

## EL MINGITAURO: LA IDENTIDAD DE GÉNERO Y SU REPRESENTACIÓN EN *CUERPO NÁUFRAGO* (2005), DE ANA CLAVEL

MARIOLA PIETRAK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
mariola\_pietrak@yahoo.es

Recibido: 15-12-2019

Aceptado: 22-03-2020



### RESUMEN

En el presente espacio proponemos una lectura de *Cuerpo náufrago* (2005), una novela de la escritora y artista plástica mexicana Ana Clavel, desde el punto de vista de la construcción de la identidad de género en el horizonte del feminismo posmoderno y la estética de lo inusual. Lo insólito (metamorfosis corporal que sufre el personaje principal, una especie de desdoblamiento, entre otros), así como el relato enmarcado sobre los mingitorios, le sirve a la autora para reflexionar y desafiar los viejos —obsoletos pero todavía vigentes, como observa ella misma— paradigmas binarios (cuerpo-mujer, cuerpo-hombre y «derivados»: cuerpo-gay, etc.); asimismo, para proponer una nueva concepción de identidad sexual, ajena —incluso contraria— a la idea del «tercer sexo».

PALABRAS CLAVE: narrativa de lo inusual, sujeto afectivo, identidad fluida, deseo, *queer*.

### THE MINGITAURUS: GENDER IDENTITY AND ITS REPRESENTATION IN *CUERPO NÁUFRAGO* (2005) BY ANA CLAVEL

### ABSTRACT

This essay offers a study of the *Cuerpo náufrago* (2005), a novel by the Mexican writer and plastic artist Ana Clavel, from the point of view of the construction of gender identity within the horizon of postmodern feminism and the aesthetics of the unusual. The unusual (body metamorphosis suffered by the main character, a kind of splitting),

as well as the story framed around urinals, serve the author to reflect and challenge the old binary paradigms – obsolete but still valid, as she observes herself – body-woman, body-man and «derivatives» such as body-gay, etc. We also propose a new concept of sexual identity, alien – and even contrary – to the idea of «third sex».

KEYWORDS: narrative of the unusual, affective subject, fluid identity, desire, queer.



¿No es el deseo lo que nos hace verdaderamente sexuales?

ANA CLAVEL, *Cuerpo náufrago*

#### 1. EL TÍTULO. LA FANTASÍA DEL CUERPO NÁUFRAGO

Como en la *Metamorfosis* de Kafka, la protagonista de *Cuerpo náufrago* (2005), de la escritora y artista plástica mexicana Ana Clavel, despierta un día transformada, no en un insecto, sino en un hombre.<sup>1</sup> Este acontecimiento insólito le sorprende a Antonia un día al soñar que era un niño, rememorando su sueño infantil de haber nacido varón en vez de niña. El reflejo del espejo le devuelve la imagen de un cuerpo parecido al suyo, pero con ligeros cambios: la mandíbula más marcada, algo más de vello, la nuez de Adán, una «onza de carne» —en palabras de la narradora— entre las piernas. La metamorfosis corporal le provoca más curiosidad que miedo, sobre todo por lo «frágil [de] la 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, 2011). Y no por el hecho mismo, el cual decide afrontar con ilusión, intrigada por la «naturaleza de esos seres» y porque, como dice, «en ese terreno jabonoso de lo posible patinar era mejor que poner resistencia» (Clavel, 2011). Se lanza a la aventura de indagar en la naturaleza de esos seres considerados «más completos y más libres que ella», la aventura que promete explorar el territorio de la diferencia culturalmente establecida del sistema sexo-género.

---

1 Ana Clavel reconoce abiertamente la herencia y la intertextualidad con la novela de Franz Kafka (1915) y con *Orlando* (1928), de Virginia Woolf. Ver la entrevista a la autora «Escritora de deseos y sombras. Entrevista con Ana Clavel» por Jorge Luis Herrera (2006: 80).

Pero... ¿por qué naufraga el cuerpo en esta novela de Ana Clavel? O quizás deberíamos preguntar ¿para qué? ¿Cuál es el objetivo de ese abandono suyo al fluir libre de la conciencia? Estas y otras preguntas van a regir nuestra reflexión acerca de la identidad de género y su representación en *Cuerpo náufrago*, la segunda novela de Ana Clavel, dentro del marco teórico del feminismo posmoderno y lo inusual. En nuestro recorrido, vamos a guiarnos por el pensamiento de Rosi Braidotti, que nos parece especialmente atractivo en este contexto por tocar la esencia de la crítica al sujeto cartesiano, el aspecto pivotal de todo feminismo post-secular. El *sujeto afectivo*, que propone Braidotti, se ubica por debajo de las subjetividades actualmente distinguidas («tercer género»), superponiéndose a las categorizaciones que se multiplican en las últimas décadas (el plus de la sigla LGBT). Desplaza, además, la discusión al terreno del deseo y las emociones, tan actuales desde que la ontología occidental constató el giro afectivo (*vid.* Ahmed, 2017, entre otros).

Contrariamente a Judith Butler (2007, entre otros), cuyo pensamiento siguen la mayor parte de los estudios de la novela en cuestión (Lavery, 2015; Plaza Morales, 2016; Doucet, 2018), el horizonte que despliega Braidotti nos permite poner acento ya no en la artificialidad de la construcción de género y su relación con el cuerpo (sexo anatómico), como en el deseo entendido como *puesta en relación con el otro* y con el exterior (*vid.* Hornike, 2013). Dicho de otra manera, permite centrar la discusión ya no tanto en *deshacer el género*, como en (re)hacer una identidad, llamémosla *afectiva*, más allá de las categorías sexuales, de género y su alineación obligatoria dentro de la matriz heteronormativa (inteligibilidad de género; Butler, 2007).<sup>2</sup> Lo fantástico (lo inusual), en este sentido, constituye la herramienta —la única, por ahora, en nuestra realidad apegada al pensamiento dicotómico— de imaginar este otro mundo posible. Según defenderemos en estas páginas, la idea, tanto de Clavel como de Braidotti, es sacar la identidad fuera de su estrecha relación con el género y el cuerpo del sujeto cartesiano.

En su libro *Transposiciones: sobre la ética nómada*, Rosi Braidotti (2009; *vid.* también 2000) llama la atención sobre la necesidad de una revisión radical del sujeto. Como señala, la nueva situación global exhibe el desajuste del sujeto transcendental cartesiano —dicotómico y excluyente— con la realidad natu-

2 Los estudios anteriores ya se habían ocupado de la (de)construcción de género en esta novela de Clavel, sobre todo de la parodización del proceso tal y como lo propone, entre otros, Butler. Véanse especialmente Lavery (2015) o Doucet (2018), quien habla, por ejemplo, de la «teatralidad inherente a la virilidad», el ideal caballeresco, la bipartición caricaturesca (pp. 59, 62). Cabe anotar que no rechazamos, en absoluto, la vigencia del pensamiento de Butler en *Cuerpo náufrago*. Se hace potente ya en el prólogo con la cita: «¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?».

ralmente múltiple y compleja (¿se ajustaba en algún momento?). De ahí que postule una reelaboración de la teoría del sujeto abarcando la totalidad de los sujetos, ajena a su dualismo tradicional, impuesto por la cultura: un sujeto «entendido como una entidad multiestratificada que no es unitaria y que, aun así, es capaz de asumir una responsabilidad ética y política». En otras palabras —en sus palabras inspiradas en Spinoza—, una «subjetividad nómada sustentable» (Braidotti, 2009: 202).

Según esta investigadora, tal subjetividad no tiene nada que ver con un «vaivén del péndulo de la oposición dialéctica» y no se debe confundir con él; tampoco con el «desarrollo de una esencia en un proceso ordenado teleológicamente que conduce a establecer una capacidad de vigilar —llámese yo, sí mismo o la definición liberal burguesa del individuo—». Por el contrario, se tiene que entender como «la afirmación de la estructura inalterablemente positiva de la diferencia», pero diferencia concebida como «un complejo proceso múltiple de la transformación, un flujo de múltiples devenires, el juego de la complejidad o el principio de lo no Uno». Y líneas después agrega que para que el devenir nómada sea posible, es preciso «[vaciar] por completo el sí mismo, abrirlo a los posibles encuentros con el “exterior”» (Braidotti, 2009: 202).

El / la sujeto de *Cuerpo náufrago* se abandona a un similar torrente del devenir. El hecho de la metamorfosis, insólito en el mundo cartesiano racionalizado, se presenta como un desencadenante muy potente del proceso de la diégesis. El efecto fantástico va a ser tanto mayor cuanto más alto el grado de la perplejidad del lector o de su apego a la realidad ontológica, convencional. Dependerá, según David Roas (2009), del grado del conflicto en la línea entre lo que vemos como «lo real» y lo que vemos como «lo imposible». El peculiar desdoblamiento de Antonia inicia el descubrimiento del otro sexo, sus vivencias, su experiencia, su modo de relacionarse con el mundo. Ello siempre sin dejar que su mirada femenina desaparezca. Al contrario. La peculiaridad de su desdoblamiento consiste precisamente en la aparición de la sexualidad masculina (órgano y deseo masculinos) en un cuerpo moldeado a lo femenino. Como dice la narradora, «no hay cambio sin memoria» (Clavel, 2011).

Antonia no deja de percibir el mundo con su mentalidad y su sensibilidad femeninas; incluso se sigue categorizando en el campo de lo femenino. Y solo hacia el final de la novela, el «ella» se confunde —y a ratos se funde— con el «él» del género masculino. La voz narradora es explícita en este punto:

Sin duda era *Antonia*, pero los demás que no *lo* conocían —y que debían dar prueba de su identidad civil—, ¿*lo* reconocerían? Ahora que esperaba su turno

en la oficina de Relaciones Exteriores para entregar sus papeles, no paraba de imaginar lo que podía sucederle. Por principio de cuentas, retrasar indefinidamente su viaje, ser *sometido* a interrogatorios, tal vez un juicio, o hasta la cárcel... No, debía apartar esas ideas y no precipitarse en la incertidumbre. A final de cuentas, más allá de los simulacros, las máscaras o los espejismos del género, seguía siendo quien era. ¿Entenderían estos burócratas que la identidad empieza por debajo de la piel? (Clavel, 2011; cursiva mía).

Preciso aclararlo, no es ni «varón atrapado en el cuerpo de una mujer» (Clavel, 2011), ni una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre. Difícilmente se podría tratar como travestismo o disforia de género; más bien habría que hablar, en opinión de Natalia Plaza Morales (2016: 7), de «una identidad mixta o andrógina». Sobre todo, es una identidad a la deriva, una tráfuga que ha conseguido la licencia para acceder a los ámbitos reservados a los hombres: desde los baños al deseo masculino, y que no piensa desaprovechar la oportunidad, aun a riesgo de naufragar. Todo lo contrario: el naufragio es la salvación.

Pero su corazón se resistía. Cada latido era una pregunta, un deseo de seguir: vehemente, irrefrenable. A pesar de los laberintos, las dudas, la incertidumbre. Cuando Antonia salió de aquellas aguas de transparencia infinita y braceó de nuevo hacia la isla, se supo minotauro superviviente. Tan pronto tocó la orilla y pudo reponerse, se miró las manos y la piel translúcidas como si hubiera emergido de una piletta de químicos reveladores. Un cuerpo náufrago, una sombra iluminada al fin (Clavel, 2011).

La misma Clavel subraya en «Dos cuerpos del deseo» (2018), artículo explicativo de dos novelas suyas —la aquí analizada y *Las ninfas a veces sonrían* (2013)—, que el *náufrago* hace referencia no tanto a la catástrofe, el hundimiento de una nave, como a la voluntad emergente de aquellos que logran salir con vida del mismo. Retomando la metafórica náutica de Hans Blumenberg en su *Naufragio con espectador* (1979), apunta que el devenir humano no es una recta trazada por la mente racional, sino muchas veces un movimiento a la deriva, en que el aventurarse se convierte en la condición *sine qua non* del crecimiento. El verdadero aprendizaje es la travesía —dice Clavel (2018: 20)— de «la conciencia que se hunde y emerge y boga, náufraga, a la deriva, según los dictados de su corazón. Ese lugar secreto, donde Hélène Cixous sitúa el verdadero sexo humano».

## 2. EL DESEO. DESEO LUEGO SOY

No solo Hélène Cixous. También Ana Clavel sitúa el verdadero sexo humano *fuera* de la heteronorma dualista del sistema sexo-género occidental, en la capacidad del ser humano de afectar y ser afectado: «la identidad empieza por lo que deseamos. Secreta, persistente, irrevocablemente. Lo que en realidad nos desea a nosotros» (Clavel, 2011), afirma el narrador autodiegético cuya voz de vez en cuando emerge en el relato, llevado, por lo general, en tercera persona (narrador metadiegético).

Como decíamos, Antonia se adentra en los secretos del mundo masculino con la curiosidad de una tráfuga que se inmiscuye en el territorio prohibido de la micción y la sexualidad eréctil (*vid.* Doucet, 2018). Náufraga del descontrol racional producido por el acontecimiento insólito de la metamorfosis y el desdoblamiento, se abandona a los efectos que tiene y que tienen sobre ella los otros cuerpos. En este sentido, Braidotti (2009: 203) asegura que «cuando el control racional disminuye su influjo, la Vida se precipita hacia el aparato sensorial / perceptivo con excepcional vigor»; y estas son las palabras que mejor describen a la situación de Antonia, quien se abandona al goce corporal con ambos sexos en función del deseo. Así es que cuando está con Malva, siente 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, 2011).

Igualmente, cuando se deja seducir por Raimundo, su cuerpo se le aparece como «una balsa en la cual montarse para cruzar nuevos mares» (Clavel, 2011). Con él, como con todos los demás amantes, es náufraga de un deseo que la arrastra a la puerta de su casa como si fuera la «entrada del laberinto» de sí misma, en la que «sin alternativa —debía adentrarse—, sin retorno —quería adentrarse a pesar de todo.—¿Quién es? —preguntó la voz de Raimundo por el interfón [sic].— “Antonia” —se escuchó a sí misma responder Antonia sin entender a ciencia cierta qué había hecho» (Clavel, 2011).

Pero es con Paula cuando definitivamente se da cuenta de que lo que convierte al ser humano en sexual no es la «identidad civil» —las casillas «M/F» y todo el andamiaje social o ideológico construido en torno del género—, sino el deseo. Es entonces cuando se plantea la pregunta esencial de la reflexión de Ana Clavel: «¿No es el deseo lo que nos hace verdaderamente sexuales?» (Clavel, 2011). Al no ser ni «hombre», ni «mujer» (de acuerdo al sistema sexo-género) y al ser ambas cosas al mismo tiempo, responde al deseo que despierta en el

exterior y el exterior en ella sin que ninguna de las relaciones mantenidas pueda catalogarse como «homosexual». Al menos no en el sentido que confiere a la homosexualidad la cultura occidental contemporánea. El órgano sexual masculino de Antón responde al estímulo femenino, mientras la sensibilidad femenina de Antonia reacciona, como se ha visto, ante la sensualidad del cuerpo masculino. De acuerdo con el enfoque propuesto por Plaza Morales (2016) de la androginia en esta obra de Clavel, todas las relaciones sexuales del personaje principal pueden entenderse en clave del mito recogido en *El Banquete* de Platón: andrógino, recordemos, sería aquel ser excepcional que reunía en un cuerpo dos sexos, uno masculino y otro femenino, o ambos masculinos o femeninos. Es como se explicaba el amor hetero u homosexual en la Antigüedad.

Lejos, sin embargo, del código binario del sexo-género, lejos incluso de la seductora opción del «tercer sexo» (y otras propuestas no binarias de los feminismos), nosotros proponemos ver el personaje principal del *Cuerpo náufrago* en categoría de un *sujeto afectivo*, «despersonalizado y receptivo (...) sencillamente no (...) uno», según Braidotti.

[L]a singularidad de esta subjetividad nómada, flotante —dice esta investigadora—, se basa en las coordenadas de tiempo y espacio que permiten que el individuo coincida solo con los grados, los niveles, la expansión y la extensión de ese torrente que precipita el acceso del «exterior» hacia su interior. Lo que se moviliza es la capacidad de cada uno para sentir, experimentar, procesar y soportar el impacto de la compleja materialidad del exterior. (Braidotti, 2009: 203)

La misma narradora desvía la atención de la androginia al sujeto afectivo al sentirse más atraída, en sus lecturas de las historias griegas, no por Hermafrodito, sino y «contra toda suposición», por «Tiresias, que siendo hombre se había transformado súbitamente en mujer, no dejaba de sorprenderlo. Como él, Antonia había conocido el placer en ambos sexos pero estaba lejos de considerar que uno u otro fuera mayor. En todo caso, *su goce siempre había surgido en función de quien despertaba su deseo*» (Clavel, 2011; cursiva mía).

Antonia se vacía de las barreras de los sexos y se abandona al flujo del devenir múltiple. Se convierte en un cuerpo de conciencia flotante y es él el único protagonista de *Cuerpo náufrago*. Toda la reflexión es posterior, como un pensamiento —aprendizaje— de sí mismo. El yo se construye, se (auto)descubre, constantemente en un devenir que es también literario.<sup>3</sup>

---

3 Y artístico en general. Le acompañan a este devenir literario fotografías y, muchas veces, instalaciones artísticas extra-trans-literarias. Ver Clavel (2018: 22) y la sección multimedia en el sitio web de la autora ([www.anaclavel.com](http://www.anaclavel.com)).

Conviene detenernos en este punto y observar la gran confusión de términos que ha surgido en torno a la transformación de Antonia en un hombre. Su consecuente «hibridez» se ha leído como el transgénero (Lavery, 2015), la androginia o el hermafroditismo (Plaza Morales, 2016; Doucet, 2018). Sin embargo, todos estos términos no dejan de moverse dentro del sistema binario impuesto, presuponiendo a menudo la disforia de género. Hasta la categoría *gender fluid*, la más avenida, creemos, para el caso de Antonia (y el mítico Tiresias con quien se identifica parcialmente), no se libra de la conceptualización bipartita, ni tampoco la identidad de género responde siempre al género sexual con el que se identifica una persona *bigender* (Coney, 2015: 47). Mientras —observemos— Antonia vive con plenitud su sexualidad flotante, siempre en relación con el exterior: con el otro y con el espacio (*vid.* Hornike, 2013). *Gender fluid*, término de léxico moderno, hace referencia a la mezcla dinámica de hombre y mujer. Como apunta Nicholas Coney (2015: 41), a diferencia de transgénero, *bigender* o *gender fluid* implica que una persona puede ser tanto masculina como femenina, dependiendo de lo que llama *sentimiento de género*, esto es, la manera en que esta persona percibe e interactúa con su propio cuerpo. «No es que haya un yo masculino y otro femenino», dice uno de los informantes de Coney, «Solo soy yo». Y Coney (2015: 41, 95) aclara que: «gender fluidity is not the inconsistent alterations between masculine and feminine personae [sic], but instead, it is a flux concerning how one feels and expresses their own body. (...) The *feelings of gender* accentuate the idea that gender fluidity derives from the Western ontology of gender – that is, gender is related to the body».

En la gramaticalidad de la vida humana, este sería el término que se podría aplicar a la esencia de Antonia, *si no fuese que todo en la novela se rebela contra la categorización de género*, contra la «impostura de sus trajes estrechos»:

«Tal vez el asunto de los sexos no sea más que la impostura de trajes estrechos...» A solas con su café, nadie podía detenerla si le daba por ponerse filosófica y hasta metafísica porque, claro, hambrienta andaba de afecto y compañía. Así siguió: «Que me lo digan a mí si no son trajes estrechos... A pesar de los tiempos que corren el cuerpo soy-mujer sigue siendo un vestido con corsé, lo mismo que el cuerpo soy-hombre es una armadura. Nos preocupamos y nos ocupamos de las diferencias (incluso en el cuerpo soy-gay) pero hay bocanadas de pez fuera del agua y desgarraduras más profundas: el deseo boquiabierto, la angustia de estar vivos, la soledad, la tristeza, en fin, de que vamos a morirnos, sin remedio, sin sentido. «Qué razón tienen los que dicen que la vida es una herida absurda», remató a media voz en el momento en que Francisco aparecía de la nada y tomaba una silla para sentarse a su lado. (Clavel, 2011)



El cuerpo naufraga para liberarse y para liberar al lector de la necesidad de pensar el mundo mediante «género», «tercer género» o «no-género». Anuncia la muerte del sujeto pensante, un *homo sapiens*, postulando en su lugar un *homo affectus*, sujeto afectivo que siente y aprende sintiendo. El imposible biológico acontece en el carácter fantástico de este libro de Clavel precisamente, creemos, para cerrar esa «herida absurda» de la que habla Antonia.

### 3. EL MINGITAURO O LA BÚSQUEDA IDENTITARIA

Es preciso anotar, en este sentido, que el carácter fantástico de la metamorfosis no refiere al género narrativo, el aspecto formal de la novela. El uso de lo fantástico, si bien primordial, es puntual. Lo sobrenatural irrumpe en el mundo de la vida cotidiana dando pie a una serie de acontecimientos que constituyen la diégesis, al desarrollo del argumento, pero la narración no se entrega a la fantasía. Como dice Carmen Alemany, «en lo fantástico lo real está al servicio de este; en lo inusual, lo fantástico está al servicio de lo real. No hay, por tanto, una intencionalidad explícitamente fantástica, pero sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en esa franja que oscila entre lo real y lo fantástico, pero que termina por detenerse en lo primero» (2017). (Habría que hablar, según ella, de una hibridez discursiva dentro del amplio espectro de la posmodernidad; Alemany, 2016: 135).

Optamos, pues, por incluir la novela que nos ocupa en la *narrativa de lo inusual*. Se trata de una narrativa escrita mayormente por mujeres, de momento principalmente mexicanas (con alguna excepción, como la argentina Samantha Schweblin o la ecuatoriana María Fernanda Ampuero), que echan mano de lo sobrenatural para plantear «otras formas de penetración en la realidad», una «nueva manera de acceder a lo femenino» y, en general, a varios «aspectos de la condición humana» (Alemany, 2016: 133-134). Las autoras y las obras, dice Carmen Alemany en su artículo «Narrar lo inusual»,

ingresan de una manera menos ortodoxa que las anteriores en el universo femenino: inspeccionan otras vías para hablar de la mujer, de su identidad, en un afán intimista y de búsqueda. Se trata de una exploración de la existencia humana desde su ámbito profundo con el fin de penetrar en las esferas más introspectivas de los personajes, dejándolos completamente descubiertos ante el lector. Ellas, y no pocas de las últimas narradoras mexicanas de hoy, hablan de las mujeres desde una perspectiva de identidad más actualizada y adaptada a la propia evolución de los roles de género. (2016: 132)

La representación inusual de la realidad en este tipo de narrativas se efectúa en el nivel metafórico más que efectivamente fantástico, poniendo en evidencia que, como dijo en una entrevista Schwebelin, «lo extraño es posible solo que no está dentro de nuestros códigos» (en González, 2015). En *Cuerpo náufrago*, lo sobrenatural (metamorfosis) y la metaforización sirven para referenciar, imaginar y/o introducir en el espacio sociodiscursivo de nuestras sociedades una realidad postgenérica, como la realidad *cyborg* de Dona Haraway en *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1995), encaminada a la superación de las identidades sexuales preestablecidas y un nuevo erotismo.

El ejemplo por excelencia de tal metaforización es, en este caso, el Mingitauro. El neologismo encierra en sí al mítico animal de raigambre europea —el Minotauro—<sup>4</sup> y el mingitorio, el reducto de la diferencia de géneros establecida culturalmente. Más allá de las distinciones absurdas entre los sexos, representadas mediante un lenguaje carente de sentido: dos baños etiquetados con «Capuccino / Espresso», el acto de orinar aparece en la novela como la particularidad biológica materializada (Plaza Morales, 2016: 3); al igual que el baño de hombres como el espacio en que y respecto del cual se (auto) define la identidad *queer* y la identidad de Antonia (Hornike, 2013). El mingitorio apela, entonces, a la virilidad eréctil, mientras el Minotauro a las sombras proyectadas, la naturaleza oculta de estos objetos, cierta ambigüedad que Clavel (2011) ve también en ambos sexos: «porque, claro, —se dice en la novela— ¿quién es solamente hombre en el cuerpo de hombre o únicamente mujer en el cuerpo de una mujer?». Y eso, sobre todo, a la luz de las anotaciones del final en las cuales se observa que algunas culturas toman por signo de la virilidad orinar en cuclillas (Clavel, 2011).

El Mingitauro metaforiza esta ambigüedad de la sexualidad humana en el mundo occidental. En este punto, Clavel dialoga con Marcel Duchamp, quien ya en 1914 su *Caja verde* había declarado: «No se tiene más que: por hembra al urinario y de eso vivimos». De ahí que la voz narradora comente a continuación: «Conviene arriesgarse y decirlo de una vez: El mingitorio, de uso exclusivamente masculino, tiene género y es femenino» (Clavel, 2011). A partir de su fascinación con los mingitorios, Antonia —y todos sus compañeros— inician la búsqueda de las sombras de una mujer en estos «objetos de identidad desconcertante»: «—Así que el mingitorio es la sombra de una mu-

4 La presencia de elementos míticos occidentales emparenta también esta novela de Clavel con las narrativas de lo inusual. Como apunta Benito García-Valero, estas narrativas se diferencian del realismo mágico precisamente porque no recurren a sustratos indígenas precolombinas ni al poder identitario colectivo. Lo propio de ellas es, entre otros rasgos que enumera, «un fuerte calado identitario de carácter individualizador» y los mitos occidentales (2019: 332).

jer... —dijo en un haz de voz. —Como tú... —señaló Raimundo a sus espaldas. Antonia se creyó descubierta. Sin tiempo para ponerse la armadura, o al menos tomar la espada, alcanzó a levantar el escudo y preguntó: —¿Qué quieres decir? —Como tú, como todos...» (Clavel, 2011). El mingitorio se convierte en la metáfora de la sexualidad humana ambigua, fluida, encorsetada a la fuerza por la cultura. Deviene la entrada en el laberinto de la búsqueda personal, la invitación a internarse sin miedo de perderse y encontrar, la cual Antonia acepta. Una vez culturalmente asidos a través de la fotografía o este mismo libro híbrido y ambiguo en su transmedialidad (Hornike, 2013), los personajes a-género, no inteligibles, empiezan a poblar las páginas de *Cuerpo náufrago*. El cuerpo de Paula resulta así sumamente atractivo por su capacidad de ser «suave y audaz» al mismo tiempo, «más bien [de] 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, 2011).

El Mingitauro puede tomar forma de las caderas, «los labios de un pubis», la boca, pero la mayor parte de las veces encarna un «rostro cóncavo, profundo y agazapado que por fin la miraba también a ella», la mirada y el reverso de la propia mirada (Clavel, 2011). Como en *Bestiaria vida* (2008), de Cecilia Eudave, esta bestia legendaria no existe en un sentido literal. Al contrario, ocupa un lugar entre onírico y delirante, de una proyección discursiva de la propia identidad ambigua. Y si cobra vida ante los ojos de Antonia, es para espolearla a sumergirse en los laberintos de la propia sexualidad, la natural y la (des) aprendida. Es el animal que la guía en el proceso que tiene como finalidad llegar a la profundidad de su ser, el ser de uno mismo, acceder a su verdadera esencia. Todos los mingitorios que se encuentra por el camino le devuelven su mirada inquisitiva interrogándola «¿Sabes tú quién eres o por qué deseas lo que deseas?». La abandonan en «el laberinto de incertidumbres» con la misma suerte de Teseo que empieza a jugar con las sombras del deseo: «Teseo, Deseo, te-Deseo sin rumbo claro, oscura anguila creyéndose perdida en el mar de sus sargazos, orientada sin saberlo por la constelación oculta de sus sombras» (Clavel, 2011). Hacen que se desvanezcan los «trajes estrechos» de los géneros como distintivos, dando lugar al enigma y al deseo.

Se cumplen así las condiciones de lo inusual indicadas por Carmen Alemany en los trabajos citados (2016, 2017; *vid.* también García-Valero 2019). Si bien hay una apertura, un pasaje hacia nuevas realidades mediante la irrupción de un hecho insólito a la vida cotidiana de Antonia, el efecto amenazador que caracteriza lo fantástico propiamente dicho no se da. Este se diluye por un

ambiente de onirismo o delirio, el juego de los reflejos en el espejo, en primer lugar; y en el segundo, por un alto grado de la probabilidad de tal metamorfosis (hormonal, quirúrgica, travesti) en la posmodernidad.<sup>5</sup> Lo que resalta es principalmente el contexto creado discursivamente para reflexionar acerca de la condición humana, el sujeto construido por la matriz cultural moderna que le atribuye ciertas características ya obsoletas.

La vacilación que sienten tanto los personajes como los lectores, el ambiente de la incertidumbre general que reina en la narración y en la línea del pacto factográfico, tiene por objetivo incitar a la interrogación sobre tal condición del sujeto. No se busca desestabilizar la realidad —en el mundo posmoderno parece lo suficientemente inestable—, como hacer dudar al lector, entablar con él un diálogo al mismo estilo que lo hace el Mingitauro con Antonia. Sirve para ello también el enfoque narrativo múltiple elegido por la autora, que irrumpe de vez en cuando con sus reflexiones inclusivas en primera persona del plural: «Los malentendidos empiezan con la apariencia. ¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad empieza por lo que vemos?» (Clavel, 2011).

La hibridez, la difuminación de los límites de los géneros literarios, culturales, de identidades genéricas, propia de la posmodernidad, vuelve a insistir sobre la vigencia y la legitimidad del sujeto monolítico de la modernidad en los tiempos actuales. La pregunta que se plantea aquí no es sobre lo masculino y lo femenino, sino sobre la sustentabilidad de la bicategorización, sobre la posibilidad de continuar con la categoría sexo-género como constitutiva de la identidad humana en el contexto de un cambio del paradigma cultural ya muy asentado. En este sentido, lo inusual se presta como una vía factible para hablar de una realidad que se resiste al cambio sin caer en la misma retórica de siempre. Ya en los años 70 del pasado siglo xx, Gayle Rubin (y otros teóricos antes) confesaba: «El sueño que me parece más atractivo es el de una sociedad andrógina y sin género (aunque no sin sexo), en que la anatomía sexual no tenga ninguna importancia para lo que uno es, lo que hace y con quién hace el amor» (1986: 135). Lo inusual propone nuevas maneras para desmontar el carácter ilusorio de esta «evidencia» del mundo occidental, de un hecho profundamente artificioso pero naturalizado como «verdad universal». No cabe duda de que el objetivo principal de *Cuerpo náufrago* es devolver al individuo «el sentido de sí mismo del sujeto corporizado», su dimensión del sujeto que se define no en tanto sujeto racionalizado, cartesiano —cualidad hace ya tiempo cuestionada—, sino «por la capacidad del cuerpo de im-

---

<sup>5</sup> En este contexto, sería necesario hablar ya de la transmodernidad, tal como la entiende Rodríguez Magda (2004).

pedir o intensificar su propio poder de interactuar con los demás» (sujeto espinosista; Braidotti, 2009: 207).

La novela ofrece una propuesta literaria de subjetividades que rompen categóricamente, seguimos con Braidotti, con «las imposiciones conceptuales dualistas y los hábitos perversamente monológicos del falocentrismo» (2000: 26). Para ello, recurre a una modalidad de lo (neo)fantástico ampliamente entendido, que en este caso ha de calificarse como feminista, si bien lo inusual no se ciñe en exclusiva a una cuestión de género (Alemany, 2016: 136). Por el paradigma literario elegido —que presenta una óptica inusual de la realidad ya existente, su otro ángulo— podríamos aventurar que quizás estemos más cerca que nunca de la superación de la bicategorización, aun cuando esta siga existiendo. La misma necesidad de hablar de ello en los códigos alejados de los realistas, sobrenaturalizando el lenguaje (García-Valero, 2019: 336), apunta a que sigue arraigada en nuestros esquemas de interpretación de la realidad y del yo. Sin embargo, creemos, habla de un mundo cercano, de una real posibilidad de que estas categorías se desvanezcan como antaño otras. Porque, como ya había planteado Lucía Egaña Rojas (2015: 197-198, nota 23), «¿Quién piensa ya en negros, blancos, asiáticos...?».

#### BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara (2017): *La política cultural de las emociones*, Centro de Investigaciones y Estudios de Género UNAM, México.
- ALEMANY BAY, Carmen (2016): «Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Romance Notes*, 56 (1), pp. 131-141. <<https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>>
- (2017): «¿Una nueva modalidad de lo insólito en los tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual», Conferencia Plenaria del 17-10-2017, II Congreso Internacional *Figuraciones de lo insólito en las literaturas española e hispanoamericana*: <<https://videos.unileon.es/video/5c6012568f420884248b4584>> [5/12/2019].
- BRAIDOTTI, Rosi (2000): *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Paidós, Buenos Aires.
- (2009): *Transposiciones: sobre la ética nómada*, Gedisa, Barcelona.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Madrid.
- CLAVEL, Ana (2011): *Cuerpo náufrago* [2005], Alfaguara-Santillana, México. ePub.
- (2018): «Dos cuerpos del deseo», *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, 7 (13), pp. 18-22.

- CONEY, Nicholas (2015): *Performing Genders: A Study of Gender Fluidity*. Senior Theses 9, Linfield College, <[https://digitalcommons.linfield.edu/soanstud\\_theses/9](https://digitalcommons.linfield.edu/soanstud_theses/9)> [12/02/2020].
- DOUCET, Pauline (2018): «Cuerpo naufrago de Ana Clavel: iniciación a la virilidad, entre reproducción y deconstrucción de las nociones de género», *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 3 (20), pp. 52-77.
- EGAÑA ROJAS, Lucía (2015): *Trincheras de carne. Una visión localizada de las prácticas post-pornográficas en Barcelona*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2019): «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verrano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor Libros, Madrid, pp. 325-338.
- GONZÁLEZ, Isabel (2015): «Samanta Schweblin: “Escribir es entrar en el miedo y salir ileso”», en *El Mundo* (8/6/2015): <<https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/08/5571ba4c268e3eff608b457a.html>> [5/12/2019].
- HERRERA, Jorge Luis (2006): «Escritora de deseos y sombras. Entrevista con Ana Clavel», *La Colmena*, 51-52, pp. 76-81.
- HORNIKE, Dafna (2013): «Cuerpo naufrago. Orienting Towards the Boundaries of Home, the Body as Limit», *Latin American Literary Review*, 41: 82, pp. 7-25.
- LAVERY, Jane Elizabeth (2015): *The Art of Ana Clavel: Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows, and Outlaw Desires*, Routledge, NY.
- PLAZA MORALES, Natalia (2016): «Lo andrógino en la poética de Ana Clavel: *Cuerpo naufrago* (2005)», *Anuari de Filologia. Literatures contemporànies*, 6, pp. 1-16.
- ROAS, David (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 94-120.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (2004): *Transmodernidad*, Anthropos, Barcelona.
- RUBIN, Gayle (1986): «El tráfico de mujeres. Notas sobre la “economía política del sexo”» [1975], *Nueva Antropología*, VIII: 30, pp. 95-145.