

**“LA HERIDA SIEMPRE ABIERTA EN UN CUERPO”  
O LAS POLÍTICAS DE LA INVESTIDURA EN *DUERME*  
DE CARMEN BOULLOSA**

*Vanessa Vilches Norat*  
Universidad de Puerto Rico

“En las tierras a que vamos, he oído decir que no hay lo tuyo y lo mío, sino que todo es nuestro, y que nadie pide el quién vive, ahí no se cierran las puertas con cerrojos y cadenas, porque todos son hermanos de todos. Lo oí decir. Y que la única ley es la lealtad a los hermanos, para serlo no se puede ser débil, o cobarde, o mujer. Aun siéndolo, veré cómo formo parte de esa vida, que es la vida mejor”<sup>1</sup>.

Así interpela “la hermosísima mujer vestida de muchachito” a Smeeks, el narrador de la primera novela pirata de Carmen Boullosa, *Son vacas, somos puercos*, (1991) en el largo viaje del navío San Juan de la Compañía de Occidente Francesa con destino a la isla de Tortuga. Esa “hermosísima mujer”, que hiera el corazón y el cuerpo entero del joven pirata al posar las manos de éste en sus senos y provocar la sensación de azoro por la sorpresa del velo hombre, prefigura a la pirata Claire Fleurcy, protagonista de otra novela de piratas de Boullosa, *Duerme* (1994). Ambos personajes –o acaso serán el mismo–, desde el velo y el desvelamiento cuestionan el cuerpo y sus políticas al forjarse un vestido de hombre para actuar varón y obtener las virtudes políticas del disfraz en un espacio donde el vestido de mujer no ofrece garantías de bienestar. Para entrar a la ley de los Hermanos de la

<sup>1</sup> *Son vacas, somos puercos*. México: Era, 1991, p.21.

Costa, ese mundo simbólico de los piratas, no se puede ser “débil, o cobarde, o mujer.” La igualación que se sostiene en la enumeración de lo prohibido “débil, o cobarde, o mujer”, según las leyes de la Cofradía de la isla de Tortuga, explica que esas mujeres se asuman vestidas de hombre para lograr pertenecer al espacio utópico de la sociedad de filibusteros<sup>2</sup>, que promete igualdad y libertad a todos sus hermanos. Sin embargo, esa prostituta vestida de varón que enloquece a Smeeks, sabe del artificio del disfraz, reconoce su velo: “Y prefiero pasar por hombre, aunque los hombres sean seres que desprecio, que seguir siendo una puta. Se acabó” (20). La contradicción de aspirar a una vida de pirata, pasando por hombre, pero afirmando su menosprecio por lo masculino, es una apuesta al disfraz-varón-pirata como espacio utópico y no al varón. Lo que propone la prostituta de *Son vacas, somos puercos* es un reconocimiento de los límites y delineamientos del cuerpo vestido en la sociedad. En ese querer vestir de pirata, pero no querer ser varón hay un poderoso reconocimiento de que después del velo no hay verdad, sino “velado disimulo”. El juego de velos en que incurre la protagonista se propone en la novela como un reconocimiento de que la única verdad es el saber que no hay una verdad, tal y como Derrida inscribe el juego de “la mujer” con la verdad incondicional en “Espolones”<sup>3</sup>: “Es mujer en tanto que no cree; ella, en la verdad, y por lo tanto en lo que ella es, en lo que se cree que es, que sin embargo no es”<sup>4</sup>.

La “hermosísima mujer vestida de hombre” nos permite leer los cuerpos disfrazados en la obra de Carmen Boullosa como textos simbólicos que demarcan la violencia de las construcciones culturales identitarias y genéricas. Propongo leer los cuerpos *investidos*, en tanto que aquí la vestidura se convierte en *investidura* porque confiere poder dentro de la economía social. Veamos entonces como el cuerpo en *Duerme* es el escenario donde se actúa la ficción reguladora del género, al decir de Judith Butler, para quien el género no es ya una identidad coercitiva, bien sea femenina o

<sup>2</sup> El mismo narrador de la novela señala que “ha corrido con la dicha de conservar la memoria de un lugar donde la tierra alcanza su perfección”. Para un estudio del Caribe como espacio utópico en la novela pirata de Boullosa ver Jean Franco “Piratas y fantasmas” en *Acercamientos a Carmen Boullosa*. Barbara Droscher y Carlos Rincón, eds. Berlín: Tranvía Sur, 1999: 18-30.

<sup>3</sup> *Los estilos de Nietzsche*, Madrid: Pre-textos, 1984.

<sup>4</sup> “Espolones”, 35.

masculina, sino una actuación que devela el maquillaje y el vestuario de la ficción del género<sup>5</sup>.

Desde la nómina de la novela de aventuras, de la crónica pirata y del cuento de hadas, Carmen Boullosa nos presenta en *Duerme* las aventuras de Claire Fleurcy, pirata francés que se asoma a la sociedad novohispana del siglo XVII. La novela se inicia con la introspección de Monsieur Fleurcy, a quien escogen para suplantar al conde Enrique de Urquiza, condenado a la horca por mandato del virrey. En el cambio de ropas la india encargada, “la de las manos tibias”, reconoce el cuerpo femenino de Monsieur Fleurcy y decide salvarla introduciéndole en el pecho las aguas impolutas de los distintos lagos del Valle de México. Con ello Claire se eterniza y se liga para siempre a la ciudad porque alejarse más de veinte leguas implicaba para ella caer en un sueño eterno. Claire sufre sucesivos cambios de sujeto hasta convertirse en Clara Flor, consejera de guerra del virrey y principal soldado en las batallas contra los indios. Cuando el virrey se vuelve contra ella, Pedro de Ocejo, un poeta enamorado de la protagonista, decide llevársela a Real de Minas para salvarla, a pesar de que el destino de Clara es permanecer dormida en la lejanía de México.

## 1.1 EL DISFRAZ

“Aunque la ‘verdad’ no fuera más que una superficie, sólo llegaría a ser verdad profunda, cruda deseable, bajo el efecto de un velo que la cubra”.

Jacques Derrida<sup>6</sup>

De entrada, la novela juega con el orden de las palabras, puesto que éste, si bien no lo da el cuerpo, lo da la vestidura. Pronunciarse en *Duerme* siempre depende del traje que lleva la protagonista. Nuestra narradora, que en ese primer capítulo se narra varón pirata luterano como Monsieur Fleurcy, está borracho, lo que nos alerta sobre la desconfianza que debemos tenerle. Narratológicamente el cambio de muda, esta palabra bien me sirve, supone

<sup>5</sup> “Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico” en *Feminismo/Posmodernismo* (Trad. de Margara Averbach) Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992: 75-95.

<sup>6</sup> Espolones, 39.

cambio de voz. Vestida luego como Conde Urquiza, se narra diferente que como Juana, la india mestiza en huipil o que como Clara Flor, consejera de guerra del virrey. El cambio gramatical de género inscribe esa diferencia narratológica y subjetiva. La protagonista se posicionará diferentemente dependiendo de su disfraz. Ante la muerte, y vestida de conde, disfruta del placer de verse hombre poderoso: “por fin soy rico, un Caballero, un noble de buena cuna. Es mi consuelo, morir siendo lo que siempre quise ser en vida”<sup>7</sup>. Palabras que nos presentan el reconocimiento del poder del vestido varón noble y configura el deseo de nuestra protagonista en la novela.

Podría señalarse aquí el momento en que vestirse con huipil implica apropiarse del imaginario indígena. El huipil provoca la primera persona plural narrativa y hace a nuestra protagonista hablar de los españoles como el otro atroz: “Pero cuando ellos no habían llegado a arruinarnos, nuestras calles estaban trazadas en orden perfecto”(58). El huipil la coloca entonces en una posición inferior, la indígena, en la economía social mexicana.

Vuelta a vestir de hombre pirata, en la historia que inventa Pedro de Ocejo al final de la novela para rescatarla del sueño eterno, Claire asume nuevamente el poder del disfraz-hombre: “Yo seré el hombre más rico del orbe, y mis dominios sabrán que yo les he devuelto lo que es de ellos, que he tirado a los usurpadores, que he espantado a los zánganos de las tierras nuevas. Seremos la mejor nación, ejemplar entre todas...”(145).

Me visto, luego soy, parece decir la narradora. El mundo interpreta el código de vestimenta como el discurso sujetacional. En ese México virreinal la vestidura es el espejo en que se inscriben las diferencias, no solo las genéricas sino las culturales, en el sentido más amplio de la palabra. Vestida de francés pirata, Claire adquiere más valor dentro de la economía social, que vestida de mujer, más si el vestido es de mujer mestiza en huipil, lo que la reduce en valor ante la india de las manos tibias y ante la sociedad. Los tratos, los afectos, el honor (menos los de Pedro de Ocejo) mudan con la muda. Por esto se explica en la novela que el conde Urquiza, a quien ella suplanta y salva de la horca, quisiera violarla puesto que era propio del huipil que vestía la protagonista en escena.

<sup>7</sup> *Duerme*, Madrid:Alfaguara, 1994: p.126. En adelante, las referencias a la novela se harán entre paréntesis.

La continua mudanza de configuración subjetiva de Claire sugiere un replanteo de las categorías identitarias de forma similar a como Judith Butler piensa el travestismo en relación con las identificaciones de género:

En cuanto crea una imagen unificada de la “mujer”, el travestismo revela también la distinción de esos aspectos de la experiencia de género que se naturalizan falsamente como una unidad a través de la ficción reguladora de la coherencia heterosexual. Al imitar el género, el travestismo implícitamente revela la estructura imitativa del género mismo..., tanto como su contingencia. En realidad, parte del placer, la veleidad de la actuación está en el reconocimiento de una contingencia radical en la relación entre el sexo y el género frente a las configuraciones culturales de unidades causales que se supone son naturales y necesarias. En lugar de la ley de la coherencia heterosexual, vemos al sexo y al género desnaturalizados por medio de una actuación que reconoce su diferencia y dramatiza el mecanismo cultural de su unidad fabricada y artificial.

La noción de parodia de género que se defiende aquí no supone que haya un original que imitan tales identidades paródicas. En realidad, lo que se está parodiando es la noción de un original, tal como la noción psicoanalítica de la identificación de género está constituida por la fantasía de una fantasía, la trasfiguración en otro que siempre es ya una “figura” de doble sentido, así la parodia del género revela que la identidad original a partir de la cual se forma el género es en sí misma una imitación sin original. Para ser más precisa, es una producción que, en su efecto, tiene la posición de una imitación. Este desplazamiento perpetuo constituye una fluidez de identidades que sugiere una apertura a la resignificación y recontextualización y quita a la cultura hegemónica y a sus críticos la afirmación de explicaciones esencialistas de la identidad de género. Aunque los significados de género que se imitan en estos estilos paródicos son claramente parte de la cultura misógina y hegemónica, de todos modos están desnaturalizados y movilizados a través de su recontextualización paródica<sup>8</sup>.

El disfraz pone énfasis en el vestido y demarca la costura, cuestionando así la contingencia de toda categoría genérica dentro del contexto novohispano. Pero si bien Claire se inviste varón, no hay en este gesto el matiz paródico que propone Butler en el travestismo, o por lo menos en el

<sup>8</sup> Butler, 92.

texto no se desnaturaliza del todo “el sexo”. Porque aunque *Duerme* plantea la muda como disfraz, como una máscara varón que la protagonista quiere retener, no se borra la cicatriz siempre abierta en el cuerpo de Claire. Por lo tanto, Claire no es otra cosa que “hombre vestido y mujer sin ropas”. Varias veces en la novela, Claire, a pesar de su investidura, se lamenta precisamente de la mascarada: “Sí, soy mujer, ya lo viste. Yo me siento humillada así expuesta”(19). Ello nos distancia del travestismo, donde el goce está precisamente en el disfraz a medias, en el cuerpo hombre que sabiéndose hombre se viste de mujer. El resultado es muy diferente. El travesti muestra su costura y exagera el gesto femenino: el pintarretero, las medias de seda sobre las piernas musculosas y peludas, el escote sobre los hombros fuertes, la boca ridículamente demarcada que anticipa una voz gruesa, satiriza la pose impuesta por los discursos genéricos. El travesti es el artificio. De ahí que Sarduy haya comparado la escritura con el gesto travesti, pues siempre quiere denotar el artificio del que se nutre<sup>9</sup>. La veleidad, el goce carnavalesco de llevar la vestidura ajena no es total en la novela. Claire, como otros personajes piratas femeninos, asume el velo como una “verdad superficie”. De aquí la diferencia entre el acto de investidura y el travestismo como propuestas políticas sobre el cuerpo. Por ello no puedo coincidir con críticos como Ute Seydel que basándose en la teorización de Butler ven en *Duerme* la destrucción de la materialidad natural del cuerpo, al borrarse la relación convencional entre sexo biológico, género e identidad<sup>10</sup>. Para Seydel, el cuerpo de Claire deja de llevar las marcas inequívocas del “sexo original” del cuerpo, sobre todo al perder Claire la sangre con su eternización. Si bien la novela cuestiona las políticas de la investidura del cuerpo, la marca, que no me atrevería a llamarla “natural”, no se borra con facilidad,

<sup>9</sup> En “Escritura/Travestismo” Sarduy señala como el travestismo, según presentado en *El lugar sin límites* de Donoso, es la mejor metáfora de la escritura: “Lo que Manuela muestra es la coexistencia, en un solo cuerpo, de significantes masculinos y femeninos: la tensión, la repulsión, el antagonismo que entre ellos se crea. { ... } Esos planos de intersexualidad son análogos a los planos de intertextualidad que constituyen el objeto literario. Planos que dialogan en un mismo exterior, que se responden y complementan, que se exaltan y definen uno al otro: esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia es la escritura” (48). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969: 43-48.

<sup>10</sup> “La destrucción del cuerpo para ser otro. El cuerpo femenino como alegoría del México colonial en *Duerme*”, *Acercamientos a Carmen Boullosa*, 162-170.

la cicatriz siempre queda. Claire pierde la sangre, pero sigue herida como bien lo articula en el relato de su encuentro erótico con la italiana:

“Ella me estaba propinando caricias donde menos debe tocarse nadie. ¿Cuánto tiempo? Mi camisola blanca, las sábanas blancas eran mi único escudo. Y su cuidado, que bueno lo puso en no lastimar con sus manos mis heridas abiertas. Aunque donde las puso puede bien ser considerado herida abierta. En mi caso ya no sangra, pero no le hace falta esa expresión de roja inmoderación para decir que es la herida siempre abierta en un cuerpo....” (114).

Tomemos el cuerpo en el sentido que lo propone Foucault “superficie de inscripción de los sucesos”, “volumen en perpetuo derrumbamiento”<sup>11</sup>, para desbancar la posibilidad de su borradura total como lo propone Judith Butler. Aunque bien rescato de su teorización el concepto de género como una actuación, como una puesta en escena de políticas sobre el cuerpo, considero junto a Foucault y Derrida que siempre hay rastros de la inscripción en el cuerpo o del cuerpo inscrito<sup>12</sup>. ¿Es posible desnaturalizar el sexo y el género a través de la actuación del travestismo? No. Si bien esta actuación pone énfasis en los mecanismos culturales de fabricación del cuerpo, la ecuación del travesti nunca llega al cero; el travestismo por paródico que pueda parecer no podrá borrar todas las cicatrices de ese cuerpo que traviste. Resulta problemático el concepto cuerpo en la teorización de Butler porque adopta un sentido anatómico, biológico. En su tesis Butler propone al cuerpo como *tabula rasa*, como carne sin significado, sin embargo, sabemos que el cuerpo no es pura anatomía sino que está inscrito, desde antes de nacido, por órdenes simbólicos y de significación. Precisamente, considero que en esa obsesiva constatación de la cicatriz en la novela es que la protagonista de *Duerme* supera la posibilidad del travestido en la teorización de Butler.

En la novela, el juego con los velos es fundamental y la cicatriz estructura, como se verá más adelante. Al final del segundo capítulo, Claire

<sup>11</sup> “Nietzsche, la genealogía, la historia” *Microfísicas del poder*. Madrid: Ediciones la Piqueta, 1979: 7-30.

<sup>12</sup> Ver, entre otros, de Jacques Derrida, “Circonfesión”, *Jacques Derrida*. Trad. Ma. Luisa Rodríguez Tapia, Madrid: Ediciones Cátedra, 1994 y “Espolones”, *Los estilos de Nietzsche*. Madrid: Pre-textos, 1984. De Michael Foucault, “Nietzsche, la genealogía y la historia.” *Microfísicas del poder*. Madrid: Editorial La Piqueta, 1979.

vestida de india reflexiona: “Debo irme donde nada me reconozca con estas enaguas, donde otra vez nadie sepa que bajo las ropas tengo cuerpo de mujer, que he vuelto a él por suplantar a un muerto. Que revestida con él lo he perdido todo” (47). En la novela, Claire al ver pasar una mujer tapada reacciona: “Allá va una dama, la llevan en silla sobre los hombros cuatro indios. No hay modo de saber quién es, va cubierta con un velo y lleva el manto en la cara. Así no me apenaría ser mujer, que igual no me vería nadie” (81). Tapado, el cuerpo mujer no importa, no hace daño, no debilita. El velo encubre la cicatriz diferencial, al develar se asoma la inscripción, la marca que diferencia. Pero también el velo adquiere cariz de máscara porque encubre una verdad profunda, aunque sea la verdad de que no existe una. Velar, develar los interpreta Derrida como gestos “de mujer” que implican la distancia como elemento de poder y seducción de “la mujer” y a la vez marcan el escepticismo, ese “velado disimulo” como estructura. “Mujer es lo que no cree pero aparenta creer en el marco de un nuevo concepto o de una nueva estructura que persigue la risa”<sup>13</sup>. Es por eso que el disfraz se convierte en investidura porque logra el efecto de procurar una “verdad profunda”. Si Claire-Clara exige el manto en la cara es porque aunque quizás reconozca que no hay verdad que tapar, tiene que tapar su cicatriz que se ha convertido en una “verdad profunda”.

## 1.2 LA HERIDA, LA DIFERENCIA

Antes dije que la herida escribe la novela, que la marca del cuerpo se pretende encubrir siempre para intentar futilmente borrar aquellas diferencias estipuladas en el mundo del texto. En este relato hay tres heridas fundantes: primero, la herida del cuerpo mujer, la herida que brota, “esa expresión de roja inmoderación para decir que es la herida siempre abierta en un cuerpo...” (114); segundo, la herida del pecho que le provoca la de las manos tibias y en la que le deja caer agua del cántaro que eterniza; por último, la herida del pie que se hace Claire con el machete y que confirma narratológicamente su eternidad borrándole la sangre.

La primera herida la diferencial sexualmente, informa todas las otras y es desde ella que se impone el disfraz. Por la mancha que fluye de esa

<sup>13</sup> Espolones, 39.



primera herida es que el disfraz de niño que le impuso su madre se descose. La mácula la hace vulnerable ante el coronel, en el viaje de Holanda a México, y la historia la convierte en prostituta. Entonces, al darse cuenta de que el disfraz tapa la herida, Claire se asume disfrazada desde entonces. El mito de Ifis, el de la hija de Ligdo y Teletusa, se cumple en Claire; nace mujer pero el vestido la anuncia varón<sup>14</sup>.

La segunda herida, ahora en el pecho, muere, se burla de todos, duele, se hincha. Es ésta una herida provocada que promete eternidad y deshumaniza a Claire y que se relaciona con la línea que divide a los blancos de los indios, a los “ellos” de los “nosotros”. La india al develar el disfraz y su engaño reconoce “la verdad profunda” que sugiere la máscara de Claire y la escoge, entonces, para burlar a los españoles diferenciándola por ser un “otro” de los españoles (pirata luterano francés investido), la deshumaniza eternizándola. Claire es el cuerpo sacrificado para la venganza de la india a los españoles porque “vienes del mar, que has estado con los que arrebatan a los españoles lo que se llevan de aquí” (28). El cuerpo de Claire, inscrito por la diferencia fundante, ahora participa de una doble inscripción, esta vez la cicatriz del pecho se relaciona con una diferenciación social, la distancia de los españoles, pero también el rito de “la de las manos tibias” la diferencia de lo humano (con ella no sangra, no muere). Ahora el cuerpo de nuestra protagonista se impone como un escenario de políticas sociales doblemente cicatrizado: las sexuales-genéricas, las de clase-casta.

La tercera herida, la que se da en el pie con el machete, propone a una Claire/Clara eterna, seca, traslúcida y constata las dos heridas diferenciadoras. Mujer sin sangre es un *oximoron* cultural porque la sangre es nuestra mancha. Una mujer seca borraría la diferencia, el mujerío. Claire desangrada se vuelve monstruo. Yuguey se horroriza ante la mirada del cuerpo de Claire expuesto, tajeado sin sangre. Por eso pide su cabeza al Virrey, porque un cuerpo mujer tajeado sin sangre se convierte en monstruoso o en divino (Virgen). Mariano Basso, el cronista de las batallas entre los españoles y los mexicanos, recalca la inverosimilitud del relato de su líder desangrada y pide discreción. Sin sangre, Claire (el cuerpo mujer) se vuelve aún más poderosa y se configura en monstruo-virgen de

<sup>14</sup> La novela refiere directamente al mito de Ifis, es este uno de los papeles que interpreta la italiana; ver pp. 114-116.

los españoles. Sin duda, las alusiones al mito fundacional de la Virgen de la Guadalupe y de la Malinche son evidentes. México, en el imaginario cultural mexicano, lo pierde el imperio azteca por culpa de la Malinche que es una dejada, una que accede a dejarse de Cortés (la mujer siempre abierta). Así es como Octavio Paz explica el trauma del origen mexicano: Los mexicanos son los hijos de la chingada. Si para el escritor la Virgen de la Guadalupe es la virgen mestiza que representa el intento homogenizador del discurso nacionalista mexicano en lo mestizo, la Malinche conjura el trauma de origen, puesto que la nacionalidad en ella es fruto de la violencia efectuada sobre la madre pasiva y abierta<sup>15</sup>.

La novela propone una reveladora aporía para su protagonista: aunque con el gesto de investirse Claire quiere trascender la herida diferenciadora inscrita en el cuerpo, su cuerpo está expuesto por todas partes en el relato. Parecería que el cuerpo-mujer-tapado con el disfraz hombre no le es tan problemático a la protagonista, sin embargo, ella nunca podrá borrarlo del todo, hacerlo desaparecer. La aporía desde la que se estructura *Duerme* da cuenta de la imposibilidad de borrar el cuerpo y su inscripción, de ese llamado a la “desnaturalización del cuerpo” que hace Butler desde el travestismo. Por lo tanto, la ecuación de vestuario que propone el texto no es el travestismo al que apuntan Butler y Sarduy porque aquí se reconoce la imposibilidad de desaparecer el cuerpo y su herida diferenciadora. Más en la línea derrideana, el acto de investirse implica siempre cubrir “una verdad profunda”. Quizás podría pensarse que la borradora de la cicatriz sea solo posible en el disfraz tejido por Pedro de Ocejo; ese poeta, que por su afecto a Claire, le cose un traje a su medida en la narración final del texto:

En la casa, al llegar la noche, entran y salen indios. Ella les da dinero para comprar armas, y los organiza. Ahora me ha explicado todo: “Tengo tantos preparados para dar el golpe, que someteremos a los españoles, sin que nos sientan. Primero, México, después, Veracruz, Puebla, Querétaro, Zacatecas, Potosí... No pagaremos un céntimo de tributo al Rey, ni diezmo a la Iglesia. Todos los españoles desaparecerán de estas tierras como si se los hubiera tragado la tierra. Sólo restarás tú y la viuda de Ocharte, la impresora, porque alguien deberá poner en libro los versos de Pedro de Ocejo.

<sup>15</sup> “Los hijos de la Malinche”, *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950:59-80.

Yo seré el hombre más rico del orbe, y mis dominios sabrán que yo les he devuelto lo que es de ellos, que he tirado a los usurpadores, que he espantado a los zánganos de las tierras nueva. Seremos la mejor nación, ejemplar entre todas”.

Yo no lo creo. No puede ser (145).

Con este nuevo disfraz, Claire cumpliría todas sus fantasías piratas de inversión del poder social. No obstante, en la tristeza del “Yo no lo creo” de Ocejo se manifiesta el descubrimiento de la mascarada y de su falsedad; la única verdad es que Ocejo sólo puede mantener el disfraz en la escritura, que se funda en la falsedad de la textualidad.

### 1.3 LA BELLA DURMIENTE AL REVÉS

Si hasta el final el relato había adoptado la estructura de las novelas de aventuras, donde en cada capítulo se presenta una nueva aventura para el protagonista, el final, escrito por Ocejo, se desvía hacia el cuento de hadas, el cuento maravilloso, aquél que exige la suspensión de la duda. Con ambas puntadas el tejido de la novela desdice la estructura que emula. ¿Puede en principio una mujer ser el protagonista de una novela de aventuras como el *Amadís de Gaula* o, inclusive, la de nuestro antihéroe *Don Quijote*? No lo creo, menos una mujer que quiere desdecir cualquier código genérico: el femenino o el masculino. Hay que apuntar aquí que acertadamente Boullosa consigue respetar el decoro literario, puesto que si la historia se desarrolla en la época virreinal qué mejor que escribirlo como un texto de aventuras según la usanza literaria de la época. Además, Claire se inserta muy bien en la tradición de los personajes femeninos disfrazados que poblaron los textos del Siglo de Oro: pienso en Lope, en Cervantes. Sin embargo, en esos personajes femeninos, luego del disfraz, queda la mujer que reconoce, pero no problematiza su disfraz. Clara, más en la línea de Sor Juana, cómo no nombrarla, y de la tradición pirata de mujeres instaurada, con Anne Bonny y Mary Read<sup>16</sup>, reconoce el disfraz para lograr sus fantasías de poder. Simultáneamente, se cuestiona el acto mismo

<sup>16</sup> En relación con las mujeres piratas ver el ensayo de Andreas Goosses “Utopía, violencia y la relación entre los géneros en el mundo de los piratas.” en *Acercamientos a Carmen Boullosa*, 133-144.

de disfrazarse y se da cuenta de la imposibilidad de deshacerse del cuerpo en tanto marco de su tejido, en tanto cicatriz.

Ocejo por su parte, escribe “maravillas de invenciones para nuestro encanto y divertimento” y en el final reinventa a Claire como una bella Durmiente. La “india de las manos tibias” figura como el hada madrina que desdice el maleficio del hada terrible, pero que ante la muerte solo puede darle el sueño. Se invierte el relato porque la bella (para Ocejo) se levanta por la cercanía a su valle y no por el beso del príncipe. Antes bien, es ella quien besa efusivamente a Ocejo, quien lejos de ser un príncipe es un viejo y gordo escritor al filo de la muerte. Ocejo nunca podría despertarla, solo en la escritura, reescribiéndole el final, mudándole nuevamente el tejido a Claire.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Boullosa, Carmen. *Son vacas, somos puercos*. México: Ediciones Era, 1991.
- , *Duerme*. México, Alfaguara, 1994.
- Butler, Judith. “Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico”. Margara Aercach, trad. *Feminismo/Posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria, 1992: 75-95.
- Derrida, Jacques. “Circonfesión”, *Jacques Derrida*. Geoffrey Bennington y Jacques Derrida. Trad. Ma. Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- “Espolones”. *Los estilos de Nietzsche*. Madrid: Pre-textos, 1984.
- Droscher, Bárbara y Carlos Rincón, eds. *Acercamientos a Carmen Boullosa*. Actas del Simposio Conjugarse en infinitivo - la escritora Carmen Boullosa. Berlín: Edición Tranvía, 1999.
- Foucault, Michael. “Nietzsche, la genealogía, la historia”. *Microfísicas del poder*. Madrid: Editorial La Piqueta, 1979.
- Franco, Jean. “Piratas y fantasmas” *Acercamientos a Carmen Boullosa*. Barbara Droscher y Carlos Rincón, eds. Berlín: Tranvía sur, 199: 18-30.
- Goosses, Andreas. “Utopía, violencia y la relación entre los géneros en el mundo de los piratas. *Acercamientos a Carmen Boullosa*. Actas del Simposio Conjugarse en infinitivo - la escritora Carmen Boullosa. Berlín: Edición Tranvía, 1999.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Sarduy, Severo. “Escritura/Travestismo”. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- Seydel, Utel. “La destrucción del cuerpo para ser otro. El cuerpo femenino como alegoría del México colonial en *Duerme*”. *Acercamientos a Carmen Boullosa*. Actas del Simposio Conjugarse en infinitivo - la escritora Carmen Boullosa. Berlín: Edición Tranvía, 1999.

ABSTRACT

*En el ensayo “La herida siempre abierta en un cuerpo” o las políticas de la investidura en Duerme de Carmen Boullosa se exploran los cuestionamientos de las construcciones genéricas en Duerme, novela que presenta una protagonista que juega con las representaciones identitarias. Utilizando planteamientos teóricos de Jacques Derrida y Michele Foucault se cuestiona también la teorización de Judith Butler con respecto al travestismo y las políticas del cuerpo.*

*In her essay “La herida siempre abierta en un cuerpo” o las políticas de investidura en Carmen Boullosa” (the wound ever open in a body, or the politics of investiture”) the author explores the questionings of generic constructions in “Duerme”, a novel which introduces a protagonist who plays with identity representations. On the basis of theoretical principles from M. Foucault and, Derrida, J. Butler’s own theorization on transvestism and the politics of the body are also called in question.*