  
entre reproducción y deconstrucción de las nociones de  
género**

Pauline Doucet

► **To cite this version:**

Pauline Doucet. Cuerpo náufrago de Ana Clavel: iniciación a la virilidad, entre reproducción y deconstrucción de las nociones de género. Revista de Estudos Literários da UEMS - REVELL , 2018, 3 (20). hal-02103489

**HAL Id: hal-02103489**

**<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02103489>**

Submitted on 22 May 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## ***Cuerpo náufrago* by Ana Clavel- an initiation into virility, between reproduction and deconstruction of gender notions**

Abstract:

In *Cuerpo náufrago*, the story of a woman who, one morning, wakes up in a man's body, Ana Clavel suggests a focus on the physical characteristics which define masculine and feminine bodies. The initiatory path followed by the character in the world of men will also allow us to analyze places, behavioral norms and the values given to virility in Mexican society. Finally we will discover what form of sexuality corresponds to the hermaphrodite character of Anton-Antonia.

Gender; body; virility; hybridity; sexuality

## ***Corpo náufrago* de Ana Clavel: iniciação à virilidade, entre reprodução e desconstrução das noções de gênero**

Resumo:

Com *Corpo náufrago*, história de uma mulher que desperta no corpo de um homem, Ana Clavel nos propõe uma reflexão sobre as características físicas que delimitam os corpos masculinos ou femininos. Além disso, a jornada de iniciação do personagem no mundo dos homens nos permitirá analisar os lugares, as normas de comportamento e os valores da virilidade na sociedade mexicana. Por fim, veremos que tipo de sexualidade corresponde ao personagem hermafrodita de Antón-Antonia.

Gênero; corpo; virilidade; hibridismo; sexualidade

## ***Cuerpo náufrago* de Ana Clavel: iniciación a la virilidad, entre reproducción y desconstrucción de las nociones de género**

Resumen:

Con *Cuerpo náufrago*, historia de una mujer que despierta en el cuerpo de un hombre, Ana Clavel nos propone una reflexión sobre las características físicas que delimitan los cuerpos masculinos o femeninos. El recorrido iniciático del personaje en el mundo de los hombres también nos permitirá analizar los lugares, las normas de comportamiento y los valores de la virilidad en la sociedad mexicana. Para terminar, veremos qué tipo de sexualidad le corresponde al personaje hermafrodita de Antón- Antonia.

Género; cuerpo; virilidad; hibridez; sexualidad

### 1. Introducción

*Cuerpo náufrago*, novela de la autora mexicana Ana Clavel publicada en 2005, es la historia de una metamorfosis. El personaje de Antonia despierta un día en el cuerpo de un hombre. En este trabajo, veremos cómo la inversión anatómica puesta en texto por la autora permite cuestionar cada uno de los tres elementos que definen la identidad de la persona según la matriz cultural vigente en nuestras sociedades: el sexo anatómico, el género y la sexualidad. Más precisamente, analizaremos cómo la hibridez del personaje

pone en tela de juicio no sólo la relación de oposición binaria que define cada una de estas tres nociones, sino también el supuesto nexos causal entre sexo, género y sexualidad: dos aspectos que aseguran la inteligibilidad de los individuos en sociedad y que limitan las posibilidades identitarias.

## 2. Mudar de cuerpo: crítica de la bicategorización de los sexos

La reflexión sobre el cuerpo y el género se inicia desde los elementos liminares de la novela. Desde el principio, se percibe el carácter problemático de la noción de cuerpo, ya sea con el adjetivo epíteto “náufrago” del título, ya sea con los dos epígrafes de Judith Butler et de Edmund Jabès que sugieren el carácter interrogativo más que asertivo de la reflexión: “¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?” y “La respuesta no tiene memoria, sólo la pregunta recuerda”.

El primer capítulo, “Mudar de cuerpo” introduce el evento de la metamorfosis e insinúa desde el incipit la ambigüedad del personaje. En efecto, la primera palabra de la novela, destacada visual y estilísticamente, afirma categóricamente la identidad genérica del personaje y confirma la coherencia entre su sexo y el género correspondiente: “Ella— porque no cabía duda sobre su sexo [...]” Su identificación como mujer parece primordial, ya que el lector sólo se entera de su nombre, Antonia, ocho líneas después de la repetición anafórica del pronombre femenino. Sin embargo, justo después de la afirmación categórica, viene una concesión: “[...] no cabía duda sobre su sexo, aunque las presiones de la época contribuyeran a que asumiera otros roles [...]” que sugiere la posibilidad de un desfase entre el sexo anatómico y el género como representación social e impide a la vez una concepción unívoca o exclusiva de la feminidad del personaje.

La intuición de la ambigüedad de Antonia se realiza en la página siguiente cuando, después de un sueño premonitorio poblado de metafóricos objetos fálicos, despierta en el cuerpo de un hombre:

Antes de salir de la habitación alcanzó a percibir una figura desconcertante en el espejo de cuerpo entero que acababa de pasar. [...] Ella misma, pero indudablemente un hombre: ahí entre sus piernas, plantado como una señal irreductible, su nuevo sexo. (CLAVEL, 2005, p.12)

La transformación anatómica de Antonia que altera el orden natural desencadena una serie de preguntas filosóficas sobre la identidad, la noción de persona, la esencia ontológica del ser y las apariencias: “Los malentendidos empiezan con la apariencia.

¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad empieza por lo que vemos? ¿Y qué fue lo que vio Antonia al salir de la cama y descubrirse en el espejo?" ¿A qué –género– corresponde el nuevo cuerpo de Antonia? Si se supone que su pene es ya un indicio, un *testigo* suficiente de su nuevo género, la enumeración de otros rasgos corporales parece corroborar su nueva virilidad:

[...] sus espaldas se habían ensanchado levemente, si el vello en brazos y piernas que siempre había tenido en exceso para ser mujer, ahora se había incrementado, si la mandíbula se le había hecho un poco más cuadrada y una nuez de Adán le colgaba ligera pero indudable de la garganta... (CLAVEL, 2005, p.13)

Aquí la enumeración de las características físicas masculinas y la descripción aparentemente objetiva de “hechos corporales” nos remite a un modelo de pensamiento occidental derivado de la medicina y a las consecuencias de este modelo sobre las representaciones de los sexos, de los géneros y de las identidades:

La médecine est ainsi, au moins dès la fin du Moyen Age et tout au long de la première modernité, un champ fédérateur de ‘sciences du corps’ qu’elle sécrète ou qu’elle assimile –l’anatomie, la physiologie– et de techniques intellectuelles vouées à l’interprétation des signes corporels afin d’en organiser une intelligibilité. (VIGARELLO, 2011, p. 237)

Así que Antonia, ante su “figura desconcertante”, al observar su cuerpo en el espejo y al interpretar sus nuevas señales corporales, recurre a este método. Esta “técnica intelectual” radica en la experiencia, la medida y la clasificación de elementos anatómicos cuya vía de aprehensión es esencialmente visual. Cada parte del cuerpo tiene que llevar la marca de su género y recibir la etiqueta de lo masculino o de lo femenino que otorga al individuo su inteligibilidad y legitimidad social. La ensayista norteamericana Camille Paglia propone una descripción más personal del método científico evocado e insiste en la obsesión del espíritu científico occidental por nombrar y clasificar: “El nombre y la persona forman parte de la búsqueda occidental de la forma. Occidente insiste en la identidad discreta de los objetos. Nombrar es conocer; conocer es controlar.” (PAGLIA, 2006, p. 29) Por cierto, la enumeración de las diferentes partes del cuerpo de Antonia refleja esta obsesión por la forma y esta voluntad de ordenar una naturaleza incomprensible y de buscarle coherencia a una figura desconcertante. Además, Camille Paglia insiste en la importancia desmesurada y en el monopolio de las percepciones visuales, una tendencia que percibimos otra vez en el personaje de Antonia que “en un estado de perplejidad pasmosa ni siquiera se atrevía a constatar con las manos aquellos cambios”: “Sólo los ojos recorrían, una y otra vez, su cuerpo

transformado.” (CLAVEL, 2005, p. 13) Aquí la importancia de la vista nos interesa por el origen anatómico que postula Paglia y por su interpretación de esta tendencia visual como típicamente masculina. Cita a la psiquiatra y psicoanalista Karen Horney que “habla de la incapacidad de las niñas para ver sus genitales frente a la facilidad con la que los niños pueden verse los suyos y define dicha incapacidad como ‘fuente de la mayor subjetividad de las mujeres comparada con la mayor objetividad de los hombre’.” (PAGLIA, 2006, p. 54)

Sin embargo, la nueva visibilidad de los genitales de Antonia no parece proporcionarle las respuestas necesarias. El método científico mencionado, lejos de ofrecerle indicios corporales que converjan hacia una nueva identidad de género coherente, acentúan el misterio de su identidad. El fracaso de la tentativa de Antonia por buscar la coherencia de su nueva identidad tanto física como psicológica proviene de que el discurso médico-legal tradicional y su técnica clasificatoria restringen la definición de sexo a la de sexo anatómico (desdeñando acepciones del sexo cromosómico, hormonal, “deseado” o imaginado-, diría Ana Clavel) e imponen una relación de oposición binaria y de exclusión mutua entre los géneros –o masculino o femenino– que derivan “naturalmente” de la anatomía correspondiente. Como señala Judith Butler en su ensayo *El género en disputa*, somos de un género siempre y cuando no seamos del género opuesto, y la unidad, la integridad de la persona se mantiene y se afirma hacia y en contra del ‘sexo opuesto’ (BUTLER, 2007, p.79). Ahora bien, cuando Antonia examina los nuevos atributos de su masculinidad y recuerda sus antiguos rasgos femeninos, algunos elementos no cuadran en la tradicional *panoplia* del hombre, o no coinciden del todo con los criterios de los cuerpos masculinos o femeninos arquetípicos.

En efecto, el lector se entera de que, antes de su metamorfosis, Antonia presentaba ya algunas características físicas emblemáticas de un “cuerpo viril”, como “el vello en brazos y piernas que siempre había tenido en exceso para ser mujer” o los músculos de sus “piernas fuertes”. Además, el uso particular de los adverbios y adjetivos– “levemente”; “un poco más”; “ligera”– en la descripción de sus nuevos atributos masculinos tiende a matizar el carácter radical de tal transformación y a atenuar la oposición binaria entre masculino y femenino.

En fin, cuando Antonia examina su nueva anatomía, su interés y curiosidad por las formas no la llevan a registrar de manera categórica sus nuevos rasgos. Al contrario, lo que más parece llamar su atención es la casi ausencia de transformación. Más allá del

“misterio del pene”, lo que la asombra es sobre todo la porosidad de las supuestas fronteras anatómicas: “[...] se asombraba de la frágil frontera de las diferencias, de cómo un poco más de tensión, una curva menos acentuada, una turgencia resuelta en plomada, podían inclinar el límite de la balanza.” (CLAVEL, 2005, p. 13)

### 3. “*Becoming gendered*”: iniciación al mundo viril

Si el evento de la (no) transformación de Antonia revela el carácter arbitrario y artificial de la división binaria de los sexos, la cuestión de identidad del personaje queda abierta. La imposibilidad para un individuo de existir independientemente de su género, o sea la relación inextricable entre identidad de la persona e identidad de género aparecen en las reflexiones ontológicas de Antonia: “Se miró a los ojos en busca de algún rastro que aún le permitiera reconocerse, saber quién era, ¿o es que había dejado de ser Antonia por el hecho de haber cambiado de sexo de la noche a la mañana?” Estas consideraciones cuestionan lo que Butler llama la apariencia sustantiva del género. Sin embargo, la autora de *Gender trouble* también insiste en la necesidad para el individuo de “tomar/tener género” para vivir en sociedad y ser “inteligible”: “las ‘personas’ sólo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género” (BUTLER, 2007, p. 70) Entonces, si hay que tomar género, Antonia considera “la opción de comportarse como un hombre.” (CLAVEL, 2005, p. 16)

La decisión de Antonia tiende a confirmar la idea de Butler según la cual el cuerpo no tiene existencia significativa antes de la marca del género, lo que confirma el historiador Rafael Mandressi cuando explica que los “testigos de la virilidad” son necesarios, pero no suficientes en la construcción viril (VIGARELLO, 2011, p. 249). Si adaptamos la fórmula consabida de Simone de Beauvoir, diremos que *uno no despierta hombre, sino que llega a serlo* a través de diferentes construcciones sociales y de fenómenos psicológicos que dan acceso a la virilidad (VIG., 2011, p. 295) y que analizaremos a través del recorrido iniciático de Antonia en el mundo viril.

En la primera etapa de su aprendizaje viril, Antonia busca un modelo y lo encuentra en las novelas de caballería: “Recordó que alguna vez en la universidad había leído novelas de caballería, de seguro aún conservaba un ejemplar del *Amadís de Gaula*. Tal vez ahí podría encontrar un modelo a seguir.” (CLAVEL, 2005, p.17) La referencia al *Amadís* y la metáfora caballeresca marcan todas las etapas de la construcción viril del personaje. La elección de este modelo anticuado da lugar a escenas cómicas, como la del remedo de la

toma de armas de Antonia, pero sobre todo ofrece una dimensión crítica ya que el referente caballeresco sugiere el carácter ilusorio e irrealizable de la tentativa de construcción viril. En efecto, como recuerda el historiador Hervé Drévilion, ya en la época de su aparición, la cultura caballerescas y los ideales de virilidad que transmitía se asignaban al registro de la ficción y de la fábula (VIG., 2011, p. 295). El ideal caballeresco de virilidad siempre ha sido inaccesible, utópico, sin representantes auténticos en la realidad. Además, la presencia implícita de Don Quijote y el paralelismo que se establece entre Antonia y el caballero andante alrededor del modelo común de Amadís, acentúan aún más el carácter quimérico y cómico del proyecto viril de Antonia que consiste en imitar un modelo ilusorio e inauténtico.

Por otro lado, la consulta de la novela caballerescas da lugar a un análisis lingüístico por parte de Antonia, que reflexiona sobre las representaciones dicotómicas del hombre y de la mujer y sobre la transcripción en el lenguaje de la bipartición de los géneros.

“Vaya, de modo que en vez de ser rescatada he de ser yo la que rescate. ¿Será posible que los hombres creen que tienen el deber de salvar a alguien?” Se mordió el pensamiento –por no decir la lengua– pues pronto reconoció que, aunque ella misma gozaba de cierta autonomía, todas sus relaciones amorosas habían fracasado porque, de alguna forma, siempre había esperado ser salvada, elegida, rescatada, vista, apreciada, descubierta, en un uso irracional y desmesurado de la voz pasiva. ¿Y qué, ahora le correspondería ser el sujeto activo, el núcleo dominante de la oración amorosa, el potente caballero que embiste y sigue adelante? (CLAVEL, 2005, p. 17)

Estos comentarios evidencian cómo la diferencia entre lo masculino y lo femenino parece limitarse a la tradicional oposición entre lo activo y lo pasivo. Aunque tal bipartición pueda parecer un tanto caricaturesca, ya que proviene de un modelo de comportamientos y de valores derivado de un ideal caballeresco anticuado e ilusorio en sí, cabe mencionar que esta dialéctica de lo pasivo y lo activo sigue impregnando la lengua misma y las mentalidades en un juego de influencia mutua. Por lo demás, en el contexto mexicano de la novela, la dialéctica de lo activo/pasivo asociada a las representaciones de género evoca otra oposición conceptual: la de “lo cerrado y lo abierto” que desarrolla Octavio Paz en el capítulo “Los hijos de la Malinche” de *El laberinto de la soledad*. En este capítulo, el ensayista mexicano centra su análisis del lenguaje “que nos revela y nos oculta” en el verbo “chingar” que, según interpreta, refleja la mentalidad de los locutores mexicanos. Recordemos que este verbo, a pesar de la variedad de sus significados y derivados, sugiere la acción de “romper” y “abrir” siempre con una idea de agresión: “El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro.” (PAZ, 1950, p. 32) Además, la repartición de los roles semánticos de

agente y paciente en torno a este verbo revela una representación singular de las relaciones hombre/mujer:

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 el exterior. [...]La dialéctica de “lo cerrado” y “lo abierto” se cumple así con precisión casi feroz. [...] El verbo chingar indica el triunfo de lo cerrado, del macho, del fuerte, sobre lo abierto. (PAZ, 1950, p. 32)

A pesar de que la dialéctica de lo activo y lo pasivo del mundo caballeresco estriba en el ideal del amor cortés, cuando el verbo “chingar” introduce un significado de agresión, cabe subrayar que en ambos casos la mujer es la que recibe, voluntariamente o no, la acción del hombre. Ahora bien, si cada dialéctica remite a un contexto socio-cultural e histórico peculiar y es la expresión de una época determinada, ambas ponen de relieve el carácter performativo del lenguaje y su importancia en la construcción de las identidades de género y evidencian la permanencia de ciertos modelos genéricos. Pero sobre todo, estos esquemas nos permitirán analizar los comportamientos y los nuevos sentimientos de Antonia, más precisamente los que experimentará en lugares exclusivamente masculinos como los baños públicos o al contacto de su nueva alteridad, las mujeres.

Una vez armada/o caballero por la mirada ajena que lo identifica como hombre, y acompañada/o de sus amigos Francisco, Raimundo y Carlos que actúan de guías, Antonia se adentra en “el mundo soez de los hombres”. Su nuevo cuerpo le da acceso a lugares desconocidos que podemos calificar de sociabilidad masculina, tales como las cantinas de la ciudad. De manera significativa, será en este lugar exclusivamente masculino donde ocurrirá la escena simbólica de bautizo de Antonia, que se presenta ante sus nuevos amigos como “Antón”. Este momento clave en la construcción identitaria del personaje releva cierta continuidad del modelo viril occidental a través de las épocas y continentes. En efecto, como lo indica el historiador helenista Maurice Sartre, ya en la Grecia antigua el hombre tenía que afirmar públicamente su identidad masculina y su virilidad dependía de su pertenencia visible a un grupo sexuado (VIG., 2011, pp.19-21). Así, el historiador señala la importancia de la participación para un hombre joven en el *sympósion*, “símbolo de la sociabilidad masculina”, cuya permanencia percibimos en el acto ritual de “beber de la boca de la botella” en una cantina mexicana (VIG., 2011, pp. 34; 44).



Las numerosas escenas en las cantinas y en otros lugares de sociabilidad masculina como el baño turco o el *table-dance* también evidencian otras características de la virilidad que Antonia tratará de imitar y reproducir. En estos lugares de reunión masculina, fluye el habla viril libremente, o sea, sin la presencia molesta de las mujeres. Acorde con cierta tradición literaria de las Luces, el carácter tráfuga del personaje permite identificar con la distancia y lucidez de la alteridad los rasgos comportamentales y lingüísticos de la fraternidad viril. Gracias a la mirada “otra”, distanciada, de Antón-Antonia, el lector percibe con mayor nitidez la tendencia misógina del humor viril, que suele mezclar lo escatológico y lo sexual y presentar una visión de la mujer limitada a sus orificios, tal como aparece en este chiste de Carlos: “-¿Urinarios? ¿Pero qué quieres saber? Los mingitorios son como las mujeres, los usas y ya-” (CLAVEL, 2005, p. 36). Entendemos el valor social del chiste machista a la luz de los comentarios de Claude Thomasset que en su análisis de los *fabliaux* eróticos medievales, afirma que narrar este tipo de historia permite “establecer un contacto de complicidad viril”: “Deux hommes sûrs de leur force physique, assurés de leur virilité ou feignant de l'être, donnent libre cours à une misogynie réelle ou jouée.” (VIG., 2011, p. 155) Aquí percibimos la noción de teatralidad inherente a la virilidad, de reproducción –a veces forzada– de modelos de comportamiento. La dimensión imitativa del género, que consiste en reproducir gestos, palabras y actitudes supuestamente viriles, se ilustra con la reacción mimética de Antonia al escuchar un chiste misógino: “Todos, en mayor o menor medida, festejaron el chiste. Antonia se descubrió gesticulando una carcajada tan pronto como se percató de que incluso Carlos reía.” (CLAVEL, 2005, p. 64) Además, vimos que la virilidad suele afirmarse en contra del sexo opuesto, y, en el lenguaje fraternal, la valoración de lo masculino se hace mediante la depreciación de la mujer. Aunque Antonia intente adaptarse riéndose de los chistes de sus amigos, el hecho de que la afirmación de virilidad se manifieste en parte por una actitud misógina –fingida o real–, impide que se identifique plenamente al género que deriva supuestamente de sus nuevos genitales. La hibridez del personaje demuestra la dificultad para un individuo de tomar un género y evidencia la artificialidad de los modelos de comportamientos.

Sigamos nuestro estudio de los lugares de sociabilidad masculina y adentrémonos aún más en las cantinas mexicanas para descubrir con Antonia un objeto inquietante y fascinante, representativo de la condición humana y a la vez símbolo de la hibridez del personaje: los urinarios.

Los mingitorios despiertan la curiosidad de Antonia que los observa de cerca por primera vez. Una curiosidad que se vuelve verdadera obsesión, ya que el personaje emprende el proyecto artístico de fotografiarlos. Esta fascinación un tanto sórdida viene de que el personaje cree ver en aquellos objetos un reflejo del destino de la humanidad, dividida en dos categorías. Triviales en apariencia, los baños públicos resultan ser un lugar esencial y obligatorio en la construcción social del individuo, y suscitan en Antonia una serie de dudas metafísicas. Así, con un desfase sorprendente e ingenioso entre el objeto trivial y el tono filosófico de las reflexiones que inspira, Antonia medita: “ahí estaban los símbolos *damas/caballeros*, como puertas ineludibles del destino, pero en la situación actual, ¿por cuál decidirse?” (CLAVEL, 2005, p. 25). En efecto, si la contemplación de los cuerpos parece difuminar las fronteras anatómicas y si la observación de los comportamientos masculinos revela el aspecto teatral, mimético y no natural del género, en cambio un objeto, y el acto que se le asocia, parecen ejemplificar una diferencia muy real entre el hombre y la mujer:

[...] 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, 2005, p. 181)

Por otra parte, el estado de confusión metafísica que provocan estos objetos proviene de su forma. Primero, Antonia vislumbra en las formas redondas de los mingitorios unas bocas vociferantes, unas “bestezuelas” o Esfinges que inquieten/sondean su identidad genérica y su legitimidad de hombre: “¿tú quién eres y qué haces aquí?” (CLAVEL, 2005, p. 98). Ahora bien, la galería de fotografías de urinarios que ilustran el libro (Véase la galería de fotografías en la página: <https://www.cuerponaufrago.com/>) así como las numerosas consideraciones estéticas de Antonia sobre estos objetos insisten en otra analogía formal. Texto e imagen se unen no sólo para evidenciar el carácter inquietante de los mingitorios, sino para revelar la sensualidad de estos objetos de curvas femeninas. Desde su primer encuentro con “aquellos objetos de identidad desconcertante”, Antonia repara en “la innegable voluptuosidad de las formas del urinario”, y se pregunta: “¿reparaban los hombres en ellas y se dejaban seducir por sus líneas insinuantes o sólo se vertían en un acto mecánico que negaba su erotismo inherente?” (CLAVEL, 2005, p. 26). En las descripciones de la “gama considerable de mingitorios”, el personaje no sólo evoca metafóricamente la belleza de las curvas, sino

que procede a una verdadera autopsia minuciosa de estos objetos para revelar a través de una analogía audaz y poética su manifiesta identidad femenina:

[...] 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 [...](CLAVEL, 2005, p. 50)

Al contrario de las formas de su propio cuerpo, las de los urinarios sí llevan las marcas de un género determinado. Sin embargo, las conclusiones de este examen riguroso no reparan únicamente en la feminidad de estos objetos, sino más bien en su hibridez: “El mingitorio, de uso exclusivamente masculino, tiene género y es femenino” (CLAVEL, 2005, p. 48). Símbolo de la propia indeterminación genérica del personaje, los urinarios fascinan a Antonia por esa contradicción interna entre uso masculino y forma femenina. Pero a pesar de la ambigüedad del objeto y del personaje mismo, vamos a ver que la utilización de los urinarios despierta en Antonia sensaciones e impresiones muy viriles. Durante otro rito iniciático que consiste en “orinar de pie”, Antonia experimenta un placer extraño, que proviene de la satisfacción de una necesidad natural, pero también de un gozo más perverso que evoca las características del agente del verbo “chingar”, o sea el chingón o macho mexicano tal como aparece en el ensayo de Octavio Paz. Recordemos que el verbo “chingar” implica la idea de alteración, de degradación por parte del agente –masculino– sobre el objeto o paciente de la acción –de género femenino–, una idea que aparece en el pasaje siguiente en el que se describe las sensaciones nuevas de Antonia:

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, 2005, p. 27)

Mediante su agente, siempre masculino, y este paciente de formas femeninas que recibe la acción del hombre, el acto de orinar parece cumplir cierta fantasía viril en la que la relación entre lo masculino y lo femenino supone una idea de dominación y de apropiación. Este acto tan trivial actualiza la dialéctica de lo cerrado y lo abierto ya que, además de sus formas sensuales, la función misma del urinario lo clasifica instantáneamente del lado femenino, de lo abierto, de lo pasivo: “[...] aunque hubiera variación en las formas, Antonia advertía la depuración de las líneas, su continuidad voluptuosa y reconcentrada para recibir con docilidad, siempre su naturaleza de estar

dispuestos.” (CLAVEL, 2005, p. 34) Las curvas femeninas que evocan unas caderas, una matriz, una boca sedienta, así como la docilidad de este orificio cuyo único objetivo es recibir los fluidos masculinos (en suma, sensualidad y sumisión) excitan un sentimiento de dominación en el personaje que descubre “la sensación de poderío al verterse”, “la tentación de cometer un deleitable ilícito” y “el simple goce de horadar” (CLAVEL, 2005, pp. 33,34).

Acto banal y trivial, que pasa desapercibido o que callamos, el acto de orinar adquiere una dimensión simbólica a través de la mirada intrusa de Antonia. La condición híbrida del personaje permite desvelar hasta qué punto la micción resulta ser un desafío viril: el acto de orinar puede ser motivo de oprobio o de gloria, como aparece en el recuerdo infantil de una competición entre los hermanos de Antonia “para ver quién lanzaba el chisguete desde más lejos” (CLAVEL, 2005, p. 103), o puede ser un acto de demostración y expresión de su virilidad más instintiva y brutal:

[...] 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, tal y como vociferaba el *graffiti* del museo en aquella especie de silencioso grito de victoria. “Todos somos chingones” [...] (CLAVEL, 2005, p. 102)

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.

Así Antonia descubre sensaciones nuevas, típicamente viriles, en los baños públicos, pero su virilidad naciente también se expresa en sus relaciones sociales y amorosas. Durante las etapas de su construcción social, reaparece el modelo medieval del caballero con su armadura, ya que Antonia intenta ser el “núcleo [activo] de la oración amorosa” y sus relaciones con las mujeres suelen expresarse a través de la metáfora de la conquista, pero también sigue transparentándose el modelo del chingón mexicano, activo, cerrado y dominante.

En la novela, podemos destacar dos valores de la virilidad, dos ideales de comportamiento viril a los que Antonia se adapta de manera más o menos consciente o voluntaria: el ideal de pudor y recato por una parte, y el de afirmación de una posición dominante. El arquetipo masculino tiene que callar sus emociones y afirmar la urgencia de sus deseos sexuales.

La exigencia masculina del pudor aparece al principio de la construcción identitaria del personaje, a través del motivo metafórico de la armadura: “Sentía deseos de llorar pero no se imaginaba *desarmándose* frente a su amigo”. La reacción de éste último confirma el tabú de las lágrimas masculinas en la sociedad mexicana y, al mismo tiempo, su comentario homófobo corrobora la idea según la cual la construcción viril supone un proceso sistemático de oposición y desvalorización de lo femenino: “Un favor Antón [...]. No vayas a llorar. Se supone que el mundo ha cambiado y que nos permitimos algunas emociones. Pero llorar...eso es de maricas.” (CLAVEL, 2005, p. 43)

Entendemos la larga tradición de este ideal viril del pudor masculino en el estudio del latinista Jean-Paul Thuillier que señala que el recato ya era un criterio esencial de la *virtus* romana (VIG., 2011, pp. 110, 111), así como la continuidad de unos esquemas de valores binarios según los cuales lo que no es típica y positivamente masculino es necesaria y negativamente femenino. En efecto, este ideal de recato masculino supone una valorización de lo cerrado en oposición a lo abierto, y el pudor romano se refleja en el ideal de virilidad descrito por Octavio Paz en sus “Máscaras mexicanas”: “el ideal de la ‘hombría’ consiste en no ‘rajarse’ nunca.” (PAZ, 1950, p. 10)

Sigamos ahora con otra característica viril. Si, como señala Maurice Sartre acerca de la virilidad griega, “la virilidad consiste ante todo a satisfacer su deseo” (VIG, 2011, pp. 45, 46), vamos a ver en qué medida Antonia cumple con este imperativo y cómo logra o no imponer sus nuevos deseos.

El nuevo cuerpo de Antonia parece despertar nuevos deseos, pulsiones sexuales cuya urgencia se manifiesta físicamente con recurrentes erecciones que no dejan de sorprender al personaje. Citemos una escena en la que Antonia se topa en el elevador con una secretaria de su oficina. Ésta le hace un piropo sobre su aspecto físico y Antonia advierte cómo “su mirada se sintió atraída por el escote de la mujer donde se apretaban unos senos generosos” y responde con una “erección involuntaria.” (CLAVEL, 2005, p. 43) Al contrario de otros comportamientos viriles que hemos estudiado y que se aparentan más a actitudes controladas con el fin de corresponder a la imagen de virilidad imperante, las reacciones de Antonia ante las mujeres parecen en cambio derivar naturalmente de su nueva anatomía. Ahora bien, la descripción de la repercusión fisiológica del deseo implica una pérdida de control del sujeto masculino sobre su propio cuerpo, como sugieren los adjetivos “atraído”, “avasalladora”, “involuntaria”. La erección, símbolo del poder masculino y de la urgencia del deseo viril, porque es

incontrolada e incontrolable, supone una fragmentación del sujeto masculino, dividido entre su pene y el resto de su cuerpo. Esta pérdida de control físico y la pérdida de autoridad del sujeto masculino (evidentes en la afirmación triunfante del deseo pero también en la traición del falo) aparecen en otra escena:

Antonia sintió un cosquilleo en la entrepierna. “Al ataque...”, escuchó decir su pene como si ahí estuviera la verdadera espada. [...] Su miembro siguió inflándose y, orgulloso de su poderío, ni siquiera se dignó contestarle. (CLAVEL, 2005, p. 57)

Además de la repetición del motivo caballeresco, podemos destacar el juego narrativo que evidencia la división interna del “individuo”, al dar la palabra a esta parte tan capital del cuerpo. La pérdida de autoridad del sujeto masculino resulta aún más general, ya que no sólo el pene sino también la mirada goza de autonomía. La escena ya mencionada con la secretaria nos presenta un personaje pasivo, como guiado por sus instintos naturales, y gobernado por ciertas partes de su cuerpo: su pene y sus ojos. Esta pérdida de control y de voluntad, que va en contra del modelo viril del hombre que domina e impone sus deseos, viene conceptualizada por Carlos, el amigo de Antonia, que llama este fenómeno “gravitación de la mirada”:

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 lo “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, 2005, p. 69)

Las expresiones que destacamos por la cursiva expresan la sumisión del hombre a su pene, y la pérdida de voluntad e integridad resultante. Por otra parte, la definición que se nos da del concepto de “gravitación de la mirada” ofrece una visión fragmentaria no sólo del cuerpo masculino-paciente del deseo, sino también del cuerpo femenino-objeto del deseo. Citemos otra vez la escena con la secretaria: “Era como si esos senos le hablaran en un murmullo tumultuoso [...].Fue a ellos, no a la mujer, a quienes respondió con un “gracias” y una erección involuntaria [...]”(CLAVEL, 2005, p. 43) Los procedimientos de focalización en las partes erógenas del cuerpo femenino así como las figuras de prosopopeya y sinécdoque que dan la palabra no a la mujer sino a “alguna de sus maravillosas partes” contribuyen a una visión fragmentada y cosificada de los personajes, que aparecen como dos títeres, privados de su capacidad de decisión, movidos por las cuerdas imperiosas del deseo.

Vemos aquí cómo Ana Clavel subvierte el modelo del hombre viril capaz de afirmar e imponer sus deseos sexuales para postular más bien la existencia de un Deseo todopoderoso y autónomo. Es más, la autora cuestiona la apariencia sustantiva del deseo y la noción misma de individuo deseante. Parafraseando el postulado cartesiano, podemos decir que Ana Clavel refuta el “*cupio ergo sum*” que define cierto ideal de hombría al presentar personajes que no son sujetos ni agentes de sus deseos ni de sus actos, sino los pacientes y objetos de la fuerza incontrolable y movediza del Deseo. Esta crítica de la noción de sujeto aparece formulada al principio de la novela, a través de la inversión sintáctica en torno al verbo “desear”: “la identidad empieza por lo que deseamos. Secreta, persistente, irrevocablemente. *Lo que en realidad nos desea a nosotros*” (CLAVEL, 2005, p. 13).

#### 4. Deseos y sexualidad: “los monstruos de la lógica del género”

Si la fuerza del deseo no permite la afirmación de una identidad viril, vamos a ver que en el caso de Antonia, la expresión de su sexualidad es aún más problemática en cuanto a su identidad. En efecto, sabemos que la identidad de los individuos depende de unas rejillas reguladoras de inteligibilidad según las cuales los géneros inteligibles son los que mantienen una coherencia entre el sexo, el género y las prácticas o deseos sexuales. Ahora bien, en el caso de Antonia, los dos primeros elementos de esta cadena ya son problemáticos: vimos que a pesar del pene, el cuerpo anatómico de Antonia no presenta fronteras radicales entre lo masculino y lo femenino. Por otra parte, la identidad tráfuga del personaje no le permitió identificarse plenamente con unos valores viriles que, de todas maneras, se revelaron artificiales e inestables en sí. Entonces, ¿cómo analizar, cómo nombrar los deseos y la sexualidad de Antonia? ¿En qué medida la atracción sexual que siente puede derivar “naturalmente” de elementos intrínsecamente inestables e indeterminados?

Aunque Antonia nota que desde que tiene pene, siente que las mujeres le atraen más, su hermafroditismo y la ambivalencia de sus deseos no permiten clasificar radicalmente su sexualidad en una u otra de las categorías inteligibles previstas por la matriz heterosexual vigente:

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 a su manera especial, lo mismo que Malva y también Claudia. (CLAVEL, 2005, p. 92)

Esta cita revela que, a través de las rejillas de inteligibilidad de la matriz heterosexual, el caso de Antonia es ininteligible, no corresponde a ninguna “realidad”, o más bien, corresponde a diferentes realidades simultáneamente. Frente a la tendencia apolínea que consiste en nombrar y clasificar lo vivido en categorías intelectuales, Antonia aparece como un “monstruo de la lógica del género” (Butler, 2007, p. 22), cuya hibridez anatómica y cuya ambivalencia sexual permiten cuestionar la bicategorización de los sexos, de los géneros y de las prácticas sexuales. Cabe precisar que Antonia no es el único “monstruo” de la novela en presentar características físicas, morales o sexuales ambiguas: encontramos otros personajes como el transexual que baila en el *table dance* “Bambi”, o alusiones a personajes de ficción como “Bradamante”, o también diferentes referencias más o menos explícitas a la figura histórica de Herculine Barbin. Esta última figura nos interesa particularmente ya que nos permite, a través de las reflexiones de Foucault y de Butler, describir la sexualidad de Antonia. Recordemos que, aunque provengan de contextos históricos y sociales diferentes (la Francia decimonónica y el México actual), Herculine y Antonia presentan numerosas similitudes respecto a su difícil construcción identitaria. Ambas/os se caracterizan por su hermafroditismo (simultáneo en el caso de Herculine y sucesivo en el caso de Antonia) y ambas/os “pasan” del estatuto de mujer al de hombre (una transformación legal decretada por las autoridades médicas en el caso de Herculine, y una transformación anatómica sobrenatural permitida por la ficción en el caso de Antonia). En ambos casos, pese a las tentativas de clasificación, la cuestión de la atribución de un sexo “verdadero” nunca se resuelve. La figura del hermafrodita plantea una dificultad lógica, tanto para los teóricos o científicos como para los hermafroditas mismos, una aporía que Butler resume así:

Quizá porque el cuerpo de Herculine es hermafrodita es especialmente difícil intentar separar conceptualmente la descripción de sus características sexuales primarias y su identidad de género (el sentido de su propio género que, por cierto, varía constantemente y no queda claro) en relación con la dirección y los objetos de su deseo. (BUTLER, 2007, p. 203)

El discurso médico legal sobre el sexo único que insta una necesaria relación de oposición binaria entre los sexos y los géneros excluye a Herculine y a Antonia de las posibles categorías de identidad. La sexualidad de estas personas tampoco puede recibir ninguna etiqueta, ya que su ambigüedad anatómica implica “una convergencia desconcertante de heterosexualidad y de homosexualidad en su persona” (BUTLER, 2007, p. 82). Citemos de nuevo a Butler sobre las implicaciones del cuerpo hermafrodita en asuntos de sexualidad:



Es más, la sexualidad de Herculine genera una serie de transgresiones de género que desafía la diferenciación misma entre intercambio erótico heterosexual y lésbico, y resalta los puntos de su convergencia y redistribución ambiguas. (BUTLER, 2007, p. 205)

En resumen, la figura del hermafrodita –la histórica de Herculine y la ficticia de Antonia– permite cuestionar la supuesta relación causal sexo/género/sexualidad presentada como natural, así como la división binaria de cada elemento, y también la apariencia sustantiva del género. Ahora bien, el hermafroditismo de Antonia no sólo incita a reflexionar sobre la pertinencia de nuestros esquemas conceptuales, sino que nos invita a considerar otro tipo de sexualidad.

A lo largo de la novela, Antonia se deshace de las consideraciones teóricas que no le permiten identificarse plenamente. Se entrega de manera cada vez más espontánea a una sexualidad sin etiqueta, que recuerda en ciertos aspectos las “divagaciones” de Foucault inspiradas por el caso de Herculine acerca de una sexualidad pre-discursiva y creativa. Según Foucault, “la destrucción del «sexo» termina en el desahogo de una multiplicidad sexual primaria”. (BUTLER, 2007, p. 199)

Al considerar que el «sexo» vincula los significados y las funciones corporales que no mantienen una relación necesaria entre sí, anuncia que la desaparición del «sexo» termina dispersando estos diferentes significados, funciones, órganos, procedimientos somáticos y fisiológicos, así como la multiplicación de placeres fuera del ámbito de inteligibilidad dictado por sexos unívocos dentro de una relación binaria. (BUTLER, 2007, p. 200)

Sin entrar más en detalle en la teoría de Foucault, podemos señalar que el concepto de proliferación de los placeres parece pertinente para calificar las experiencias sexuales de Antonia, sobre todo a partir de la segunda mitad de la novela, cuando las nociones de sexo y de género unívocos parecen importarles cada vez menos al personaje. La idea de un Eros bisexual que se expresa fuera de los esquemas de inteligibilidad de la matriz heterosexual aparece especialmente en su relación con Paula en la cual el sexo de ambo/as es ambiguo e irrelevante.

La ingeniosidad estilística de la autora sugiere la idea de “desaparición” nocial del sexo, o por lo menos, su intrínseca ambigüedad. Las primeras líneas del capítulo “Arte de Ovidio” repite el procedimiento anafórico del pronombre personal “Ella”, así como la estructura concesiva siguiente “–porque no cabía duda sobre su sexo, aunque...” (CLAVEL, 2005, p. 127). Esta vez, el pronombre remite al personaje de Paula, pero ahora percibimos con mayor nitidez la ironía de la aserción sobre el sexo del personaje. Al contrario de lo que sugiere el mensaje explícito, la repetición del mismo procedimiento

anafórico, que sirvió inicialmente para presentar al personaje híbrido de Antonia, así como la referencia intertextual al *Orlando* de Virginia Woolf, insinúan la ambigüedad de la identidad sexual y genérica de Paula. Esta indeterminación se confirma a través de la descripción del cuerpo de Paula:

[...] ese cuerpo suave y audaz, más bien adolescente fronterizo en el que una sensualidad sutil pero subyugante expiraba bocanadas perentorias de deseo. ¿Femenina? ¿Masculina? [...] era un cuerpo provocadoramente resuelto en sus ambigüedades. (CLAVEL, 2005, p. 133, 134)

La hibridez del cuerpo de Paula impide definitivamente cualquier clasificación de la sexualidad de Antonia. La única característica que parece importar de verdad, es la sensualidad y la huella del Deseo en los cuerpos. La indeterminación genérica de Paula así como la idea según la cual el sexo anatómico y el género son categorías movedizas también aparecen en el “cuentecillo” de Paula, “Historia sin lobo”. Aquí Ana Clavel utiliza un procedimiento de *mise en abyme* para sugerir la arbitrariedad de las categorías de la identidad y reafirmar la “fuerza metamórfica del Deseo”. Este cuento relata la metamorfosis de una mujer, de Paula: su cuerpo se transforma y un pene le aparece bajo la influencia del deseo (CLAVEL, 2005, p. 132). El suceso de esta microficción derriba las certidumbres anatómicas, de igual modo la antanaclasis del incipit “Este hombre despierta mi hombre” cuestiona el término “hombre” y sus significados. El cuento de Paula sugiere que la anatomía “real”, que el “verdadero” sexo importa menos que el sexo imaginado, fantaseado. Pone en tela de juicio las categorías de lo real y de lo imaginario, y le da el privilegio a esta última categoría.

Hemos visto cómo desaparece el sexo como categoría relevante. Ahora bien, también percibimos en la relación entre Paula y Antonia las consecuencias de la desaparición del sexo presagiadas por Foucault, o sea la dispersión de “diferentes significados, funciones, órganos, procedimientos somáticos y fisiológicos” (BUTLER, 2007, p. 200). En efecto, en la descripción de su primer encuentro, vemos que la aprehensión mutua no se hace exclusivamente por la vista, sino que supone una dispersión de los sentidos, una experiencia sensorial más global, sinestésica, instintiva:

Inmóvil, [...] se mantuvo alerta, todos sus sentidos aguzados para capturar el más leve movimiento de aquella presencia flotante. [...] Antonia supo que cada uno percibía al otro y que ambos lo sabían. Tan cierto como si la piel hubiera agigantado sus poros y pudiera percibir la temperatura corporal, la tersura de las mejillas o la elasticidad de la espalda. Tan rotundo como el aroma que despedía su cuerpo recién bañado que no era sólo suyo, sino también la mezcla del olor de Antonia al reaccionar frente a ella. [...] Y saborearla— aunque no se dieran cuenta de que lo hacían, de que también se habían olido y, sí, también en esa parte se habían gustado. [...]. Tanteándose en aquella incierta

aproximación donde el cuerpo es soberano y emite mensajes no articulados. (CLAVEL, 2005, p. 127, 128)

Cabe señalar que este pasaje contrasta con las otras descripciones de cuerpos estudiadas antes (la del cuerpo de Antonia o de la secretaria), en las cuales el método de aprehensión era esencialmente visual. En efecto, al principio, la manera como Antonia se enfrentaba a los cuerpos (el suyo o los de mujeres) contribuía a una visión fragmentaria del cuerpo observado, y a una compartimentación y limitación de los cuerpos erógenos a las partes sexuales consideradas como rasgos característicos de uno u otro sexo. Recordemos la focalización en el pene de Antonia, o en los senos de la secretaria, dos atributos de cada sexo cuyo carácter distintivo y erógeno proviene en parte del imperativo de la heterosexualidad reproductiva. En cambio, la nueva independencia del personaje hacia las normas se manifiesta en su nueva manera de aprehender al Otro, una manera mucho más difusa, que privilegia tanto las percepciones olfativas e incluso gustativas como las visuales. Además, aunque se mencione la belleza desconcertante de Paula, su cuerpo no se limita a las tradicionales partes erógenas, y las únicas partes de su cuerpo evocadas son su espalda y su mejilla, lo que sugiere una verdadera dispersión y apertura de los sentidos y de los órganos del placer, librados de su tradicional función reproductiva. Aunque la sexualidad de Antonia se resiste a toda tentativa clasificatoria, podemos atrevernos a decir, como Butler acerca de otro hermafrodita, que su sexualidad sí lleva las marcas de lo femenino como sinónimo de ambivalencia y de indomabilidad:

En realidad, tal vez los placeres aparentemente múltiples de Herculine cumplirían los requisitos de la marca de lo femenino en su polivalencia y en su negación a subordinarse a los intentos reductivos de la significación unívoca. (BUTLER, 2007, p. 212)

## 5. Conclusiones

Con este trabajo, acompañamos a Antonia durante su recorrido iniciático y seguimos las etapas de su construcción identitaria a lo largo de una zona movediza que oscila entre lo masculino y lo femenino. Con ella, nos interrogamos sobre los supuestos fundamentos ontológicos que delimitan las identidades de género. Pero el recorrido del personaje se aparenta más a un laberinto, y las experiencias vividas, lejos de confirmar las nociones de género, las subvierten. Ana Clavel difumina las fronteras de lo masculino y lo femenino en cada eslabón de la lógica del género. Vimos que la metamorfosis del personaje no tiene nada de espectacular ni de radical, y se limita a la añadidura de “una

onza de carne” (CLAVEL, 2005, p. 16). En cuanto a los valores de la virilidad, si pudimos percibir cierta continuidad y permanencia de los modelos viriles a través de las épocas y de los continentes, lo que más sobresalió de las observaciones del personaje fue la fragilidad de los valores viriles, así como la artificialidad y teatralidad de los comportamientos masculinos. Ahora bien, aunque trasparece en la novela cierta crítica de los modelos y de las normas de género –crítica de la relación causal entre sexo/género/deseo, de la binaridad de cada elemento y del carácter supuestamente natural de los cuerpos y comportamientos–, cabe precisar que la dimensión crítica aflora sutilmente, nunca de manera categórica ni dogmática. Por cierto, nunca se zanja/resuelve del todo el misterio de las identidades masculinas o femeninas. En medio de tanta confusión, sólo queda una certeza: “la fuerza metamórfica del Deseo”. El Deseo traspasa las fronteras de lo real y de lo imaginario, de lo femenino y de lo masculino, y hasta puede transformar la anatomía de los individuos. Las huellas de esta fuerza autónoma y soberana se imprimen en los cuerpos, despojando a las personas-objetos o pacientes del Deseo de su voluntad e integridad física. Al final de la novela, las posibilidades liberadoras y creativas del Deseo se realizan a través de la sexualidad sin ningún epíteto clasificatorio de la pareja hermafrodita de Antonia y Paula.

## Referencias

BUTLER, Judith, *El género en disputa, El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, traducción de Antonia Muñoz, Ed. Paidós Ibérica, 2007

CLAVEL Ana, *Cuerpo náufrago*, México, Alfaguara, 2005.

<https://www.cuerponaufrago.com/>

PAGLIA Camille, *Sexual personae, arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, traducción de Pilar Vázquez Álvarez, Valdemar, 2006.

PAZ Octavio, *El laberinto de la soledad*, Primera edición (Cuadernos Americanos), 1950.

Version digital disponible en : [en.community.dell.com/dell-groups/digital.../m/.../download](http://en.community.dell.com/dell-groups/digital.../m/.../download)

VIGARELLO Georges, (codir. con Alain CORBIN y Jean-Jacques COURTINE), *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité. De l'antiquité aux Lumières*, Seuil, « Points Histoire » n°501, 2011.

WOOLF Virginia, *Orlando*, Librairie Générale Française Edition 21, 2016.