

Una poética de lo liminal en “Tu bella boca rojo carmesí”, de Ana Clavel

A Poetic of the Liminal in “Tu bella boca rojo carmesí”

by Ana Clavel

Ada Aurora Sánchez Peña

Universidad de Colima

Resumen

En el presente artículo se analiza de qué manera la narradora mexicana Ana Clavel proyecta una poética de lo liminal en su cuento “Tu bella boca rojo carmesí” (1984). Se identifican dos temáticas clave que sugieren, justamente, el carácter liminal del cuento: la identidad de género, como constructo cultural, y el erotismo, asociado a *Eros* y *Thanatos*. Entre lo que se oculta y lo que se muestra, el universo narrativo de Ana Clavel, de factura posmoderna, confronta a sus lectores (as) con respecto al límite, la frontera, entre diversas realidades. Así, desde el plano lingüístico e ideológico, el cuento evidencia que la existencia cotidiana no es transparente y sí, por el contrario, ambigua, paradójica, liminal.

Palabras clave

Narrativa femenina mexicana, posmodernidad, liminalidad.

Abstract

This article discusses how the Mexican storyteller Ana Clavel casts a poetics of the liminal in her short story, “Your Beautiful Crimson Red Mouth” (1984). Two key themes are identified that precisely suggest the liminal nature of the story: genderidentity, as cultural construct, and eroticism, associated with *Eros* and *Thanatos*. Between what is hidden and what is displayed, the narrative, postmodern universe of Ana Clavelconfronts readers with the idea of the limits or border between diverse realities. Therefore, from both a linguistic and ideological plane, the story makes evident that everyday existence is not transparent and, conversely, ambiguous, paradoxical, liminal.

Key words

Mexican feminine narrative, postmodernity, liminality.

I. Introducción

Narrar, contar, es un impulso que anima la historia de la humanidad entera. El cuento y la novela, como géneros literarios, son instrumentos de esta necesidad vital y, si bien se han transformado en virtud de dos preguntas cruciales (qué y cómo contar), en el fondo conservan la ambición original de hacer visible en un instante de lectura, epifánico quizá, lo que la experiencia diaria no ha podido: la comprensión de la existencia y la complejidad de sus relaciones emergentes.

Precisamente lo complejo, el revés de lo aparente, los pliegues, los vericuetos, lo inasible, lo liminal, lo paradójico, ha resultado parte de la materia prima del arte y la literatura. Aquello que, como el propio lenguaje literario, se determina e indetermina, se muestra y se oculta, ha ejercido para los creadores un poder especial de seducción. Lo que entra al terreno de lo liminal se carga de tensión, de ambigüedad, de paradoja, en tanto representa una frontera de “doble cara” que abre cerrando y cierra abriendo. La frontera ya no es límite, es una metáfora de lo “relativo”, acaso porque, a diferencia de la Modernidad, los tiempos actuales no creen en los límites predeterminados o en los estados absolutos.

En el presente artículo nos proponemos abordar el cuento “Tu bella boca rojo carmesí”, incluido en el libro *Fuera de escena* (1984), de la escritora mexicana Ana Clavel.¹ Sin ir más lejos, deseamos analizar cómo construye la narradora una poética de lo liminal que confronta al público lector y sugiere que siempre hay algo más allá de lo aparente. En este tenor, subrayaremos en nuestro trabajo dos temáticas que, de entrada, plantean lo liminal en el cuento de Clavel: la identidad genérica El/ Ella y el erotismo, asociado a *Eros* y a *Thanatos*.² Al recorrer estos dos ejes liminales centrales procuraremos, a su vez, identificar los recursos artísticos del texto que acentúan el conflicto de lo liminal o de aquello que escapa a la comprensión por su mera apariencia.

II. Posmodernidad y liminalidad

La Posmodernidad engendra —desde la óptica de Lyotard— una crítica a los metarrelatos de la Modernidad, es decir, a aquellos discursos de la razón fundante (la ciencia y la tecnología, por ejemplo) sobre los que descansaba la idea de un progreso lineal, ascendente e ilimitado del ser humano.³ Desde la Posmodernidad, los paradigmas y esquemas de observación e interpretación se reconfiguran. En el terreno del arte, nuevas formas de representar el mundo y de aproximarse a él, ya no desde una verdad única, aparecen en todas direcciones. Nuevos discursos, descentrados, periféricos, alternativos, escindidos, fragmentarios, se expresan con la intención de erosionar las inercias preexistentes.

Nos hallamos en el umbral de una multiplicidad de realidades que se construyen con el "desplazamiento de la tradición racionalista (que siempre busca tener la razón) por la tradición de lo razonable (que se contenta con entender sus contradicciones)" (Zavala, 1999: 19). Lo compacto, lo monolítico, lo reducible, no es una visión que compartan los posmodernos, sino más bien la idea de que la ciencia, el arte, los valores, la vida misma, está rodeada por la inestabilidad.

De acuerdo con Williams y Rodríguez (2002), la literatura posmoderna, en particular, se ha rodeado a menudo de conceptos como "la discontinuidad, la ruptura, el desplazamiento, el descentramiento, lo indeterminado y la antitotalidad" (20). Este tipo de literatura se caracteriza, además, por un cuestionamiento a la Historia, a la verdad, a los discursos oficiales, a los valores tradicionales, como, también, por una afición al tratamiento de temas metafictivos, transgresores, anti-arquetípicos, antisociales.

En este marco, es natural que lo liminal se asocie directamente a lo posmoderno en varios sentidos. Primero, porque ejemplifica el debate entre Modernidad-Posmodernidad aún irresuelto. ¿Dónde termina una y comienza la otra?, ¿una es extensión de la otra?, ¿es límite?, ¿es umbral? Segundo, porque lo liminal ilustra bien el carácter inestable, el aura de incertidumbre que rodea a muchos conceptos, visiones, que se confrontan o que son discutidos hoy en día. Temáticas como la ética, los derechos humanos, cuestiones de género, identidad, sexualidad y erotismo, por ejemplo, resultan terrenos naturalmente liminales que la literatura posmoderna recupera y ahonda para subvertir visiones tradicionales.

Acercándonos en particular al campo del cuento posmoderno que, por razones de este artículo, es lo que más nos interesa, diremos, en coincidencia con Lauro Zavala, que el momento definitivo que señala el inicio de la posmodernidad en el cuento mexicano es el segundo quinquenio de la década de los sesenta: "se publican los primeros libros donde el humor y la ironía permiten jugar con las fronteras genéricas tradicionales, y alejarse del tono solemne y característico hasta entonces al tratar los grandes temas sociales y los problemas del intimismo desolador de los años cincuenta" (Zavala, 2004: 15).

Ana Clavel, como integrante de la generación de los sesenta,⁴ nace en la década en que el cuento posmoderno —desde la perspectiva de Zavala— irrumpe en el escenario de la literatura nacional. Su tradición inmediata, en este sentido, se alimenta de una literatura que desembocará en la libertad estilística, las complejidades temporales, la hibridación textual, la paradoja, la ironía, el carnaval, el pastiche, la minificción y la fractalidad, entre otras vertientes. Por supuesto, no hace a Ana Clavel posmoderna el hecho de que haya nacido en los sesenta, sino los recursos y

los principios estéticos de los cuales se alimenta su literatura: la intención de desarticular lenguajes, visiones, estereotipos, ideas, verdades anquilosadas y de abreviar en la zona de la ambivalencia, la transgresión.

El cuento claveliano que analizaremos en particular, podemos afirmar que, por sus temáticas y tratamientos, contiene una entraña posmoderna, de ahí la necesidad de esbozar un breve marco como el anterior. Sin embargo, hemos de matizar y decir que, en todo caso, se trata de un texto germinalmente posmoderno que apunta hacia lo que, después, en obra más madura, Ana Clavel evidenciará con más fuerza y plenitud.

A propósito de visiones posmodernas y de compañeros de generación, tales como Cristina Rivera Garza, Mario Bellatin y Ana García Bergua, incluso de sí misma, Ana Clavel señala:

Fatalmente posmodernos, hijos de una desilusión que borra todo idealismo, ejercitan una libertad imaginativa en los territorios liminales que, hoy por hoy, dan cuenta de nuestras complejidades y nuestras crisis: una visión particular, intensa, alterna, a la sombra. Esta condición liminal, ambigua, muchas veces transgresora, se vincula con la manera con que cada uno renueva o rompe los pactos con una tradición más allá de las fronteras geopolíticas y de la lengua. Aprovechándose o apartándose del vértigo de información, de la imposibilidad de verdades existenciales a las cuales asirse, en un mundo indigente de valores, cada autor se las arregla como puede con las sombras personales y sencillamente escribe, contra toda esperanza (Clavel, 2008: 95).

La postura de Clavel denota una actitud característicamente posmoderna: la falta de ideales, de utopías que perseguir. En todo caso, lo que se busca es, desde el punto de vista creativo, una fusión con el lenguaje no como arma de transformación social sino como realidad alternativa. El lenguaje es arquitectura, plasticidad, evocación, espacio de paradojas y contradicciones. En Clavel, la necesidad de transgresión se ha traducido desde sus años juveniles, como veremos más adelante, en el tratamiento de temáticas provocadoras y ambientes que revelan y ocultan, que seducen por cuanto sugieren y evocan, y que, con el paso del tiempo, han encontrado formas lingüísticas más audaces para manifestarse.

III. Lo liminal, en la doble frontera

Con el cuento "Tu bella boca rojo carmesí",⁵ presente en su primer libro, Ana Clavel inaugura, reiteramos, una poética que, más tarde, en su novelística se convertirá en sello distintivo. Hablamos de lo que la propia autora ha denominado una *poética de la sombra* y que se relaciona con "la dualidad, los matices, la marginalidad y los deseos ocultos, que permite ver más del original, mediante una mirada sesgada, que si lo enfocáramos de frente" (2008: 84).

Los principios de esta poética, en "Tu bella boca...", parten, en primer lugar, de la instauración de dos temáticas clave: la identidad genérica y el erotismo, así como de una serie de estrategias e insistencias textuales que analizaremos a continuación.

3.1. Identidad genérica, los pronombres él y ella

¿Qué es ser hombre y ser mujer?, ¿cuál es el límite?, ¿en dónde está la frontera? Judith Butler, en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, señala que el género es más bien una cuestión cultural, no biológica. Se actúa performativamente, en una especie de escenario teatral, cultural, para los otros. Los seres humanos nos comportamos como nos dictan las normas, pero "[...] ¿cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?" (Butler, 2001: 166). Sobre ésta y otras cuestiones, "Tu bella boca..." nos permite reflexionar en la medida en que nos ofrece un asomo al mundo de la intimidad, de lo privado, y sus enormes laberintos. Leamos el inicio del cuento:

Aún resonaba en sus oídos el piropo. Cerró el zaguán y se introdujo en casa. Ya en la sala, sus manos descuidadas buscaron, autómatas, la hebilla del cinturón que le ajustaba hasta recordar estrecheces de insecto. Dudó un instante. Su madre y hermanas no llegarían sino hasta las seis. Todavía le quedaban más de tres horas (1984: 5).⁶

A partir de aquí, el lector (a) poco a poco conoce que el personaje de quien se habla es joven y disfruta de lucir su cuerpo. Gusta de hurgar, ante la ausencia de la familia, en el ropero de la madre. Encuentra un ajuar de novia, que le atrae poderosamente, y un vestido vaporoso que se parece al de una modelo que anuncia ropa de Liverpool. Las telas, la imagen ante el espejo, el baño previo antes de probarse la ropa, hacen que se acentúe una atmósfera de sensualidad y erotismo:

Por un momento, su cuerpo se mantuvo estático. Las manos levantadas a la altura de la cabeza, simulaban sostener un cántaro. Otra vez la

ilusión de ser la ninfa de una fuente; o tal vez la escultura de un Pígalión en espera del beso que habría de extraer al deseo de su sueño hibernatorio (7-8).

Los otros, los de afuera de la casa, también aprecian la belleza de quien se experimenta como una ninfa y, a su paso, le prodigan piropos, miradas que se detienen en las curvas, en las piernas. Gozar el cuerpo, exhibirlo, experimentar el “deseo que comienza con la mirada”, sentir la atención del otro como premio: “«Mamacita... ¿te doy un aventón?»”, y sus ojos observando el rutilante LTD, para después voltear despreciativamente el rostro, disimulando la satisfacción de su éxito” (9).

Hasta aquí el imaginario del lector (a) con respecto a los roles de género se echa a andar y la deducción —en una primera lectura y hasta antes del final— nos impulsa a llenar los vacíos de información o manchas de indeterminación del texto a partir de nuestras preconcepciones. Lo que aparece esquematizado lo completamos y entramos en cooperación con el texto: imaginamos a la chica como una adolescente delgada, bonita, voluptuosa, que idealiza el momento en que usará en la realidad un vestido de novia y saldrá de la iglesia tomada del brazo del esposo; imaginamos a la chica aprovechando la soledad para observar cómo ha dejado de ser niña y comienza a ser mujer. Cada párrafo nos confirma que la chica goza de verse “femenina”: “estaban las cremas para el cuerpo; los rollitos de las medias que había que desenredar e ir ajustando en las piernas, poco a poco; planchar el vestido con una tela húmeda...” (8). “Se colocó frente al espejo para afinar los últimos detalles: un mechón de cabello rebelde y fuera de sitio, aplicarse otra capa de *bilé* en los labios, dar por desahuciado el asunto de las uñas postizas” (*ídem*).

Las expectativas ante un personaje así se dirigen hacia la posibilidad de que sus “ideales” se consumen o venga el desengaño, pues la atmósfera que priva acentúa de un modo u otro que lo que mueve al personaje es el orgullo de proyectarse, mostrarse mujer, rodearse de los «accesorios identitarios», y de sentir beneplácito ante la mirada masculina. Sin embargo, el momento revelatorio o epifánico del cuento, justo al final, no corresponde a lo proyectado en la dirección primera, sino a otra que nos obliga a una relectura del cuento:

El ruido de las llaves del otro lado del zaguán le hizo buscar el reloj de inmediato. 6:20. Corrió al interior de la casa y se encerró en la recámara de la madre. Mientras se quitaba el vestido, se arrepintió de no haber colocado las maletas en su lugar.

—¡Carlos, Carlos, ya estamos aquí! —escuchó que gritaba su madre al tiempo que, nervioso y con la sensación de las paredes transformadas en rejas, sólo atinaba a untarse crema en los labios para desvanecer la huella carmesí del bilé (9).

Al reconocer que, de quien se habla es de un hombre, de un jovencito que juega a transformarse en mujer, a travestirse, entonces el texto se resemantiza. La metamorfosis⁷ de la que se habla no es de la de una niña en mujer, sino de la de un hombre en mujer, y esto, claro, nos lleva a otras posibilidades de captar cada palabra, cada guiño agazapado en el texto. De este modo, en la relectura, es posible observar que en el cuento, sagazmente, se excluyeron los pronombres Él y Ella. A cambio se apostó por las formas neutras de "se", "le" y "sus", que no comprometen la identidad de quien se habla: "en la mañana se levantó temprano", "se mordió el labio inferior; arrancó otra tira de periódico y encendió el boiler..." (5).

Por otro lado, en cada conjugación verbal se evita nombrar al sujeto de la acción para dejarlo implícito. Él/Ella se encuentran agazapados tras el verbo en igualdad de condiciones; cualquiera puede saltar y reclamar su espacio: Él es Ella, Ella es Él. Gramaticalmente se neutraliza el lenguaje y quien decide qué identidad darle al sujeto de las acciones es el lector (a).⁸

De forma acertada, la autora no recurre a bautizar con un nombre femenino al protagonista, para luego descubrir que se trata de un alias que emplea un hombre que aspira a mujer. En el cuento no existe una Estéfani, Nanis o Alice que sean nombradas como tales por el narrador y después descubiertas, abruptamente. Clavel deja que el lector (a) se mire en el espejo y confronte su horizonte de expectativas inicial con que se acercó al texto. ¿Qué pensaba sobre el ser mujer, ser hombre, en el inicio de la lectura? ¿Nos movemos guiados por los estereotipos?

El horizonte de expectativas que, desde la visión de Hans Robert Jauss, está constituido por los marcos referenciales o preconocimientos con respecto a la forma, la temática y al género del texto que se lee,⁹ en el caso de "Tu bella boca..." se ve autocuestionado por el lector (a). Podríamos decir que, con el final de carácter epifánico se desestabiliza la lectura inicial y entramos en la reconfiguración del texto a partir de que, lo velado, neutralizado, se "ilumina". El saber que es un hombre quien inicialmente se identificó como mujer, es parte de la reconfiguración; sin embargo, la verdadera reconfiguración acontece cuando el lector se pregunta por qué, a partir de la segunda lectura, el texto se carga de sospecha (¿habrá otras sorpresas por debajo de lo aparente?).

Como señala Butler (2001), puede existir en un cuerpo de hombre la identidad femenina, y viceversa:

Cuando la condición construida del género se teoriza como algo radicalmente independientemente del sexo, el género mismo se convierte en un artificio vago, con la consecuencia de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre y *mujer* y *femenino* tanto uno de hombre como uno de mujer (39).

Lo liminal, desde el punto de vista de la identidad y el género, se traduce en la delgada línea, ambivalente, que plantea el cuento entre ser hombre y ser mujer. Pone a discusión, de algún modo, lo inoperante de la fórmula *cuerpo de hombre*=*masculino* y *cuerpo de mujer*=*femenino*. O, si se quiere, *actuar femenino*= *mujer*.

El cuerpo, como materialidad, es una superficie que evidencia la identidad atribuida o la identidad que se ha ganado. El (la) protagonista de “Tu bella boca...” únicamente en soledad, cuando su madre y sus dos hermanas (Esther y Susana) han salido de casa, se transforma.

Recupera, entonces, en el ritual del travestismo, lo que se le niega: la decisión de actuar como el *otro* género. A partir de la investidura femenina, estereotipada del vestido, las medias, el cinto que avispa la cintura y el maquillaje, en especial del bilé de rojo carmesí (pasional, *hollywoodesco*), el (la) protagonista, paradójicamente, se desnuda, se libera, se acerca a lo que desea. Sale a la calle y son los otros, los “hombres”, de quienes recibe la confirmación de que su femineidad es atractiva. ¿Ellos no se han dado cuenta del disfraz? ¿Les gusta como hombre, como hombre travestido o como “nueva” mujer? Territorio liminal, sin duda.

Según Raquel Gutiérrez (2004), “El género está en continuo proceso. Es una identidad que se actúa y se actualiza en el tiempo y dentro de limitaciones dadas”(28). Por ello, la cuestión de la identidad y el género representan territorios liminales por excelencia.

Desde este ángulo, Clavel centraliza su cuento “Tu bella boca...” en una temática liminal tanto por su origen posmoderno, como por la complejidad de lo que representa y de lo que apenas atisba.

Regresando al cuento, observamos que la búsqueda en las maletas con olor a naftalina en el clóset, que permanece cerrado, tapiado como una fortaleza, constituye la metáfora de la búsqueda identitaria: indagar qué somos en el fondo del cuerpo más allá de la superficie, según aludía Butler.

Nótese que el clóset, como "armario empotrado", nos remite a la intimidad de la intimidad; o, como señala Bachelard, al referirse al armario tradicional, a la ensoñación íntima. Se trata, como en el caso de los escritorios y cofres, de "órganos de la vida psicológica secreta" (Bachelard, 1986: 111).

Buscar en el clóset, también es ir al encuentro de la memoria, asociar cada rastro del tiempo con la vivencia propia, familiar:

Debajo de las colchas, protegido en una gran bolsa de plástico, se agazapaba el vestido de novia de su madre. Lo extrajo con cuidado de su envoltura y se lo midió sobre la ropa. ¿Qué diferencia a cuando se lo probó la última vez. ¿Cuántos años tendría entonces? ¿Siete, ocho? Y luego buscar en el fondo de la maleta el retrato de su madre, el día de la boda (7).

Mirar la fotografía de boda de su madre significa para el protagonista verse en un espejo, anhelar esa imagen, y por otra parte, aterrorizarse ante ella. ¿Qué pasaría si se apareciera en ese instante su madre y lo descubriera travestido? Paradoja de lo que se atrae y se repele y que, en otro sentido, se asocia a lo liminal. Al preguntarse el narrador si el protagonista tendría siete u ocho años desde que se probó por primera vez el vestido, nos avisa a los lectores que ha sido largo el tiempo que se ha deseado la transformación, largo el tiempo en que se ha acechado, solitario, el momento para apropiarse del disfraz, y, como en un carnaval, revelarse ocultándose.

Desde el punto de vista en que es contada la historia, el narrador induce una cierta simpatía hacia el personaje central a quien no se le caracteriza con rasgos grotescos como la gordura, la senilidad, la fealdad, la ridiculez, sino todo lo contrario: con las formas estéticas, adolescentes, limpias, del cuerpo humano.

Desde las alturas de la omnisciencia, el narrador se introduce en los rincones de la casa, de la mente, del cuerpo del protagonista; conoce sus pensamientos y con naturalidad los describe, no hay asombro, rastro de algo indebido o indicio de que algo está "fuera de lugar". Con este recurso la autora logra resaltar el final inesperado, así como enclavar lo liminal en atmósferas cotidianas, cercanas al lector (a).

3.2 Erotismo: *Eros/Thanatos*

Otro territorio liminal, que juega a desvanecer las fronteras y se instala en la paradoja, lo constituye el velado erotismo que envuelve el actuar del personaje principal.

Sigmud Freud, basado en la mitología griega, identificó en *Eros* y en *Thanatos* a los dos instintos principales de la naturaleza humana. El primero se traduce como un instinto de vida, de amor y sexualidad, frente al segundo que representa el instinto de la agresión, la autodestrucción, la muerte. Si *Eros* celebra la vida y la reproducción, *Thanatos* la repulsión y el aniquilamiento.

En el cuento “Tu bella boca...” observamos que es el cuerpo del protagonista por donde, podríamos decir, cruza la trama: la atención se focaliza en el cuerpo que va adquiriendo otra apariencia, en el cuerpo que se desviste y se viste; en el cuerpo que se acerca al erotismo, a la creatividad performativa, y al deseo de vivir, de salir, de exponerse ante los otros.¹⁰ En cierto sentido, el cuento es la historia de un cuerpo, más que de un individuo porque, como recordaremos, si al final del texto no se revela el nombre del personaje, en voz de la madre que grita “Carlos, Carlos, ya estamos aquí”, entonces el lector (a) podría tener más elementos para dirigir su interpretación hacia el plano más elemental de la historia y menos sugerente: el que se relaciona con la historia de una chica adolescente que despierta a la sexualidad. Como es previsible, la resemantización que provoca el desenlace inesperado, sitúa al cuento en los territorios liminales ya descritos.

George Bataille, en su libro *El erotismo*, habla de que los seres humanos somos seres discontinuos. Cuando damos la vida no nos reproducimos tal cual somos, entre nosotros y el hijo hay un abismo. Y ese abismo, vacío, discontinuidad, es el que se percibe entre todos los seres humanos. La muerte, paradójicamente, se visualiza como una oportunidad de continuidad, pues hacia ella nos encaminamos, en ella nos reunimos, nos hermanamos, nos renovamos todos.

A diferencia de los animales, a los seres humanos les distingue el erotismo, la capacidad de experimentar placer sin que medie la exigencia de la reproducción sexual. El erotismo es una confirmación de la vida, una especie de sí a la existencia. Pero dentro de todo erotismo, por su aspiración a la continuidad, hay, desde la óptica de Bataille, una cercanía con la muerte. De esta manera, en el borde de la paradoja, *Eros* linda con *Thanatos*, como parte de una frontera liminal.

El protagonista del cuento que analizamos se ve animado por el erotismo y el deseo.¹¹ Le impulsa la necesidad de experimentar el placer del cuerpo, primero

de una forma narcisista, autocontemplativa, pero después con relación a un tercero. Leamos el siguiente fragmento en el que la soledad refuerza la intimidad del protagonista y le permite descubrir el placer corporal:

Desde que decidió aprovechar las ausencias de su familia, cada detalle cobró una importancia singular. Cuando tomó el jabón y comenzó, lenta y suavemente, a untárselo en la piel no pudo evitar estremecerse. El agua descendía a su cuerpo y resbalaba por él atrayendo consigo la capa de jabón, vuelta espuma. La miraba descender imaginando las manos amantes que al desnudar acariciaban (7).¹²

En el decir de Bataille (1992), existen tres tipos de erotismo: el de los cuerpos, el de los corazones y el de lo sagrado (20). Más que al erotismo espiritual o al de comunión con lo divino (segundo y tercer tipos), el personaje central de "Tu bella boca..." aspira al erotismo de los cuerpos; su búsqueda se visualiza en el terreno de lo carnal, en la fusión de un cuerpo con otro. La discontinuidad es atajada con el erotismo más inmediato, el del cuerpo. Sin embargo, como señala el propio Bataille, "el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación" (21). Por ello, se verá que el camino del personaje hacia el erotismo está rodeado de violencia, aunque no se consume ningún acto sexual, donde, acaso, fuese más visible este elemento. En realidad, la violencia está presente en tanto el personaje tiene que ocultar la identidad a la que aspira, transforma su apariencia cuando somete su cuerpo al cinturón exageradamente apretado para marcar la deseada anatomía femenina, calza zapatillas que le hinchan los pies y le obligan a regresar a casa antes de lo que quisiera. Lo mismo que libera al personaje, le subyuga desde otra perspectiva. Paradojas de la "liberación".

La transformación del personaje, por supuesto, puede tener una lectura paródica del "difícil arte de ser mujer", irónica por lo que se describe como liberador y opresor al mismo tiempo, humana en virtud de que la continuidad "es inaccesible, es una búsqueda impotente y temblorosa" (Bataille, 1992: 24), o de atracción-aversión ante la transgresión de lo "natural".¹³ El lector (a), por supuesto, es quien decide. Lo interesante es que, en el fondo, el cuento obliga a la relectura y confirma que el texto literario tiene un carácter virtual que se encuentra únicamente en la interacción texto-lector como señala Wolfgang Iser en *El acto de leer*.

Ahora bien, lo erótico se traduce no sólo en la temática sino también en el lenguaje; cuando éste juega a dejar ver y a ocultar, a iluminar y a ensombrecer, se empalma lo lingüístico con la naturaleza de lo que se describe. Clavel apuesta en su cuento por la sugerencia, por la veladura, cuando juega con la neutralización de los

pronombres Él/Ella. De hecho, el personaje cuando sale de su casa, vestido como mujer, provoca y convoca la atención masculina, pero nunca acepta su cercanía. El erotismo máximo se experimenta en la tensión, en la experiencia de lo que se da y se quita, en el juego del cazador y la presa: “Ya a punto de dormirse jugó con la idea de que, si quisiera, con sólo cruzar el zaguán bastaría para poner de cabeza otra vez a toda la manzana” (9). Obsérvese, en este sentido, que el poder de sugerencia, de lo no consumado, de lo que está por resolverse, también se aplica a la proyección del erotismo dentro del cuento.

Si la identidad, asociada a la construcción del género, a los bordes entre ser hombre y ser mujer, se plantea en “Tu bella boca...” vinculada al terreno del deseo, el *Eros* que se roza con *Thanatos*, no hay manera de escapar a otro espacio liminal que tiene que ver con lo público y privado, porque, como en la luz y sombra, lo público se vincula con lo conocido, revelado, mientras que lo privado con lo íntimo, velado, oculto. Pero, otra vez, ¿cuál es el límite?, ¿cómo contiene lo privado a lo público y viceversa?

Roger Chartier explica que “la intimidad exige lugares recogidos, espacios separados en donde pueda encontrarse la soledad, secreto o silencio” (en Scarano, 2007: 49). En esos espacios se consume el cuidado del cuerpo, de las funciones naturales o el lenguaje del amor. El ámbito privado es el espacio de “los afectos, los sentimientos y, a veces, las perversiones” (*Op. cit.*: 50).

En “Tu bella boca...” no es fortuito que la inmersión a zonas veladas como las ya expuestas se dé a partir del asomo al espacio íntimo por antonomasia: la casa. Y dentro de ésta a otros espacios igual de íntimos: la recámara, el baño y el ropero en que se guardan, se ocultan, las pertenencias, símbolos de la memoria y la vida acumulada. La casa, como señala Gastón Bachelard (1986), es “nuestro rincón del mundo” (34), es un reducto en que la intimidad se despliega y en que, por otra parte, se resumen los valores de intimidad del espacio interior (33). El yo está más cerca de sí, se siente protegido como “en el seno materno” y, por lo mismo, el personaje de “Tu bella boca...” requiere ser visto en sus rituales de intimidad. La casa es donde, en soledad, en silencio, Él/Ella se prueba ropa que no es la suya y, al hacerlo, se inviste la identidad que no le es permitida.

Al abrir la puerta del clóset, el personaje entra y sale al mismo tiempo: entra a un espacio íntimo (en un sentido irónico se interpreta como un *salir del clóset*) para luego insertarse en el exterior, en lo público. Lo liminal se ilustra en tanto la puerta es el umbral de *lo otro, del otro*. “Si se la franquea entrando o saliendo por ella, se penetra en otras condiciones de vida, en otro estado de conciencia, porque ella

conduce hacia otras personas, hacia otra atmósfera" (Algernon Blackwood, en Biedermann, 1999: 385).

La puerta y el agua sintetizan dos símbolos liminales, "de doble frontera". La puerta (del clóset, de la casa) porque es entrada y salida al territorio del género masculino/femenino; porque abre o clausura, a la vez, un mundo que libera y enclaustra al personaje. La puerta puede desplegarse hacia adentro (lo privado) o hacia fuera (lo público). Una imagen, sin duda, de lo liminal, como lo que se mueve en dos territorios.

El agua, por su parte, presente en el ritual sensual del baño largo y parsimonioso que toma el protagonista, es dual, liminal, porque es símbolo de vida, pero a la vez de destrucción, pues se considera también "*elemento* de disolución y ahogamiento" (Biedermann, 1999: 19); podría decirse que es símbolo de *Eros* y *Thanatos*.

De acuerdo con Ana Clavel, es posible que el cuento, como género, permita, por sus propias características, exponer mejor, desde lo estructural y lo lingüístico, las temáticas liminales o de sombra:

Tal vez sea en el cuento como género moderno —y por supuesto en la fotografía— donde ese trazado de la entidad fugitiva se revela con especial intensidad, sobre todo por su capacidad de decir ocultando, de sugerir más que mostrar, precisamente por la economía de sus elementos (Clavel, 2008: 84).

Conviene hacer notar que el lenguaje de "Tu bella boca..." es coloquial, pero en ocasiones se desplaza hacia lo poético cuando se describe la intimidad del personaje bordeada por el erotismo, o cuando se desea marcar un *fluir* más lento del tiempo. Ese tiempo detenido, retardado si se quiere, es el que corresponde al ritual de la transformación del personaje, es el tiempo en que éste se encuentra consigo mismo. Así, el lenguaje remarca, con el tono poético, el espacio y el tiempo en que el personaje se halla más cerca de lo que desea y quiere.

Como podrá haberse deducido, el cuento comienza cuando el personaje principal regresa a su casa, poco antes de las tres de la tarde, vestido de mujer, después de haber paseado por la calle y haber sentido la admiración masculina ante su belleza. El desarrollo, vía *analepsis*, constituye la descripción de las horas anteriores, que corresponden a la transformación matutina del personaje y a sus inocentes peripecias en la calle, mientras que el final se sitúa temporalmente tres horas después de que el personaje ha vuelto a casa y corre a encerrarse, a desvestirse, angustiado, en el mismo cuarto en que antes se vistió.

Ella pasa a actuar el papel de un Él y “sentirá las paredes transformadas en rejas”; lo que fue “su” espacio íntimo, dejará de serlo. Carlos volverá a lo oculto, tan fácilmente como traspasar una puerta; su metamorfosis habrá abarcado la mañana luminosa, erótica, deseosa, en que concibió salir a la calle, hasta la tarde en que regresa a su casa y entra en la penumbra del secreto y se queda “suspendido” en el territorio de lo liminal.

IV. Últimas consideraciones

Como cuento que nace en el contexto de una década de factura posmoderna (los ochenta), “Tu bella boca...” retoma dos temáticas, género y erotismo, desde un ángulo contestatario pero, al mismo tiempo, con un lenguaje sutil. No se trata de emplear el lenguaje descarnado y abierto, altisonante o pornográfico, sino uno velado, neutralizado, que acerca a la cotidianidad del personaje principal. Desde esta perspectiva, lo liminal puede interpretarse como algo instaurado en el contexto próximo, más inmediato de las personas, y no necesariamente en lo extraordinario. Habría que admitir, por otro lado, que al ser un cuento juvenil, Clavel se concentra en lo temático, más que en otras posibilidades, como sucede en las novelas *Cuerpo náufrago* o *El dibujante de sombras*, donde se combinan diversos recursos lingüísticos y visuales.

La poética de lo liminal, en Clavel, obliga al lector a repensar los límites de las fronteras. Se trata de proyectar un mundo narrativo que atrae como un “águjero negro” y “cuyas dimensiones críticas no permiten la escapatoria porque nos confrontan ya sea a través de la epifanía o la revelación: ese instante sin tiempo en que por fin vislumbramos nuestro interior” (Clavel, 2008: 86).

Lo liminal, en “Tu bella boca...”, se refuerza con el abordaje de un personaje marginal (social y literariamente hablando), la incorporación de símbolos de carácter dual (agua y puerta, por ejemplo) y la omisión de los pronombres Él o Ella. Con este último recurso, decisivo sin duda para la reconfiguración del texto, se consigue, por una parte, marcar cómo una realidad —en este caso lingüística— puede leerse de dos maneras y, por otra, cómo entra en juego, en la interpretación, el bagaje del lector, sus esquemas, su horizonte cultural.

La poética de lo liminal, por extensión, nos lleva a considerar que interpretamos lo femenino o lo masculino desde configuraciones culturales. El cuerpo humano, como el textual, está lleno de signos, pero los signos no tienen significados unívocos. Lo liminal se asienta sobre la paradoja, se deja ver y se oculta, se sospecha, nunca se abarca en su totalidad.

En "Tu bella boca..." se atisba, en este sentido, un ángulo de la intimidad del personaje, de su existencia compleja, liminal, y se comprende que el cruce de una frontera a otra puede darse desde todos los planos, lo liminal es parte de la realidad cotidiana. Y otra vez, sólo se atisba, porque, como expresara el poeta Luis Cernuda, "el deseo es pregunta cuya respuesta nadie conoce", o, como reza un proverbio chino, "el lugar más sombrío está siempre bajo la lámpara". ●

Recepción: Febrero 25 de 2010

Aceptación: Marzo 10 de 2010

Ada Aurora Sánchez Peña

Correo electrónico: sanchezp@ucol.mx

Mexicana. Maestra en educación con especialidad en humanidades por el ITESM. Doctoranda en letras modernas por la Universidad Iberoamericana. Es profesora-investigadora de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Su línea de investigación: literatura mexicana contemporánea.

Notas

- ¹ Nacida en México, D. F., en 1961, Clavel es autora, además, de los libros de cuento *Amorosos de atar* (titulado en principio *Cuando María mire el mar*; Difocur/ Gob. del Edo. de Sinaloa, 1992) y *Paraísos trémulos* (Alfaguara, 2002). Asimismo, de las novelas *Los deseos y su sombra* (Alfaguara, 2000), *Cuerpo náufrago* (Alfaguara, 2005), *Las violetas son flores del deseo* (Alfaguara, 2007) y *El dibujante de sombras* (Alfaguara, 2009).
- ² Aunque cada uno de estos elementos hubiese justificado todo un ensayo para sí, decidimos ponerlos en diálogo, ya que, desde nuestra perspectiva, así se ejemplifica mejor el carácter temático liminal del cuento.
- ³ Cfr. Lyotard (1993).
- ⁴ Dentro del grupo de escritores de los sesenta a quienes Chávez y Santajuliana (2000) identifican como parte de la generación que abre las perspectivas de la literatura mexicana contemporánea, se hallan, además de Clavel, David Toscana, Mario Bellatin, Guillermo Fadanelli, Cristina Rivera Garza, Susana Pagano, Jorge Volpi, Eduardo Antonio Parra, Mario González Suárez, Luis Humberto Crosthwaite, Mauricio Montiel, Pablo Soler Frost, entre otros.
- ⁵ Con este texto la autora ganó el concurso de cuento “Grandes Ideas de la UNAM” en 1983, y el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen, con el libro *Cuando María mire el mar*, en 1991.
- ⁶ En lo sucesivo, en todos los fragmentos del cuento sólo se citará el número de página.
- ⁷ Esta temática se explora ampliamente en la novela *Cuerpo náufrago*, donde se narra la vida de Antonia, una mujer que de un día para otro amanece con cuerpo de varón. Con su nuevo cuerpo, la protagonista conocerá los espacios arquetípicos masculinos y descubrirá que el género es, en esencia, un constructo cultural.
- ⁸ Al respecto, Lauro Zavala (1999) apunta: “En la condición *posmoderna* siempre es el lector o receptor de los productos culturales quien tiene la última palabra, a diferencia de la lógica *premoderna*, donde el artista está al servicio de una idea trascendente, o de la lógica del arte *moderno*, donde se consagra al artista como creador absoluto” (78).
- ⁹ Cfr. Jauss (1987).
- ¹⁰ De hecho, desde el título mismo del cuento, la historia se sitúa en el cuerpo y la iconografía femenina al evocar la “bella boca rojo carmesí”.
- ¹¹ Sobre el deseo, conviene recordar lo que Paul Ricoeur (2004) señala: “El deseo es, en efecto, falta *de...* impulso *hacia...* Ese “de” y ese “hacia” denotan el carácter orientado, electivo del deseo; y esa especificidad del deseo, en tanto que deseo de “esto” o de “aquello”, es la que se presta a ser dilucidada en el sentido estricto de la palabra con la luz de la representación. El deseo humano dilucida su objetivo con la representación de la cosa ausente del camino y de los obstáculos” (71-72).
- ¹² Nótese que el único pronombre “él” que aparece en este fragmento y en el cuento causa una anfibología, pues podría referirse al sustantivo “cuerpo” o al sujeto que recibe la acción, es decir,

al personaje del cuento que, en este caso, se identificaría como masculino. ¿Una pista juguetona antes del final o error estilístico?

¹³ En entrevista con Jorge Luis Herrera (2006), Ana Clavel declaró que se considera transgresora de ciertos cánones: "Subvierto nociones convencionales de la escritura misma; a veces a través del uso de la metáfora o con propuestas más transgresoras. Temáticamente, los canales más importantes que se me han ido abriendo son la indagación del deseo y su relación con el mundo de las sombras".

Bibliografía

- Bachelard, Gastón (1986). *Poética del espacio*. México: FCE.
- Bataille, George (1992). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Biedermann, Hans (1999). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Programa de Estudios de Género.
- Clavel, Ana (2009). *El dibujante de sombras*. México: Alfaguara.
- (2008). *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- (2007). *Las violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara.
- (2005). *Cuerpo naufrago*. México: Alfaguara.
- (2002). *Paraísos trémulos*. México: Alfaguara.
- (2000). *Los deseos y su sombra*. México: Alfaguara.
- (1992). *Amorosos de atar*. México: Difocur/ Gobierno del Estado de Sinaloa.
- (1984). *Fuera de escena*. México: SEP/ CREA.
- Chávez Castañeda, Ricardo y Santajuliana, Celso (2000). *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México: Nueva Imagen.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel (2004). *Una introducción a la teoría literaria feminista*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Herrera, Jorge Luis (2006). "Escritora de deseos y de sombras. Entrevista con Ana Clavel". *La Colmena*, No. 51/52, julio-diciembre 2006. Recuperado el 14 de abril de 2009, en <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/home.html>.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer*. Trad. Manuel Barbeito. Madrid: Taurus.
- Jauss, Hans Robert (1987). "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En José Antonio

- nio Mayoral (comp. y bibliografía), *Estética de la recepción* (pp. 59-85). Madrid: Arco/Libros.
- Lyotard, Jean-Francois (1993). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. México: Gedisa.
- Ricoeur, Paul (2004). *Finitud y culpabilidad*. Trad. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Melonio. Madrid: Trotta.
- Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Williams, Raymond L. y Rodríguez, Blanca (2002). *La narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana.
- Zavala, Lauro (2004). *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen.
- (1999). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.