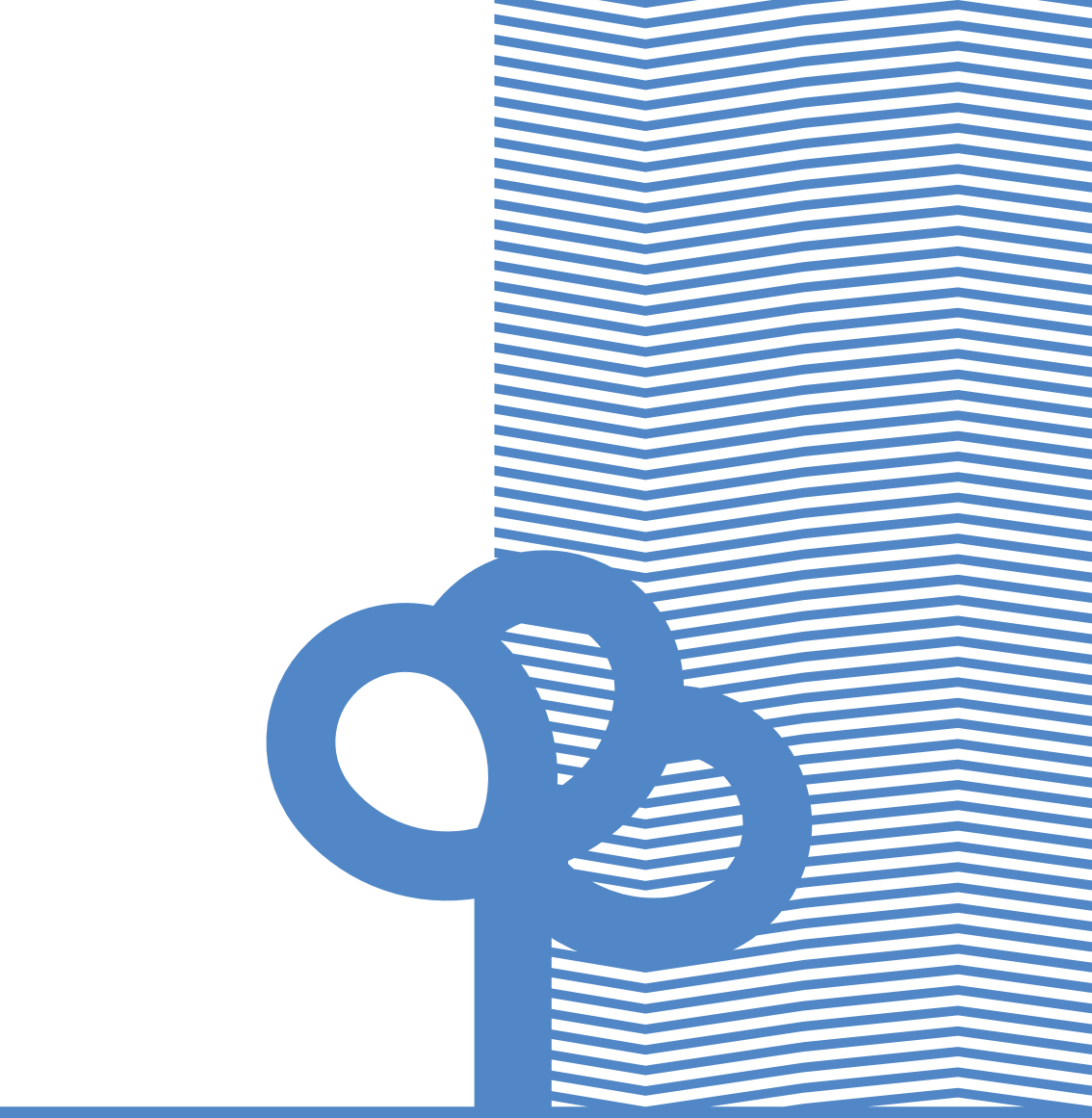

Revista de LITERATURA HISPANOAMERICANA

Nº 75 Julio - Diciembre 2017

UNIVERSIDAD DEL ZULIA
Serbiluz
Sistema de Servicios Bibliotecarios y de Información
Biblioteca Digital
Repositorio Académico

Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 75, Julio-Diciembre, 2017: 56-70

Exploración y lectura de la figura mítica de la ninfa en la literatura: *Las ninfas a veces sonríen* de Ana Clavel

Natalia Plaza-Morales
Université Cergy-Pontoise, Francia
Email: nplazamorales@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo, analiza el arquetipo de la ninfa en la novela *Las ninfas a veces sonríen* (2013) de Ana Clavel. El objetivo de esta propuesta de lectura consiste en explorar algunas de las posibles formas de representación que adquiere dicha figura mítica en relación con el imaginario femenino. Nuestro acercamiento a la ninfa nos lleva a revisar otras figuraciones de deseo de la literatura, por ejemplo, aquella que nos proporcionó Vladimir Nabokov con la incorporación de la «nínfula» en su ya célebre, *Lolita* (1955). El arquetipo de la ninfa, tan habitual en la literatura y el cine del siglo XIX, se reinventa en este texto de Clavel, ofreciéndonos nuevas claves para pensar el imaginario de la mujer de hoy.

Palabras claves: arquetipo; erotismo; identidad; cuerpo

Recibido: 2-07-2017 Aceptado: 08-09-2017

Exploring the nymph mythical figure in literature: *Las ninfas a veces sonríen* by Ana Clavel

Abstract

This work analyzes the feminine archetype in *Las ninfas a veces sonríen* (2013), a novel by the Mexican writer Ana Clavel. The aim of this analysis is to explore ways of identity representation in our literary present through characters. The nymph archetype, as seen both in the literature and the cinema of the XIX century, is reinvented through the fictional character whilst going deep into the world of unconstrained autoerotism and sexuality. To this end, we will fundamentally refer to Nabokov's characterization of *nymphet* to give a short but effective overview on this literary evolution. Getting close to the nymph into Clavell's narrative, leads us to the revision of other characters of desire explored in literature, such as the one proposed by Vladimir Nabokov with the incorporation of the nymph in his well-known *Lolita* (1955).

Key words: archetype; erotica; identity; body

Ana Clavel es una escritora y artista plástica mexicana contemporánea. Como narradora, Clavel cuenta con una bibliografía notable, compuesta de ensayos ─*A la sombra de los deseos en flor* (2008)─, de cuentos, ─*Fuera de escena* (1984), *Amorosos de atar* (1991), *Paraísos trémulos* (2002), *Amor y otros suicidios* (2012), *Corazonadas (*2014)─y de novelas, tales como, *Los deseos y su sombra* (2000), *Cuerpo náufrago* (2005), *Las Violetas son flores del deseo* (2007), *El dibujante de sombras* (2009), *Las ninfas a veces sonríen* (2013) y *El amor es hambre* (2015). Su espacio de creación es híbrido y multiforme, su escritura poética aborda el deseo como marca personal de su creación. El corpus de Clavel puede inscribirse en tanto que estética de naturaleza transgresiva, en la cual, podríamos reconocer una vasta tradición artístico-literaria: de Cortázar a Simone de Beauvoir, Sigmund Freud, Vladimir Nabokov, Marcel Duchamp o las teorías de género de Judith Butler. Clavel nos ofrece, a través de las voces de sus personajes de ficción, miradas genuinas que experimentan el deseo y la sexualidad desde formas diversas. En la novela que ocupa este análisis, desglosaremos la puesta en marcha de una auto-erótica del deseo que conduce al personaje de la ninfa al redescubrimiento de su propio cuerpo y a la reinvención de su identidad sexual.

En este sentido, Francesca Gargallo no duda en considerar la narración poética de Clavel como revolucionaria.

De igual modo que otras escritoras del panorama literario mexicano, tales como, Eve Gil, Rivera Garza y Rosa Beltrán, Clavel explora la corporalidad a partir de manifestaciones mucho más esclarecedoras de lo que podrían resultar finalmente aquellas voces narrativas centradas en transgredir el discurso patriarcal hegemónico como medida para acabar con la desigualdad del género:

> Sólo tomaré pocos ejemplos de escritoras inconformes. Ana Clavel y Eve Gil, mexicanas ambas, capitalina la primera y sonorense la segunda, han nacido después del primer violento reordenamiento efectuado por el feminismo en la década de 1970. Han crecido cuando la libertad proclamada por la revolución sexual estaba siendo amordazada por las prácticas de sexo seguro impuestas por el miedo al SIDA. Se han formado a la luz del desengaño de las políticas de izquierdas y el derrumbe de las prácticas colectivas, creyendo en soluciones individuales, en la falta de esperanzas radicales, pero sin renunciar totalmente a la posibilidad de expresarse como mujeres en su literatura. (Gargallo, 2005: 110)

En el caso particular de Clavel, su escritura brinda un espacio propio, el cual, más que revindicar la existencia de un cosmos femenino, busca expresar identidades genuinas a través de sus personajes protagonistas, quienes, a menudo, parecen desentenderse de las dicotomías que nos separan, y que nos llevarían a ser etiquetados como «hombres» o «mujeres». En este sentido, aunque la novela que ocupa este análisis indaga metafóricamente en el universo del cuerpo y del placer de un personaje femenino, la narrativa de Clavel no ha de ser pensada como un espacio de «escritura feminista», en el sentido tradicional con el que se ha podido catalogar una narrativa hecha por mujeres. De este modo, compartimos las conclusiones de Mari Cruz Castro Ricalde, quien señala la tendencia que existe desde el ámbito académico por privilegiar una centralización de los estudios de género focalizados exclusivamente en el dominio de lo femenino. Y aún en nuestros días, se seguiría gestando un pensamiento de lectura heteronormativa que reforzaría el bipartidismo entre una identidad de naturaleza masculina y otra femenina. Hasta ahora, lo femenino se ha asociado al género, mientras que lo masculino se ha ido alejando de este campo de investigación, y ha ido reafirmándose como la identidad propia de lo heterosexual normativo (Castro Ricalde, 2012: 20).

En *El laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz señala cómo las realidades histórico-sociales del pueblo mexicano han dejado de constituir una línea de pensamiento determinada. Las tendencias se globalizan, asistimos a una visión más occidentalizada que reclama al sujeto en su devenir universal:

> Acaso por primera vez en la historia, la crisis de nuestra cultura es la crisis misma de la especie. La melancólica reflexión de Valéry ante los cementerios de las civilizaciones desaparecidas nos deja ahora indiferentes, porque no es la cultura occidental la que mañana puede hundirse, como antes ocurrió con los griegos y árabes, con aztecas y egipcios, sino el hombre. (Paz, 1950: 76)

Estas observaciones nos conducen a la noción de «estilos discrepantes» formulada por Fernando Aínsa. El escritor hispano-uruguayo apunta a una nueva identidad del escritor moderno que favorece la marca de una literatura latinoamericana, la cual se podría leer como fuera de espacios, diversa, sin fronteras, mestiza. A raíz de ello, podríamos señalar que una de las técnicas del escritor de nuestro tiempo sería, precisamente, la de buscar deshacerse de aquellas significaciones que lo convertían en parte de un proceso nacional, en un patrimonio cultural y social determinado, aquel que se incluía en un momento, en un lugar y en una época precisa: «Una primera comprobación se impone: el canon actual de la literatura latinoamericana está disperso […] lo que resulta ahora novedoso es la nueva aculturación creada (Aínsa, 2010: 76).

En este sentido, el corpus de Clavel constituye también un buen ejemplo de una narración poética que centra la mirada en temas que posicionan al hombre como la cúspide de una reflexión filosófica y metafísica. La escritura de Clavel parece heredar también de aquellos movimientos de vanguardia que germinaron en Europa en los años veinte, como es el caso de la vanguardia surrealista. Y, a raíz de esta y de otras influencias teóricas y de estilo, la autora profundiza en el deseo desde una estética que desvela una sexualidad con gusto propio, una escritura que va más allá de las fronteras nacionales hacia el mestizaje y la alteridad de una escritura universal.

Exploración de la figura mítica de la ninfa

En *Las ninfas a veces sonríen*, Clavel pone voz a un personaje femenino que no tiene naturaleza humana. Se trata de una ninfa, un ser mitológico que experimenta el deseo y la sexualidad de la misma forma que lo hacen los mortales.

Antes de examinar esta caracterización en la novela de Clavel, es interesante recordar el mito de la ninfa, en tanto que modelo literario universal. Este arquetipo se remonta en sus orígenes a la novela pastoril, dónde se convertirá en una criatura de gran explotación (Bravo Vega: 2012). La ninfa continuará gestándose como objeto de poesía durante los siglos XVI-XVII. Por ello, algunos célebres autores como Garcilaso de la Vega no dudan en dedicar poemas a estos seres emblemáticos de belleza femenina que habitan en aguas remotas: “Hermosas ninfas, que, en el río metidas, /contentas habitáis en las moradas/ de relucientes piedras fabricadas/ y en columnas de vidrio sostenidas.” (2013: 21)

Este ser mitológico será también un exponente significativo de la literatura de los siglos XIX y XX. Así pues, podríamos señalar la rima V de otro gran poeta, Gustavo Adolfo Bécquer, en la que encontramos a estos personajes de la mitología griega en compañía de las náyades: “Yo corro tras las ninfas/ que en la corriente fresca / del cristalino arroyo/ desnudas juguetean. /Yo en bosques de corales,/ que alfombran blancas perlas/ persigo en el océano las náyades ligeras”. (1999: 335)

Pero el poeta sevillano también recrea a las ninfas en su leyenda *Ojos verdes* (1861), una narración donde descubrimos la atracción causada por estas criaturas intemporales, descritas como símbolos de erotismo y de perdición para el género masculino. En esta narrativa leemos ya una relación evidente con el mito de medusa en lo referente al poder conferido a la mirada, una fuerza que tanto las ninfas de Bécquer como el monstruo mitológico poseen como instrumento de fatalidad.

Así pues, la literatura, el arte y el cine de finales del s. XIX y de la primera mitad del s. XX, están repletos de arquetipos mitológicos que perpetuán, a través de imágenes visuales y textuales, el gran poder de seducción y de erotismo atribuido a la mujer moderna con estas representaciones. La ninfa, en tanto que arquetipo divino de mujer, forma parte de esta tradición icónica que se ha ido afirmando con atenuado sentido erótico y connotación sexual. En todas las épocas, ha existido una idolatría al cuerpo femenino, una especie de culto que explicaría por qué, tanto la literatura como el arte en general recurren con frecuencia a las diosas, dibujándolas como aquellos arquetipos que simbolizan la fuerza erótica de la mujer. Y es que la mujer ha sido contemplada como una figura mística, despertando un interés general para ser estudiada y poetizada. A menudo, ésta ha sido recreada por el imaginario masculino como un ser ambiguo, desconocido e imperfecto, cuyas valoraciones se justificarían debido a su naturaleza extraña (su capacidad para engendrar), así que a sus particularidades anatómicas. En este sentido, el arquetipo femenino es aquel que ha sufrido más variaciones y evoluciones en el ámbito artístico-literario hasta la actualidad.

La ninfa es también una personificación recurrente en la escritura de la mexicana, Ana Clavel. Ya, en *Las Violetas son las flores del deseo* (2007), este arquetipo mítico aparece figurado en las fantasías sexuales de su narrador-protagonista, Julián Mercader. La introducción de este ser mitológico en la novela, permite a la escritora jugar con la identidad sexual de un ser ambiguo que reaparece en los sueños del protagonista y le empuña con su «deseo frontal»:

> Ya se aproxima mi hada. Mi ninfa del bosque. Mi amazona. Mi sacerdotisa. Su aroma dulce y cruel remonta las oquedades del sueño. Por un momento- pero muy breve, lo confieso-, la he confundido con la Desnombrada al escucharme murmurar que por fin ha de sembrarme en el vientre un nombre y un rostro verdaderos. Sus ojos son hipnóticos: espirales de éxtasis congelado. Su deseo frontal empuña ahora el filo luminoso de su propia alborada. No será eterna esta noche. (Clavel, 2007: 135)

En *Las Ninfas a veces sonríen*, el personaje de la ninfa va a presentarse como la protagonista de una ficción donde la escritora mexicana se centra en narrar los deseos de esta criatura femenina. El cosmos de la ninfa es un universo inexistente en el mundo real, aun así, este texto de naturaleza fantástica permite al lector identificarse con la vida de este ser mitológico. La realidad de la ninfa participa del descubrimiento del sexo y de la sexualidad como si de una dimensión humana se tratase, lo que

permite al lector implicarse activamente en las experimentaciones del personaje.[1]

Revisamos cómo esta caracterización de Clavel dista ya de otras figuras míticas de la ninfa en la literatura. Pensamos sin duda en aquella figuración que había teñido de connotación erótica al personaje femenino en las confesiones de Humbert, Humbert en *Lolita* (1955). La personificación de la ninfa en la novela de Clavel permite reinventar la terminología de la nínfula de Vladimir Nabokov, y dar un sentido diferente a un arquetipo femenino tradicional marcado por ser representativo de dimensiones ambivalentes: ángel-demonio, inocencia-perversión…La propia escritora declara que, al construir este personaje, su pretensión fundamental era la de dar vida a una niña-adolescente que explorase la sexualidad y el deseo sin restricciones, y cuya caracterización dejase de reenviar a aquellas otras voces femeninas repletas de culpa que han marcado la literatura: «Entonces comencé a fraguar la historia de una suerte de Lolita, contada desde su punto de vista narrativo, pero hacerlo como una historia de culpas y expiación me aburría»(Clavel).

Lolita (1955) ha sido probablemente una novela que ha influenciado el corpus de Clavel. Ya en *Las Violetas son las flores del deseo* (2007), podíamos establecer una afinidad temática con la novela del escritor ruso, y destacar el parecido entre sus dos personajes perversos protagonistas. Julián Mercader, el personaje de Clavel, comparte el deseo incestuoso por su hija con el famoso Humbert, Humbert de Nabokov. La estética de ambos relatos se asemeja en cuanto al efecto voyerista de la imagen textual que producen ambas poéticas, caracterizadas por el acierto de una prosa sutil y cuidada para narrar un deseo abyecto:

> No quiero adelantarme, pero, si es verdad que, si aún no he conseguido enloquecerme del todo, su urdimbre ha estado presente, transformándose y con distintos nombres desde siglos anteriores. (O tal vez esto pruebe que han conseguido en parte su propósito conmigo: inocularme el veneno de la sospecha y la culpa, inflamar el delirio de quien, creyéndose más libre que los otros, ha cedido a la condena de la persecución, porque, a pesar de todo, sabe que hay algo que debe expiar- pero también sé que, si soy capaz de dilucidar estas otras posibilidades, es porque aún me podido mantenerme en ese filoso haz de la cordura […] (Clavel, 2007: 80-81)

Con el término de nínfula, Nabokov había designado a Lolita, una niña de entre nueve y catorce años, que, con su cuerpo prepuberal y sus encantos sensuales, hacía enloquecer al personaje pedófilo de Humbert Humbert. Este imaginario erótico, nos llevaba a pensar a Lolita como un ser caprichoso, que sabía hacer uso de sus encantos para conseguir de Humbert, Humbert todos sus deseos. Así, la pequeña parecía ser conocedora del aspecto prohibido que envolvía a la relación tan estrecha que mantenía con

1 Tal y como lo afirma Linda Hutcheon al hablar de las formas narcisistas de metaficción: “The reader is both trapped in the looking glass and led through” (Hutcheon: 103).

su padrastro, pero, de acuerdo con el testimonio de su protagonista masculino, la adolescente no tenía ningún escrúpulo en sacar el máximo partido de esta situación incestuosa: «Pero yo era débil, insensato y mi ninfa me tenía captivado» (Nabokov, 1955: 312).

Si la nínfula era aquella imagen obsesiva con la que Humbert, Humbert soñaba a Lolita, esta figuración literaria reforzó también el imaginario colectivo de la mujer como criatura perturbadora y sensual. Para Roberto Calasso (2008), la terminología de la nínfula, que Nabokov acertó a inventar en 1955, pasó a ser un término de uso corriente tras la publicación de la novela del escritor ruso. Un arquetipo de la mujer moderna que hacía hincapié en dos rasgos esenciales: su sensualidad y su naturaleza infernal:

> ¿Cuál fue el resultado durante los meses turbulentos que siguieron a la publicación del libro? El término «nínfula» (invención genial) en seguida se abrió camino, entrando pronto en la lengua común a menudo con una escuálida connotación de complicidad. No así el «concepto» que la joven Lolita tuviera naturaleza «no humana» sino nínfica (o sea demoniaca) no fue percibido por los críticos. Y tampoco el hecho de que todo el libro era un desgarrador, suntuoso homenaje a las ninfas ofrecido por alguien que había sido subyugado por su poder. (Calasso, 2008: 34)

Uno de los pasajes de *Las ninfas a veces sonríen* nos remite directamente al término de nínfula de Nabokov. La escritora mexicana parodia la figura de una niña prepuberal y su encuentro con el apóstol Santiago. Éste intenta toquetear a la ninfa sin su consentimiento y termina exculpándose en público con la siguiente burla: « ¿Y qué puede tocársele a una nínfula?» (Clavel 2013: 15). En dicha escena, la ninfa se rebela contra el apóstol, quien pretende acariciarla sin su acuerdo. Para la protagonista de esta historia, el cuerpo es fuente de placer, pero siempre desde la voluntad propia:

> No era la primera vez que alguien me tocaba, pero el apóstol ni siquiera me había invitado a compartir con él su santa cena, ni me había prodigado caramelos o monedas. Era del todo, por completo, únicamente su juego. Arremetí con él a patadas, tendida sobre el sofá le alcancé a golpear incluso la quijada. Así nos encontró Teresa cuando se asomó porque encontró mi respiración agitada y el dar traspiés hacia el otro extremo del sillón. Ahora era yo la que lo perseguía […]. (Clavel, 2013: 13)

El mito de la mujer fatal ha sido abordado con frecuencia a lo largo de los siglos, lo que ha contribuido a reforzar un imaginario erótico de la mujer como perversa. Roberto Calasso (1998) explica, cómo, según la mitología griega, el delirio provocado por las ninfas embelesaba al género masculino con su canto. Los hombres que visualizaban a estos seres se creían locos, la imagen de estas criaturas reaparecía por todas partes, sin poder distinguir entre la realidad y las fatalidades de su imaginación. Al intentar explicar «su delirio», éstos recordaban las apariciones de estas criaturas emergiendo de una gran fuente de agua sobre la que se erigía la figura afrodisiaca de una ninfa.

Clavel, parece haber querido devolver a estas criaturas mitológicas el sentido clásico y místico que las relacionaba con el cuerpo y con el goce erótico. Ya desde la primera cita de su

novela, la escritora hace referencia a términos relacionados con el agua, como «fluir» y «desbordar», y los utiliza en un sentido metafórico asociándolos con el descubrimiento de la sexualidad de su personaje: «Y ese entonces me daba por tocarme todo el tiempo. Fluía. Me desbordaba. Jugueteaba con mis aguas» (Clavel, 2013: 3).

Según la mitología griega, las ninfas habían nacido de gotas de sangre de Urano cuando éste había sido mutilado por Cronos (Díez Platas, 2002: 115) De ahí que, podamos formular cómo la escritora mexicana ha sabido trasladar el sentido mitológico con el que se asocia el nacimiento de la ninfa al cuerpo de su personaje femenino a través de la metáfora de la menstruación: «Era extraño, pero me olía mi sangre a distancia…» (Clavel, 2013: 35).

En este sentido, es interesante hablar de aquellas aportaciones que pueden haber influido en la escritura del cuerpo de Ana Clavel. Nos referimos a las ideas sobre el cuerpo y el placer de algunas autoras como la filósofa francesa Hélène Cixous, la belga Luce Irigaray, y la búlgara Julia Kristeva. Estas figuras intelectuales, que algunos han reunido bajo la etiqueta de «feminismo francés», han sido formadas intelectualmente por el pensamiento lacaniano y por el enfoque psicoanalítico, influenciadas por el erotismo de Bataille, la deconstrucción de Jaques Derrida y la j*ouissance* textual de Barthes.

Podríamos asociar la identidad de la ninfa de Clavel con la noción de abyección de Julia Kristeva. La abyección es para Kristeva aquello que funda toda experiencia transgresiva, que se demarca de los límites y, por tanto, estaría estrechamente ligado a la prohibición. Para Kristeva, dicho término no se asocia solamente con aquello que nos provoca asco o repugnancia, sino que se trata de una expresión que desestabiliza los límites de lo que sería parte de la norma. La menstruación, la exploración del cuerpo femenino… todas estas dimensiones prolongan la abyección en un sentido cultural y social con respecto al yo (Kristeva, 982:4).

Recordemos que, en la tradición mitológica, la criatura de la ninfa nace del Otro, de la sangre de Urano. En esta óptica de lectura, la ninfa de Clavel reconoce que no está completa, pero, aun así, este ser busca su identidad en relación con el cuerpo y con el goce, a pesar de la carencia. En palabras de Kristeva, la abyección sería aquello que nos lleva a reconocer, con anterioridad a nuestro ser, que somos entidades insuficientes, en quienes predomina la ausencia:

> Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo. En general se pasa por alto demasiado rápidamente esta palabra, falta, de la que el psicoanálisis no retiene en la actualidad más que el producto más o menos fetiche, el «objeto de la falta». Pero si uno se imagina (y justamente se trata de imaginar, ya que lo que aquí se funda es el trabajo de la imaginación) la experiencia de la falta misma como lógicamente anterior al ser y al objeto - al ser del objeto entonces se comprende que su único significado sea la abyección, y con más razón la abyección de sí, siendo su significante... la literatura (Kristeva, 1982: pp.4-5)

En *Ce sexe qui n'est pas un* (1976), Luce Irigaray denuncia el tabú de la sexualidad femenina, comparado constantemente al placer masculino, carente y destinado a la castración pulsional masculina (el falocentrismo definido por Freud). La mujer pondría en práctica un imaginario de la sexualidad que es la sombra de los fantasmas sexuales masculinos. La solución no se encuentra para Irigaray en reinvertir la condición sexual en lo que respecta el falocentrismo masculino, sino más bien en experimentar vías singulares a la sexualidad femenina (1974, pp. 54-58).

La función de las ninfas en la mitología antigua era la de fabricar y alimentarse de miel, algo que la narradora mexicana adapta a un lenguaje del deseo: «Era una abeja letal zumbando el placer de segarlas y hacerlas mías» (Clavel 2013: 4) La onomástica de las ninfas, recreadas por Clavel en esta ficción, toma como referencia a algunas ninfas ya existentes en la mitología griega. Clío es la musa de la historia. Por ello, la escritora se preocupa por representarla en una escena estudiando historia. Talía es la diosa de la comedia, Urania de la astronomía… Todas ellas aparecen en la novela al lado de esta ninfa protagonista, Ada, a quien curiosamente no logramos asociar con una figura mítica ya reflejada en la tradición, y con cuya creación podríamos admitir la idea original de la autora para dar voz a una nueva figura mítica, gracias a la invención de una diosa del autoerotismo y de la transgresión.

Asimismo, Clavel retoma el mito de Narciso y acentúa la devoción que la ninfa siente ante su propia contemplación: «Para que dejara de contemplarme me habían contado la historia de un primo lejano: Narciso, moribundo de amor por su propia imagen» (Clavel, 2013: 36). El culto a la corporeidad del personaje de la ninfa es objeto estético de fascinación hacia su propio ser, concibiéndose a sí misma como una criatura perfecta en su sexualidad y belleza: «Debo confesarlo: mi mirada en el espejo era el más amoroso y violento de los besos» (2013: 36). Esto hace que la ninfa se escinda y se proyecte como Otra, esa prolongación de su propio ser, a la quisiera besar, tocar, acariciar desde el espejo donde se ve reflejada. Con pudor y orgullo, contempla su cuerpo desnudo desde un gesto imaginario por tocarse a sí misma, beber su sangre y sentir su aliento: «De hecho, si levanto la vista, ahí está ella contemplándome desde la superficie acuosa del espejo. Ahora sólo espero a que sus manos se extiendan para desabotonarme la blusa y la falda del colegio» (2013: 36).

Así, este personaje femenino fantasmea a menudo con su cuerpo e imagen desde una fase de autoerotismo. La mirada erótica se asocia con el juego de la representación narcisista de la ninfa como sujeto dominante y decidido:

> Cierto es que yo también ayudaba al Destino. Me detenía de tanto en tanto para verificar que el hombre me iba siguiendo. Le marcaba el camino. Tampoco podía evitarlo. El hombre me recordaba a mi padre el mismo aire de titanes que saben lo que quieren y decírtelo con el pálpito de una sola mirada. (2013: 3)

De nuevo, podíamos establecer una relación entre este juego narcisista del personaje de ficción y el concepto de abyección de Kristeva, para quien el narcisismo aparece durante un estado anterior a la cultura y a todo aquello a lo que, tanto el superyó freudiano como las instancias morales ponen freno. En este sentido, la ninfa de Clavel vive en una fase de auto-contemplación, al borde de los límites de sus deseos, tranquila, ajena a quienes intentarían hacerle ver que los deseos fuera de norma deben ser refrenados:

> Entonces el narcisismo aparece como una regresión operada antes del otro, como un retorno hacia un refugio auto-contemplativo, conservador, autosuficiente. De hecho, este narcisismo no es jamás la imagen sin arrugas del dios griego en una fuente apacible. Por ello los conflictos de las pulsiones empañan el fondo, enturbian sus aguas y se llevan todo aquello que, para un sistema dado de signos, al no integrarse, es del orden de la abyección. (Kristeva 1982: 17)

En ocasiones, nos encontramos ante el cruce de miradas y de deseo de la ninfa con otro personaje, concluyendo este gesto con la consumación sexual. Una escritura poética que nos guía hacia el universo de lo incestuoso y del Complejo de Edipo freudiano. La ninfa se reclama juguete, objeto de deseo ocasional de un desconocido al que había esperado ya ansiosa en sus fantasías, y a quien no puede evitar desear por su gran parecido con su padre. La manera en que la ninfa describe la escena con el desconocido se vale de adjetivos tales como «paraíso», «destino», «disfrute». Esta semántica hace que leamos este encuentro como consentido y buscado por ambos personajes. Estamos ante un acto sexual llevado a cabo en compañía de un adulto, a quien la ninfa califica de «Todo un señor titán». Clavel elige el vocablo «señor» para hablar de este desconocido, un término que el diccionario recoge con una denotación positiva de «persona respetable que ya no es joven (RAE)». Tal acepción facilita a la narradora mexicana la puesta en marcha narrativa de un juego divertido entre la dimensión del incesto y de la interdicción:

> Todo un señor titán, pero cayó de rodillas ante mí y pude verlo a los ojos. Era la mirada que después he visto en otros. Un fervor sufriente, apremiante. Claro, yo era una diosa. Dispensadora de dones. Apartó las flores y me alzó la gasa tenue del vestido apenas lo suficiente para dar con mis pantaletas. (Clavel, 2013: 3)

A lo largo del relato, Clavel habría dibujado a este personaje femenino como exento del sentimiento de culpa y de pudor que, desde la tradición literaria, ha acompañado al arquetipo femenino con respecto al universo de la sexualidad. Por ejemplo, analicemos la escena en la que la ninfa se deja tocar por un hombre a cambio de unas monedas de plata, episodio que nos resulta bastante significativo para reinvertir el imaginario femenino del deseo. La protagonista admite que le encantan las monedas, el dinero, puesto que con ellas va a poder comprar dulces en forma de corazón, los cuales son sus preferidos. A pesar de aceptar el dinero de ese mago y de «dejarse llevar», la ninfa se define

como una «princesa» que limpia sus zapatos manchados con elegancia y con encanto: «Me dejé tocar por el mago que también era un caballero de manos dulces. Las monedas de plata me fueron conferidas». (Clavel, 2013: 6) De esta forma, interpretamos en este pasaje cómo se invierte la figuración tradicional de la mujer en cuanto al uso que hace de su cuerpo como objeto de deseo del hombre. Esta dimensión se lee desde el ámbito de la transgresión semántica como un gesto digno, buscado por la ninfa, quien en ningún momento esconde su deleite por el dinero y el goce carnal.

En el capítulo trece de la novela, la autora mexicana ha querido ironizar con otro mito fatal: Eva. Dicho pasaje podría ser considerado como una versión moderna de los pecados capitales. La protagonista y su amiga Rose, sucumben ante la compañía de dos maravillosos ángeles. Estos seres celestiales, que para la mitología y el imaginario occidental simbolizan la bondad, la paz y la protección, juguetean en la ficción con las dos ninfas de una manera sensual, tocándoles zonas erógenas como la boca. De repente, esta escena de erotismo se interrumpe en el momento en que la ninfa descubre un plato de manzanas y se lleva una de ellas a la boca. Probar la manzana enfurece a los ángeles:

> No debiste comerla. Sólo estábamos jugando», dijo una de ellas «Ajá», dijo la otra, ahora ¿qué le diremos a nuestra madre cuando venga? Yo quise decirles que no era para tanto, que se trataba sólo de una fruta, pero ellas cernieron sobre mí la espada de los pecados capitales. Me encogí de terror y la manzana cayó de mi mano irremediablemente mordida. Me sacaron de su casa. Yo les pedía perdón… (Clavel, 2013: 26)

Los ángeles invitan y provocan sensualmente a las ninfas, y éstas últimas prueban esta fruta, símbolo ancestral de prohibición y de pecado. A raíz de ahí, estos seres celestiales las amenazan con la expulsión del paraíso. En este sentido, establecemos en este pasaje una lectura del pecado capital desde una óptica irónica que hace hincapié en el sentimiento de culpabilidad que ha acompañado al imaginario femenino a lo largo de la cultura y de la literatura occidental.

En esta línea de pensamiento, como sello de su escritura habitual, aparecen reflejadas otro tipo de transgresiones y sexualidades periféricas que son desnaturalizadas. Clavel recrea al travesti en relación con la ninfa como «la melliza de ella misma», es decir, su otro Yo. Utilizar el pronombre femenino «ella» para un individuo de sexo masculino que coquetea con el travestismo, supone ya una transgresión que nos reenvía a la teoría *queer*[2] y a los conceptos de performatividad de Judith Butler, puesto

2 Para Judith Butler, el sistema heteronormativo instaura una correlación entre sexo, género y deseo. Así, a un sexo masculino se asocia a un género masculino y a un deseo masculino heterosexual. La filósofa formula la siguiente reflexión en el prólogo de El género en disputa: "¿Es la disolución de los binarismos de género, por ejemplo, tan monstruosa o tan temible que por definición se afirme que es imposible, y heurísticamente quede descartada de cualquier intento de pensar el género?" (Butler,2007: 9)

que podemos leer, con tal utilización gramatical, cómo el sujeto adquiere otro género al travestirse:

> Tomadas de la mano parecíamos un par de enamoradas. Las ninfas siempre despiertan desasosiego, pero debo reconocer que Perla se llevaba los laureles y el mirto. Aunque hubiera que rellenarle el sostén o acomodarle el bulto de la entrepierna para que su vientre luciera plano. Los sátiros la miraban y ya no tenían reposo… […] Y por supuesto llegó el día en que un águila de legendaria memoria descendió hasta ella y la estupró: «No hay mayor placer que el del abismo. Disolverse. Dejarse horadar…», me confesaría después como la buena amiga, la melliza de sí misma, la hermafrodita que a fin de cuentas era. (Clavel, 2013: 42)

Recordemos brevemente algunos de los planteamientos fundamentales de la filósofa norteamericana en relación con el género, el sexo y el cuerpo, para así enlazar cómo el deseo en la escritura de Clavel se relaciona también con las ideas de esta autora. En su obra, Butler plantea la intención de «desnaturalizar» el género, concibiéndolo como un constructo cultural y social. En este sentido, la filósofa introduce el concepto de performatividad del género como un acto repetitivo que nos llevaría a la materialidad del cuerpo a través del discurso, del lenguaje y de otras prácticas del sistema normativo: «La performatividad no es un acto único sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente». (Butler, 2007: 17) Para Butler, el sexo tampoco sería algo «natural» sino que también estaría marcado por el cuerpo, y éste último, constituiría el medio por el cual, el género, en tanto que binario y normativo (masculino/ femenino) se afianza (2007: 105).

Y, precisamente, es la puesta en marcha narrativa de seres más libres en su manera de desear, lo que hace también de la ninfa un personaje transgresor, capaz de ir más allá de aquello que nos marca la cultura con respecto al cuerpo y al deseo: la ninfa celebra desear incestuosamente, coquetear con las sexualidades no normativas y deshacerse de los tabús con respecto a la sexualidad femenina.

¿Nuevas figuras míticas del deseo?

La figura del deseo representada por el personaje de Clavel incide en el placer femenino como autónomo y sin consecuencias fatalistas, ausente del reiterado «sentimiento de culpabilidad» que ha sido la sombra que ha acompañado a la representación femenina en el ámbito de la sexualidad y de la tradición. Podríamos señalar cómo, en esta novela, la escritora mexicana reinventa una imagen mítica de la mujer de hoy, pone en marcha el narrar de un erotismo que rompe con la visión pasiva de la sexualidad femenina, pero que, al mismo tiempo, no deja de concebir el cuerpo de mujer como símbolo de la feminidad. El arquetipo literario de la ninfa recrea un ser mitológico que experimenta su deseo por descubrir su sexualidad y por transgredirla. Desde esta óptica, la fuerza de este nuevo arquetipo de Clavel radicaría en ser una construcción original

que idolatra la corporeidad de la mujer como objeto de deseo desde la tradición, pero que revela y pone de manifiesto la autonomía del goce y la pasión de ésta. Si algunas escritoras que indagan en el deseo todavía acuden al erotismo masculino para concebir la erótica femenina como derivada o invertida, Clavel parece buscar, a través de una mirada original, un deseo singular para caracterizar a la ninfa.

En esta línea de pensamiento, Concha García denuncia cómo el imaginario de mujer parece seguir encerrado en un patrón de conducta que no le es suyo: «El deseo, desde el punto de vista literario, que pasa por ser reconocido por la mirada del otro, sólo lo ha formulado un amo y ahí es donde comienza la igualdad» (García, 1999: 47).

El imaginario colectivo está plagado de imágenes y de figuraciones de mujer que reenvían, por medio de un sistema dual de opuestos, al sistema patriarcal tradicional de nuestra cultura occidental. El arquetipo de la Virgen María, por ejemplo, responde a atributos fuertemente enraizados en la consciencia colectiva, como lo son la procreación, la virginidad y la maternidad; Eva, arquetipo opuesto, es símbolo de pecado y desobediencia. Entonces, ¿Cómo desprenderse de esta visión en la que toda Eva es una posterior *Lolita*, una *Alicia en el País de Las Maravillas* o una *Emma Bovary*? La originalidad para no caer en estas dualidades cerradas y contradictorias parece formar parte del proyecto literario y artístico de la mexicana. Jung, en *Psicología del inconsciente* (1913), afirmó que los arquetipos divinos derivan de una psique histórica y colectiva. El diablo y el ángel, por ejemplo, nos inspiran emociones contrarias porque han sido reconocidos por la consciencia colectiva como valores que generan este tipo de emoción en el psiquismo colectivo. Podemos trasladar estas particularidades al lenguaje (Saussure y el signo lingüístico) y a la herencia de la filosofía hegeliana concebida en opuestos: débil / fuerte, sensible / insensible…La obra de Clavel parece lograr no incidir en dichos binarismos, desprenderse de ellos gracias a una escritura que indaga en el cuerpo y el deseo desde una mirada más metafísica con la que podríamos acercarnos a estas dimensiones. Leer el cuerpo y el deseo en esta narradora mexicana, supone desglosar estos ámbitos sociales y lingüísticos como canales pulsionales que invitan al goce y al placer, y que responden, desde la particularidad de sus personajes, a las llamadas del instinto.

Concluimos este estudio con una escena de *Las Ninfas a veces sonríen*, donde podríamos leer, desde la metáfora literaria, una tradición que concede a la mujer tanta belleza y a su vez dolor. En esta ocasión, la ninfa de Clavel parece reconocerse con la psique de Medusa, arquetipo mítico de deseo que, como lo señala Alborg (2000:144)[3] , también se

3 Concha Alborg proporciona la siguiente explicación del mito de de Medusa: "Otro mito que se relaciona con este tema es el de Medusa, la bella gorgona que se convierte en monstruo. Su cabello se representa en forma de serpientes y sus ojos tienen el poder de transformar en piedra todo lo que mire. La madre en el papel de Medusa es una metáfora para la madre admirada como una diosa, pero que es controladora, que está en conflicto con su hija, quien no quiere verse en el retrato monstruoso de su madre. Medusa es una metáfora para simbolizar la matrofobia, el odio a la madre. (2000: 144)

ha vinculado con la maternidad, en tanto que símbolo maléfico y en confrontación con el propio género:

> Todo era fuente, pero a su vez herida. Fulgurante. Resplandeciente. Todo me tocaba y me desbordaba. Los seres, imágenes, sombras, intenciones me hincaban sus dientes dulces y afilados. Yo me dejaba hacer: que la vida hundiera sus dientes en mi carne dispuesta que comenzaba a tatuarse de cicatrices luminosas. La belleza y su rostro oculto de Medusa acechaban por todas partes. Y yo manaba. Fluía con el mundo. Ignoraba, pero empezaba a descubrirlo: que el espanto y la belleza podían ser las caras intercambiables del Paraíso. (Clavel, 2013: 56)

Referencias Bibliográficas

Aínsa, Fernando. (2010) «Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia: 2010». Los lagos: Servicio de publicaciones de la revista Alpha.

Alborg, Concha. (2000). *Mujeres novelistas en el panorama literario del s.xx*, Castilla la Mancha: Obra colectiva, I Congreso de narrativa española.

Arellano, Diego Armando (2013). «La seducción del lenguaje, Una conversación con Ana Clavel». Ciudad de México. Publicaciones de la revista Cuadrivio.

Arriaga Florez, Mercedes. (2003). «*Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia »* Sevilla: En entretejiendo saberes. *Actas del IV seminario de AUDEM.*

Bécquer, G. A (1864) *Rimas y leyendas*. Madrid: Editorial EDAF S.L., 2007.

Bravo Vega, Julián. (2002) «Ninfa intertextual: actualización de un modelo literario». Madrid: Servicio de publicaciones del Instituto Cervantes.

Butler, Judith. (1990). *Trouble dans le genre (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris: La Découverte, 2006.

Calasso, Roberto. (2008). *La locura que viene de las ninfas*. México: Ed. Sextopiso.

Castro Ricalde, Maricruz. (2012) «El género, la literatura y los estudios culturales en México. Estudios sobre las culturas contemporáneas. Universidad de Colima, México.

Clavel, Ana. (2007). *Las violetas son las flores del deseo*. México: Alfaguara.

_____. (2013). *Las ninfas a veces sonríen*. México: Alfaguara. Versión Kindle.

Díez Platas, María de Fátima (2002). «Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica». Madrid: Servicio de publicaciones de Tesis, Facultad de filología, Universidad Complutense

Pedraza Jiménez, Felipe (2013). Edición crítica de las rimas de Lope de Vega. Universidad de Castilla la Mancha.

García, Concha. (1999) «Las trampas del erotismo en la literatura escrita por mujeres después del franquismo». México: Servicio de publicaciones de la Universidad Nacional de México, UNAM.

Gargallo, Francesca. (2005) «Escritura de mujeres, escritura de la diferencia». Manzana de la discordia, Colombia: Universidad del Valle.

Hutcheon Linda. (1980). *Narcissistic narrative, the metafictional paradox*. Wilfrid Laurier London: Publicado en University Press, 2013.

Irigaray, Luce. (1974) *Ce sexe qui n'en est pas un*. In: Les Cahiers du GRIF, n°5. *Les femmes font la fête font la grève*. pp. 54-58.

Jung, Carl. Gustav. (1913). *Psychologie de l'inconscient*. París : Ed. De bolsillo.

Kristeva, Julia. (1982) Poderes del horror. Sobre la abyección. Disponible en línea:

htttp://www.carlosbermejo.net/Seminario%20virtual2%201/PODERES%20DEL%20HORROR.pdf

Kulawik, Krzysztof. (2009). *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca.* Madrid: Iberoamericana.

Nabokov, Vladimir. (1955). *Lolita.* Paris: Ed. Gallimard, Colección Folio.

Pérez Guevara, Juan. (2005). Entrevista con Ana Clavel, «Los deseos de Ana Clavel», Ciudad Juárez (México). Servicio de publicaciones de la *Revista Ombligo*.

UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA

Nº75 Julio-Diciembre 2017

Esta revista fue editada en formato digital y publicada en Diciembre de 2017, por el ***Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela***

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve