



Dos lenguas insumisas: la desorganización del cuerpo bello en cuentos de Lina Meruane y María José Navia

Two Insurgent Tongues: Disrupting the Idealized Body in the Short Fiction of Lina Meruane and María José Navia

 **David Loría Araujo**
Universidad Autónoma de Yucatán, México
david.loria@correo.uady.mx

Cómo citar:

Loría Araujo, D. (2026).
Dos lenguas insumisas:
la desorganización del
cuerpo bello en cuentos
de Lina Meruane y
María José Navia. *Pucara*,
1(37), 51-63. <https://doi.org/10.18537/puc.37.01.05>

Resumen

El artículo identifica características semejantes en dos cuentos de escritoras chilenas contemporáneas y las analiza a través de un encuadre teórico conformado por la crítica feminista al concepto de belleza, así como por las aportaciones de la teoría de los afectos aplicada a los estudios culturales, específicamente sobre el asco. Esta lectura permite observar que “Reptil” y “Sacar la lengua”, ficciones breves de Lina Meruane y María José Navia, respectivamente, advierten sobre la domesticación de los cuerpos femeninos e infantilizados, admitida por un tejido social dominado por la crueldad.

Abstract

This article examines two short stories by contemporary Chilean women writers, identifying shared narrative and thematic features. It approaches these texts through a theoretical framework that brings together feminist critiques of beauty and affect theory in cultural studies, with particular attention to disgust. This reading shows that “Reptil” and “Sacar la lengua,” short fictions by Lina Meruane and María José Navia, articulate a warning about the domestication of female and infantilized bodies within a social order structured by cruelty.

Recibido: 28/04/2026
Aprobado: 02/06/2026
Publicado: 15/06/2026

Palabras clave: Corporalidad, animalidad, repugnancia, cuentistas latinoamericanas

Keywords: Corporeality, animality, disgust, Latin American women short-story writers

Nunca la había visto comer así, con imperiosa voracidad. De pronto la niña levantó la vista y me vio. Me sonrió plácida, como quien se mira en un espejo y se encuentra bonita.

Bernardita Bravo Pelizzola, “Voraz”.

Introducción: cartografía porosa y expansiva de escritoras desobedientes

A principios de los años 90, Naomi Wolf —destacada representante de la tercera ola del feminismo— advirtió en su libro *El mito de la belleza* acerca de un contragolpe al que adjetivó como el “último baluarte de las viejas ideologías femeninas” (1992, p. 215). Desde su perspectiva, en los albores de la última década del siglo pasado, la encarnación de la belleza se había convertido en un imperativo demandado, exigido en los cuerpos de las mujeres (p. 217). La belleza, en su carácter de ficción social obligatoria, había suplantado a otros sistemas coercitivos disciplinantes, y para lograrlo se había hecho pasar como una liberación, como un empoderamiento que, en realidad, no era sino un grillete más. A pesar de los logros feministas, las palabras de la escritora advertían en 1990: “la ideología de la belleza [...] [s]e ha fortalecido para apoderarse de la función de sometimiento social que los mitos sobre la maternidad, la domesticidad, la castidad y la pasividad ya no pueden ejercer” (p. 215).

A más de 35 años de su publicación, en un mundo dominado por el advenimiento de las nuevas o renovadas ultraderechas, los cuatro mitos enlistados por Wolf parecen estar recuperando terreno en el ejercicio del sometimiento de las mujeres, y la belleza no es “quinto malo”: así lo demuestran, entre otras manifestaciones artísticas, diversas obras literarias. En un artículo reciente de Francisca Noguero Jiménez (2025), titulado “Nueva belleza: mujer, siniestro y monstruosidad”, se estudian “estrategias de resistencia enarboladas por numerosas escritoras contemporáneas [que] reivindican la asunción de una nueva belleza cercana a la idea de monstruosidad insólita” (p. 64). Algunos de los ejemplos más conocidos y comentados por la crítica se hallan en textos de la argentina Mariana Enriquez o la ecuatoriana María Fernanda Ampuero, quienes incluyen en su repertorio relatos de mujeres que se autolesionan o sumergen sus cuerpos en la inmundicia para encarnar una fealdad repulsiva, que dificulta la cooptación. Estas autoras, como nos recuerdan Marta Pascua Canelo y Andrea Carretero Sanguino, se inclinan por la exploración de la estética *gore* o grotesca, vinculada con “monstruosidades

somáticas” (2025, p. 74). No obstante, los tentáculos del patriarcado parecen atajar cualquier objeción y convertirla en un objeto de deseo, o en una nueva obligación. El problema no es si la belleza se persigue, o bien, si se impugna, sino la reiteración de cualquier norma con pretensiones homogéneas sobre las corporalidades.

Las escritoras Lina Meruane (1970) y María José Navia (1982), ambas nacidas en Santiago de Chile, conforman esta cartografía porosa y expansiva de escritoras que enarbolan la insumisión a la belleza como territorio de disidencia corporal y política. De hecho, por echar mano de estrategias literarias semejantes —tales como el tratamiento temático de la enfermedad, las narraciones fragmentadas, y el protagonismo de mujeres que batallan con su poca o nula adherencia a las performatividades del deber ser—, sus textos podrían formar parte de una misma genealogía literaria.¹

En este artículo, me interesa estudiar un par de historias tuyas que tejen hilos análogos: los cuentos “Reptil”, recogido en *Avidez*, antología de relatos de Meruane, y “Sacar la lengua”, que forma parte de *Todo lo que aprendimos de las películas*, de Navia. El parecido entre los textos estriba, al menos, en cuatro aspectos: a) voces narrativas en primera persona, a cargo de niñas o adolescentes que discurren sobre los mandatos de belleza que incumplen, b) despliegues semánticos relacionados con la repugnancia, c) representaciones corporales que colindan con identidades animales no humanas y d) lenguas monstruosas como epicentros de la diferencia que encarnan aquellos cuerpos que no encajan con las pautas de feminidad. El objetivo de las siguientes páginas, entonces, será analizar cómo estas narrativas advierten sobre la domesticación de los cuerpos infantilizados, admitida por un tejido social dominado por la crueldad. Resulta curioso que ambos libros se hayan publicado en el mismo año, 2023, y por el mismo sello español, Páginas de Espuma, lo que apunta a la presencia de síntomas simultáneos en el pensamiento estético de las autoras, pero también evidencia un creciente interés del mercado editorial en cuanto a dichas temáticas.

“Nadie te va a querer así”: la lengua bífida, cola de sirena

A través de una joven protagonista y narradora anónima, “Sacar la lengua” condensa experiencias vividas durante las vacaciones en la costa chilena, sobre todo vinculadas con lecturas de la gordura, la belleza y la enfermedad en corporalidades femeninas de distintas edades. Desde el inicio se subraya el

estereotipo del cuerpo femenino atlético: “Ese verano todas nos creíamos Nadia Comaneci. En el colegio nos habían puesto una película sobre su vida una tarde que faltó nuestra profe y en el recreo nos la pasábamos haciendo piruetas. En la playa y con los trajes pegoteados, nos sentíamos más gimnastas que nunca” (Navia, 2023, p. 63). La corporalidad de la deportista rusa es televisada en el entorno educativo y se adhiere a las expectativas de las mujeres jóvenes en un entorno escolar, ideales que se extienden hacia fuera del entorno educativo: llega el periodo vacacional y se apela a la cita de dicha performatividad, se calca sobre el cuerpo.

Sin embargo, la voz narrativa añade inmediatamente la diferencia que la mantiene al margen de sus compañeras, y que está anclada a la prohibición de la madre y a una lectura animalizada y disminuida de su talla corporal: “Algunas de mis amigas ya usaban bikini pero a mí no me dejaban. Mi malla era de un azul clarito que me hacía parecer una ballena en miniatura” (p. 63). Cabe mencionar que el epígrafe que acompaña el cuento constata la distancia entre aquello que se conoce desde un lugar que no es el de la belleza. Se trata de una frase de la canción “Magnets”, interpretada por Disclosure y Lorde, cuya voz lírica advierte: “*Pretty girls don’t know the things that I know*”. Así pues, mientras que las *pretty girls* son ‘regias’ y ‘estupendas’, y se les permite lucir el cuerpo de gimnasta en bikini, la hija propia es gorda, digna de adoración, pero no de amor genuino.

En un trabajo anterior, ya he revisado el *zoomorfismo* del cuerpo gordo en la literatura contemporánea (Loría Araujo, 2021). Dichas corporalidades, que salen de las medidas hegemónicas, son constantemente asociadas, a través del símil, la metáfora o la hipérbole, con animales no humanos mucho más grandes que el cuerpo humano, o bien, con aquellos que se emplean para el consumo alimenticio. En este caso, la narradora parece ya haber asumido la analogía de su cuerpo con el de una ballena, por vía de la vergüenza aprendida de su madre en la privacidad del espacio doméstico. La no pertenencia al espacio autorizado de la belleza se refleja en dicho trato, y se replica con eufemismos que esconden la falta o refrendan la norma:

Te ves adorable, decía mi mamá, pero en mi casa adorable nunca era suficiente. En mi casa adorable quería decir gorda. Quería decir: no realmente linda. A la Tere y la Paula, en cambio, las trataba de regias. De estupendas. Mientras que a mí me hacía mordisquear unas galletas que parecían de plumavit y me obligaba a pesarme todos los días. (Navia, 2023, p. 63)

La mayoría de los relatos que abordan personajes leídos como gordos se decantan por confrontar identidades opuestas para delimitar zonas de habitabilidad de las corporalidades aceptadas, y “aquellos personajes del ‘adentro’ [...] encarnan diversas vigilancias autorizadas sobre la gordura” y la evalúan como enfermedad, fealdad o irresponsabilidad moral (Loría Araujo, 2022, pp. 21-22). En este caso, es la madre quien ejerce dicho papel. La voz narrativa subraya en diversas ocasiones que el afecto materno está subordinado a la imagen y el tamaño de su cuerpo: “mi mamá nunca se había interesado por mis cosas. / Solo por cómo me veía en las fotos junto a ella. / Solo por los números en la pesa y talla de mis pantalones. Solo por los rollos que se me hacían cada vez que me sentaba” (Navia, 2023, p. 65). La falla corporal no alcanza a subsanar otras carencias de carácter que, desde la perspectiva de la madre, sí podrían pasarse por alto si tuviera un cuerpo como el de sus amigas: “Yo, en cambio, estaba en el limbo de nadie-va-a-quererme-nunca. / Eso me había dicho mi mamá en una de sus malas noches. [...] *No sabes cocinar y eres tan desordenada. / ¿Así quién te va a querer?*” (p. 73).

Otra de las características asociadas regularmente con los cuerpos gordos recae en que suelen representarse con simpatías o talentos que de un modo u otro “compensan” la falla frente a las normas reguladoras del cuerpo. En el caso de la protagonista de Navia, se trata del dibujo. Su libreta para ilustrar le permite un refugio, y el internet, una validación social:

Yo era feliz con mi cuaderno. Creando mundos. Subiendo viñetas a internet. Contando los días para entrar a la universidad y poder dedicarme pronto a esto. Siendo feliz con cada estrellita, cada corazón marcando un «me gusta». *Artista*, les decía [mamá] a las monstrosas, y arrugaba la nariz como si se hubiesen podrido todas las verduras en el refrigerador, *me salió artista esta niñita*. (p. 74)

Esta es la única manera en la que puede recibir, aunque sea de forma tenue, el cariño del padre ausente, quien le regala lápices de los lugares que visita en sus viajes, a los que nunca la invita de paseo.

Navia introduce otra antítesis sobre la belleza: las amigas de la madre, aquellas “monstrosas” de la cita anterior, también son invitadas al veraneo. Se trata de la versión adulta de las mujeres *regias* y *estupendas*. Desde la focalización interna de la narradora, se les construye a partir de una prosopografía bestializada, aderezada con productos alimenticios que, a través de una mirada gastrocrítica,² remiten a la frugalidad, la repugnancia y la insipidez: “Yo en secreto hablaba de

las amigas de mi mamá como «las monstruas». Esas señoras estiradas y que apenas podían cerrar los ojos. Con las bocas bien infladas. Todas comiendo con asco un bowl de lechuga con dos nueces arriba o tomando agua de una jarra con pepinos flotando” (p. 64). Entre ayunos intermitentes y maquillajes obligatorios, el apego de las mujeres adultas a las demandas de la belleza normativa se expresa a través de una mezcla de recursos literarios: la antítesis y la hipérbole, entre el exceso que les impide el autocontrol sobre sus cuerpos (la hinchazón, el estiramiento) y la escasez, la nimiedad de su alimentación: por una parte se dice que “invadían el baño [...] con sus bolsos enormes y llenos de cremas y ungüentos”, y por la otra, que “en la mañana aparecían cada una con una mitad de pomelo que se comían con una cuchara, o sorbeteaban un jugo verde que parecía agua de pantano” (p. 64).

El ensayo de Naomi Wolf no pierde validez, al menos en estas representaciones literarias, e incluso parece duplicar la contundencia de sus argumentos. La antítesis hiperbólica refuerza la contradicción inherente del “mito de la belleza”: mientras el capitalismo hace creer a las mujeres que pueden intervenir *ad libitum* sobre su individualidad, también les impone reglas que las encierran en una “doncella de hierro” permanente (Wolf, 1991, p. 222). La monstrificación de estos personajes secundarios también se refleja en cómo la protagonista imagina que, de pronto, “se les caería la cara” (Navia, 2023, p. 64). En otras palabras, que sus cuerpos podrían salirse de sus límites, desbordarse, perder el rostro para ser iguales al resto. A juego con el título del libro, la narradora da cuenta de aprendizajes literarios y, sobre todo, cinematográficos, relacionados con la figura del monstruo: “me imaginé de pronto a todas estas señoras peladas como las brujas de ese libro de Roald Dahl que habíamos leído alguna vez en el colegio y del que incluso hicieron películas que vimos en alguna pijamada para Halloween” (p. 67). Cabe añadir que el consumo de los materiales sobre la belleza (Comaneci) o la fealdad (la ficción infantil del autor británico) se enmarcan en el entorno de la escuela como aparato ideológico.³

A la manera de un juego de espejos, las amigas de la madre, las *monstruas*, son contrastadas por la protagonista con las mamás de las *estupendas*. Así como ella incumple los estándares de su madre, las de sus amigas no siguen las aspiraciones de sus hijas. Desde el punto de vista de la narradora, se puede confrontar esta inversión de roles: “Las mamás de mis amigas del colegio no eran así. A ellas a veces el

cuerpo sí les sobraba. Yo me había vuelto una experta: en distinguir arrugas cerca de los ojos y en el cuello [...] o rollos de grasa disimulados bajo abrigos negros y enormes” (p. 64). La cita anterior evidencia que la propia protagonista ha aprendido —probablemente de su madre— a patrullar el cumplimiento de la belleza en los cuerpos ajenos, e incluso a identificar modos de ocultar aquel exceso que avergüenza a otras mujeres. Sin embargo, Navia no deja pasar la oportunidad de añadir que “Al menos ellas sí podían sonreír” (p. 64), lo cual lleva a pensar que la narradora, a pesar de reproducir las vigilancias aprehendidas, es capaz de identificar el costo de dicha belleza: tanto la parte emocional como su impacto sobre la autonomía corporal.

La perspectiva ambivalente de la protagonista anónima del cuento también puede constatar en el vínculo afectivo que sostiene con sus amigas de la escuela, a quienes invita a vacacionar en la playa para hacerle compañía, y con las que mantiene una distancia necesaria, una proxémica que le permite pertenecer sin parecer, pero que tiene un costo social para las otras jóvenes:

A las estupendas también les gustaba bajar a la playa. Más que a mí. A veces les pedía que fueran solas. No era fácil estar junto a ellas. Nadie se acercaba mucho si estaba yo ahí. Eran muy lindas y siempre tenían hambre. Siempre querían salir a tomar helados. Y su cuerpo no parecía guardarlos. Todo en ellas era delgado. Esbelto. Las envidiaba. Una envidia que se mezclaba con rabia y un amor de color intenso casi fluorescente. No las soportaba por mucho rato, pero tampoco podía darme el lujo de vacacionar sola con las monstruas. (p. 65)

Es bien conocida la propuesta de Julia Kristeva sobre la duplicidad de lo abyecto, el antagonismo perenne entre la atracción y la repulsión sobre un objeto de deseo (2004, p. 7). Así pues, en el afecto de la narradora coexisten la rabia y el amor, la devoción y la envidia por sus compañeras. En el fragmento anterior se hace explícito un motivo de los celos: la poca o nula injerencia de la comida sobre los cuerpos adolescentes de las amigas.

Aunque —estratégicamente— Navia no ofrece una prosopografía pormenorizada de la protagonista, es decir, una descripción detallada de su cuerpo, es posible afirmar que encarna una diferencia que modifica la lectura de las corporalidades adyacentes: si está cerca de ellas, aleja a quienes las toman por más jóvenes o adultas, a conveniencia de las intenciones de consumo de las miradas ajenas:

Siempre me vi más grande y era la encargada de comprar las entradas para el cine. Para mayores de catorce, primero, para mayores de dieciocho, después. Por mucho tiempo, ellas estuvieron como en una edad indefinida. Bastaba ponerse una polera con un estampado de Disney para que las miraran como a unas niñas, o unos ojos bien delineados y un peto para que las invitaran a un hotel. (Navia, 2023, p. 73)

También se añaden a la lista otros favores, accesos y ventajas de la élite: “Que unos franceses las habían invitado a su cabaña, que un *team* les había regalado pases gratis para una disco, que se les habían acercado unos fotógrafos de la vida social de una revista” (67). Y es justo la ‘indefinición’ de la edad el rasgo que cataliza la secuencia narrativa que me interesa estudiar con más detalle, pues la lectura atractiva de Tere y Paula, que radica en su apego a cánones gordofóbicos, pero también en la infantilización de sus corporalidades, se aprovecha para que sean invitadas a formar parte de un video musical.

A continuación, reviso los fragmentos directamente relacionados con la repugnancia en el cuento analizado, con un encuadre teórico basado en la fenomenología de William Ian Miller, Sianne Ngai y Sara Ahmed. En el mundo creado por Navia para “Sacar la lengua”, las adolescentes *estupendas* participan en el casting de un videoclip que, a través de la focalización interna de la protagonista, se reviste de una semántica del asco. Estas escenas conforman el centro neurálgico del relato, pues ponen en juego las construcciones de belleza ya comentadas y, a su vez, detonan la toma de agencia de la narradora, es decir, el punto de fuga de la historia con respecto a dichos cánones.

En la playa, cerca de donde se hospedan la narradora, su madre, las *regias* y las *monstruas*, se monta un plató para el que las jóvenes adolescentes deben aparecer semidesnudas, caracterizadas como sirenas, y por cuya participación recibirán un pago que se adjetiva como “interesante” (p. 67) aunque nunca se especifica, lo que contribuye con la intriga. A pesar de que desconocen los pormenores del evento, las mujeres adultas acicatean, sin objetar, la participación de las dos jóvenes en el video a través del capital simbólico de su autoridad, su experiencia con la sensualidad e incluso sus productos de belleza:

Las monstruas [...] las apoyaron. Ofrecieron falsificar las firmas de sus papás para que pudieran presentarse. Les sugirieron poses. Incluso, las más

generosas, les esparcieron ungüentos y cremas para peinar que sacaban con algo de recelo desde el fondo de sus bolsos. Las miraban como la bruja de *Hansel y Gretel*, como si pudieran devorarse su juventud: todos esos años que les quedaban por delante y a ellas no. (p. 68)

Nuevamente se agrega una referencia a la cultura popular que domina el imaginario de la narradora (y de los demás personajes del libro de la escritora chilena), en este caso para reforzar el consumo del cuerpo ajeno con la figura del monstruo-bruja, y luego para enfatizar la idealización de sus amigas. A la protagonista, en calidad de *outsider*, se le permite acompañarlas a la audición, y mirar, cual voyerista curiosa, la producción de las imágenes: “Quería [...] ver la transformación de mis amigas. Me las imaginaba con una estrella de mar en el pelo y con una ola reventando a sus espaldas, sobre una roca, como en *La Sirenita*” (p. 68). No obstante, a fin de añadir una primera muestra de la discrepancia entre las expectativas del videoclip y su ejecución —y también para prolongar el caleidoscopio de antítesis entre los cuerpos—, Navia introduce el siguiente guiño, relativo al volante del *casting*: “El traje de sirena lo ponía la empresa. / Aunque no decía eso. / Decía *las escamas*” (p. 68, cursivas en el original). El énfasis de la autora en la última palabra provoca que quien lee se pregunte por la naturaleza de la transformación, pues no se trata simplemente de un disfraz removible de fantasía, sino de una intrusión sobre la propia piel, una intervención que comporta cierto grado de animalidad.

Miller (1998), Ngai (2005) y Ahmed (2015) se han encargado del poco interés que ha recibido el asco por parte de disciplinas como la sociología, la antropología o la filosofía, a pesar de que tiene “grandes consecuencias de carácter político y social” (Miller, 1998, p. 47). En *La política cultural de las emociones*, la teórica británico-australiana advierte que “La repugnancia depende claramente del contacto: involucra una relación de tacto y proximidad entre las superficies de los cuerpos y los objetos. Ese contacto se siente como una intensidad desagradable” (Ahmed, 2015, p. 138). Así, la repulsión —como afecto aprendido y reforzado por la cultura— existe porque se presupone, desde una subjetividad enunciativa o sintiente, la existencia de dos o más superficies (entre ellas, la propia) que no deben tocarse, bajo el riesgo de que puedan interpenetrarse de modo permanente: ante el asco, los cuerpos retroceden del objeto indeseable, por miedo a que contagie, a que diluya la identidad hermética del yo. Lo anterior arrastra

una carga moral que legitima a unos cuerpos sobre otros, toda vez que clasifica, ordena, jerarquiza a las superficies corporales repulsivas:

El asco valora (negativamente) lo que toca, revela la mezquindad e inferioridad de aquello que lo provoca, y, al hacerlo, proclama con aprensión el derecho a librarse del peligro que conlleva la proximidad de lo que es inferior. De modo que se trata de una declaración de superioridad que reconoce, al mismo tiempo, su vulnerabilidad ante la capacidad de mancillar que tiene lo inferior. El mundo es un lugar peligroso en el que la capacidad de contaminación de lo inferior suele ser más fuerte que la capacidad de purificación de lo superior. (Miller, 1998, p. 31)

La parafernalia del videoclip en el cuento transforma a las *estupendas* en cuerpos monstruosos, mezquinos, impuros. La idea de estelarizar un video de alta costura, o de encarnar un modelaje refinado, se ve completamente truncada: las mujeres jóvenes no son llamadas para protagonizar belleza, sino para sumergirse en la podredumbre. Navia se vale de palabras asociadas con los sentidos de la vista, el tacto y el olfato para representar la repulsión que provocan a la protagonista. La narradora logra escabullirse al plató y, como primer síntoma, enfatiza que “El olor a pescado era insoportable” (p. 68). Luego, a pesar de la poca luz, observa con sigilo una escena aterradora, pues sus amigas están sumergidas en albercas llenas de cadáveres y fluidos abyectos: “Tenían los ojos cerrados. Nada de regias. Nada de estupendas. El pelo les colgaba por fuera de unas piscinas de plástico en las que apenas cabían y, sobre ellas, del ombligo hacia abajo, peces y más peces / Muertos. / Brillando aún en la oscuridad. / Sanguinolentos” (p. 69). Para construir estas imágenes, la escritora hace uso de la hipérbole, la recarga grotesca, pero también reitera la antítesis: los peces muertos relucen a pesar de la oscuridad, una penumbra que se describe como “oscuridad pegajosa” (p. 69) a raíz de las vísceras, las branquias, las mucosidades, la sangre. La opacidad del recinto, por lo tanto, se retrata desde la vista, pero tiene la cualidad de adherirse al tacto.

Es importante enfatizar el uso de la ‘pegajosidad’ como uno de los tropos más recurrentes del asco. En relación con el sentido del tacto, Miller puntualiza que “resulta más fácil encontrar palabras para describir sensaciones asquerosas, cuando se trata de cosas húmedas, viscosas o flexibles, que cuando son secas, fluidas o duras” (1998, p. 97). La pegajosidad atenta contra los atributos de pureza de una superficie: individualidad, inviolabilidad e independencia (Miller, 1998, p. 100);

de ahí que se recurra a esta semántica viscosa, babosa, membranosa, para describir lo que amenaza con la adherencia y, por lo tanto, con la contaminación. No es casual que esta pegajosidad esté asociada culturalmente al órgano principal del tacto, la piel, y todas aquellas reacciones aprendidas para resguardar su pureza: “La cercanía a cosas asquerosas hace que nos encojamos, nos estremezcamos y retrocedamos ante la idea de contactos ofensivos” (Miller, 1998, p. 103). Ahmed, por su parte, añade que “la pegajosidad *se vuelve repugnante solo cuando la superficie de la piel está en juego, de modo que lo pegajoso amenaza con quedársenos pegado*” (2015, p. 144, cursivas en el original): succiona para aferrarse, deja una impresión en la superficie del objeto tocado; pero así como dicha cualidad no existe *per se* y *a priori*, indica la filósofa —sino que es producto de la historicidad, de la relacionalidad previa entre los objetos—, tampoco está exenta de germinar en otros objetos, como en la piel de aquellos sujetos que la experimentan: “Nombrar algo como repugnante es no solo transferir la pegajosidad de la palabra ‘repugnancia’ a un objeto que entonces llega a pegarse, sino también al sujeto. En otras palabras, el sujeto asqueado es ‘él mismo’ uno de los efectos generados por el acto de habla ‘¡Eso es repugnante!’” (Ahmed, 2015, p. 151). Es posible ilustrar lo anterior con el cuento de Navia, puesto que la narradora, al observar a sus amigas en la piscina, se detiene en las texturas repulsivas que rodean sus cuerpos por entero, e incluso añade que la inmersión es plenamente consciente: “Pensé que estarían dormidas, pero de pronto abrieron los ojos. / Sus manos estaban sumergidas entre los cuerpos. Me las imaginé pegajosas. Hediondas. En el pelo, que les colgaba a sus espaldas hasta tocar el suelo, les habían puesto un par de estrellas de mar, algo podridas” (p. 69).

La vulnerabilidad de las jóvenes se contagia a la protagonista, quien permanece en un espacio intermedio entre el asco y el alivio. Aunque sospecha de las condiciones de violencia que podrían llegar a rodear la producción del videoclip, su incumplimiento de las pautas de belleza la mantiene a distancia de dichas condiciones: “Tenían el torso pálido y algo sucio. Se habían sacado (¿les habían sacado?) la parte de arriba del bikini. Ninguna de las dos era muy voluminosa y los pezones se les veían diminutos. Tristes. / Pensé si tendrían miedo. / Si debería llamar a alguien” (p. 70). Miller se refiere a esa “media distancia”, como intervalo entre el deseo y el asco: “fuera del alcance del olfato, pero lo suficientemente cerca para enfocar visualmente el objeto, la vista se encarga de suscitar el deseo suficiente para superar el asco de los olores que la proximidad podría evocar

antes de que los placeres del tacto justificaran el deseo que ha despertado la vista” (1998, p. 122). Así pues, la narradora se debate entre ambos afectos, y también entre su margen de agencia, a través de un juego de proxémicas sensoriales: “Mi nariz ya se había acostumbrado al olor, pero todavía me costaba mirarlas. Pensé cómo se sentiría tener todas esas escamas contra las piernas, los dedos de los pies sumergidos entre aletas y ojos muertos” (Navia, 2023, p. 70). A lo largo de su *Anatomía del asco*, Miller regresa una y otra vez a la metáfora del “caldo de cultivo” para representar el epicentro de la repugnancia y sus múltiples materializaciones: “El lodo pegajoso y la charca cubierta de verdín son un caldo de cultivo, es decir, la fecundidad propiamente dicha: la vida animal babosa, escurridiza, serpenteante y abundante que se crea por generación espontánea a partir de la vegetación putrefacta” (1998, p. 70). La escena percibida y llevada al relato en primera persona refleja, según me parece, esta marisma: una pecera llena de muerte, de la que la protagonista se salva por desprenderse del mito de la belleza, y que es comunicada a través de una semántica del asco.

Hay que añadir un detalle que contribuye con el asco y refuerza la semántica del contagio: la degradación medioambiental. La narradora precisa que, a raíz de las funestas condiciones materiales del ecosistema, la mayor parte de las especies de peces —entre los que flotan las nuevas modelos— es fuente de toxicidad: “Hace años que no podían comerse, por tóxicos. Con esa posibilidad de muerte que cargaban en sus escamas siempre rojas y brillantes. A veces los veíamos flotando, muertos, entre las olas” (Navia, 2023, p. 75). Incluso se agregan algunos comentarios sobre el calentamiento global, las prohibiciones alimenticias y las medidas de protección para no exponerse a la mala calidad del aire en la costa: “Cuando la situación era lo suficientemente peligrosa, sonaban las sirenas del balneario” (p. 76). La inserción no hace de este un cuento con intenciones plenamente ecocríticas, como sí ocurre con muchos otros relatos contemporáneos, sino que la contaminación ya se integra a los universos narrativos como una condición inherente. La escritora aprovecha la polisemia de la palabra sirena para extender el juego de espejos y antítesis del cuento: “Pronto nos acostumbramos. / A esas otras sirenas. / A no comer ciertas cosas / A escondernos del sol” (p. 76).

La participación de Tere y Paula en el videoclip, bajo las circunstancias antes descritas, genera pesadumbre, silencios incómodos. Aunque al terminar la grabación se procura y se administra la limpieza de sus cuerpos,

la separación de toda suciedad a través de aromas placenteros, parece que la repugnancia se queda adherida; no deja marcas visibles sobre la piel, pero sí en la conciencia, en el afecto: “De vuelta, casi no me hablaron. Luego de la sesión las hicieron pasar a un baño. Salieron de allí oliendo a vainilla, a lavanda. Ya no tenían tan claro para qué videoclip serían las imágenes. Pasamos a su heladería favorita y comieron sus barquillos como unas zombies” (p. 70). En la trayectoria afectiva del relato, se pasa del asco a la vergüenza, y la vergüenza deja una perturbación sobre la piel. Según revela Ahmed, esta emoción se imprime en el cuerpo e involucra “un intento de esconderse, un ocultamiento que requiere que el sujeto le dé la espalda al otro y se voltee hacia sí mismo” (2015, p. 164), y cuyo viraje comporta, además, “la de-formación y re-formación de espacios corporales y sociales” (p. 165). De este modo, abochornadas porque el ideal de belleza no las condujo a un escenario satisfactorio, Tere y Paula se esconden, guardan sus cuerpos: “Cuando por fin estuvimos solas, me di cuenta. Mis amigas estaban con pantalones. Jeans. Nada de falditas ni vestiditos. Nada de shorts, como había sido la costumbre de todas las vacaciones” (Navia, 2023, p. 72). Tal como la repugnancia, la vergüenza también se queda pegada a la dermis, y no es metáfora: a raíz de las sustancias gelatinosas de la alberca, la piel queda afectada y las *estupendas* procuran taparse. “Tenemos la piel un poco seca” (p. 72), dice una; “Debe ser la playa” (p. 72), agrega la otra. Aun así, Navia añade un remate a este diálogo, en el que se remarca el mito de la belleza, que debe conservarse joven: “El auto olía a perfume de vieja. Caro. / *Ojalá que no se nos pegue*, dijo alguna” (p. 72).

“Sacar la lengua”, como se ha visto, es un cuento prolífico en imágenes grotescas sobre el cuerpo femenino, pero aún quisiera detenerme en el motivo que da título al relato: la diferencia que marca el cuerpo de la protagonista, y que no se finca únicamente en la gordura que se le atribuye al inicio. Hacia la mitad de la narración, Navia añade un corte al asunto del videoclip e introduce una analepsis que cito completa:

Cuando era bien chica, siempre me dio vergüenza sacar la lengua. La mía no era como la de las demás niñas. La mía se rompía, se abría en grietas, dolorosas (especialmente al comer cosas ácidas), arruinaba todas las fotos. El gesto de desobediencia infantil por excelencia a mí me estaba vedado. A veces la miraba frente al espejo. Allí, horrible, cubierta por una capa de mucosidad blancuzca en mis días de resfrío, o brillando, roja, como el tajo de una herida nueva. / Temía que se notara durante un

beso. Imaginaba lenguas restregándose con la mía y sintiéndola áspera. Caras de sorpresa y de asco. De noche, mientras me lavaba los dientes, examinaba hendiduras, pasando el dedo por las grietas. / Las abría. / Parecía la superficie de un planeta extraño. Monstruoso. Algo que podría ser interesante en una película, no como una parte de mi cuerpo. / Y, lo peor: algo que no se podía curar. / Algo que seguía doliendo. (p. 71)

Como se puede observar, esta secuencia sirve de antítesis por la que se reconoce tanto el asco como la vergüenza en el propio cuerpo. La lengua es el órgano que opera como epicentro de estas afectividades negativas: una carne que no debe mostrarse, que no debe retratarse, que está forzada a permanecer oculta, que es permanente y, sobre todo, que es motivo de dolor. En otras palabras, la lengua es la fealdad lacerante e irreparable de la protagonista del cuento, y también es un minúsculo “caldo de cultivo”: la joven lleva en la boca su propia piscina de viscosidades aparentes y profundidades insospechadas, tanto así que incluso las compara con otro universo planetario.

Sin embargo, lo más seductor de “Sacar la lengua” radica en el agenciamiento y la reversión de la diferencia. La joven protagonista acompaña a Tere y Paula a su segundo día de grabación y su mirada sufre un reajuste: “El lugar otra vez estaba vacío. Solo una camioneta negra en el estacionamiento con el nombre de alguna productora en el costado. Debí haber tomado nota pero no lo hice” (p. 73); esta omisión, ocultamiento o elipsis contribuye con la intriga del relato, pero también —y con mayor énfasis— revela la indiferencia de la narradora por las decisiones de sus amigas, pues incluso reflexiona sobre la posibilidad de dejarlas “ahí tiradas”, a su suerte (p. 73). Pero algo la detiene; la curiosidad, el deseo de atestiguar el asco, la fealdad ajena: “quería volver a verlas. / Con sus pelos pegoteados y esa solidez del miedo. / Esos cuerpos tensos y rodeados de escamas” (p. 73). De nuevo se aprovecha de su invisibilidad en el plató, y esa poca notoriedad le permite mirar sin ser mirada, al tiempo que se complace con aquello que la distingue: “Mientras algunos ajustaban luces, tomaban café o probaban cámara, yo esperaba que ellas salieran del camarín. / Había llevado mi libreta y hacía dibujos. / Jugaba con la lengua adentro de mi boca. / Dibujaba sirenas con la cola rota” (p. 73). En ese sentido, la joven se regodea en secreto con aquello que la coloca en la periferia: tanto su talento para el dibujo como el tajo de su lengua, parecido al que divide la cola bífida de las sirenas o, en este caso, las colas desgajadas que ilustra.

Una iluminista se asombra por sus dibujos y se muestra simpática con la narradora, así que le da acceso para ver a Tere y Paula en su preparación para el siguiente rodaje. Lo que observa es todavía más tenebroso y reitera la vulnerabilidad de los cuerpos, sometidos a la transformación para el espectáculo, para lo que Navia repite el sintagma de la herida:

Estaban del otro lado de la puerta y sin ropa. No recordaba haberlas visto nunca así. Nunca por tanto rato. Nunca tan expuestas. En el colegio, después de la clase de gimnasia, siempre se vestían a la rápida y tratando de taparse con una toalla lo más que podían. / Pero ahora tenían las manos contra la pared y las piernas abiertas; con la piel herida. Dos chicas se las pintaban con un spray metalizado que les ponía una mueca de dolor en la cara. / De nuevo los ojos estaban vacíos. / No decían nada. (p. 75)

La vergüenza de las amigas se oculta a través de la indiferencia, la abulia, la apatía. Lo que se exhibe, en cambio, es la imposibilidad de renunciar a una convocatoria que, de inicio, remarca su adhesión a la belleza, aunque las someta a contactos indeseables. Ahora es el sintagma de la lengua el que se prolonga y se modifica. De nuevo se activa el goce o desagrado por lo abyecto (tanto en la narradora como en la persona lectora) a través de la imaginación del roce repugnante:

Tampoco hicieron ningún gesto cuando se metieron al agua. Vi cómo las encargadas les esparcían el pelo, hacia afuera y hacia adelante, donde se veía como una lengua mojada que tapaba en algo uno de sus pechos. Una lengua sin grietas. Una lengua oscura. Ambas tenían los brazos tiesos. El director gritaba: métanlos, métanlos ahí, y señalaba las algas y los peces. Imaginaba el roce, áspero; que los ojos sin vida las miraban, que alguna se habría sentado en una de las caparzones de cangrejo. (p. 75)

Después de esta escena, el director del videoclip descubre a la narradora voyerista, la toma de los hombros y le dice “*Tal vez es mejor que esperes fuera*” (p. 75, cursivas en el original), con lo que aparece la prohibición que antes había sido pospuesta y replica las sospechas de que la producción de las imágenes tiene objetivos poco turbios.

En otro análisis futuro, abordaré un componente más de este relato: la enfermedad, pues una de las amigas monstruas de la madre padece cáncer de seno y deben extirpárselo, y esa intervención quirúrgica también atenta contra los mandatos de belleza y su lectura en sociedad. Por lo pronto, daré paso al análisis (más breve) del segundo relato, cuyas imágenes no son menos complejas, pero sí más directas y descarnadas.

“Me advirtieron que cerrara bien la boca”: la lengua lija, cola de reptil

En la antología de textos misceláneos *Ensayo general*, publicada en 2023 tal como el libro *Avidez* (donde se incluye el cuento “Reptil”), se halla “En boca cerrada”. Se trata de una columna, originalmente aparecida en *The Clinic* en 2021, en la que Lina Meruane lanza una breve y mordaz crítica hacia la industria biomédica que, en nombre de la salud, desarrolla tecnologías para prevenir la gordura. El texto parte de la sorpresa ante el descubrimiento de un nuevo artefacto odontológico que limita la ingestión de alimento:

Me quedo boquiabierto leyendo que unos dentistas ingleses instalaron en las muelas de seis pacientes un dispositivo que, imanes mediante, impide abrir la boca más de dos milímetros. Lo suficiente como para introducir, no sin aplastarla antes, una pajita entre los dientes y sorber desde ella un poco de agua o de helado derretido. (Meruane, 2023b, p. 239)

A juicio de la ensayista, no es casual que, como la gordofobia médica, estética y moral se yuxtapone a la violencia de género, el “cinturón-de-castidad-oral” haya sido probado únicamente en media docena de mujeres (p. 240). Con ironía, la columna añade que la genialidad del mecanismo es que, así como reprime la mordida, también bloquea toda posibilidad de queja (p. 240).

La anécdota anterior se retoma parcialmente en “Reptil”, breve relato de Meruane que tiene numerosas similitudes con el de Navia. De corte un poco más especulativo, parte de la premisa de que la voz que narra es la de una niña que ha nacido con una deformación: su lengua es capaz de roer superficies prohibidas, alejadas de cualquier naturaleza alimenticia. El título del cuento refiere a que dichos comportamientos, aunados al silbido siseante, la dermis áspera y las extremidades cortas de la recién llegada al mundo, la alejan de la especie humana y la convierten en un ser leído como monstruoso tanto por el aparato médico como por sus propias madres. Además de estos rasgos, el principal motivo de su rareza radica en las capacidades de su lengua, adjetivada como “prensil” y comparada con una “lija” (Meruane, 2023a, p. 57), apta para raspar materiales de diversa índole, en algunos casos nocivos para su propia salud, o bien, para la seguridad de quienes la rodean.

Como ocurre en “Sacar la lengua”, la degradación medioambiental generalizada se exhibe de modo sucinto. El componente ecocrítico del cuento opera como una cortina de fondo; más bien como

un elemento que no se cuestiona, que se da por sentado. Las diferencias de la criatura se atribuyen a condiciones adversas del ecosistema que no son exclusivas de dicha familia ni las únicas que pueden llegar a manifestarse: “Dicen tantas cosas, mi madre, mi otra madre. Que todo era efecto de la radiación a la que habíamos sido expuestas, ellas y yo. Que no éramos las únicas, que había otros niños sorprendentes, otras niñas raras que no se curaban de su rareza” (pp. 57-58). Y dicha mutación genética, expresada fenotípicamente en el funcionamiento de la lengua, complica (si no es que corrompe) toda posibilidad del vínculo afectivo y de cuidado: “Dicen que mi madre no quiso amamantarme: mi lengua le gastaba el pezón. Eso dicen: que yo la hacía sangrar, que la dejaba malherida, que la lija en mi boca agrietaba y deshacía los chupetes de goma” (p. 57). En otra investigación he llamado “genotoxicidad” al nacimiento de infantes con discapacidades por efecto de la omnipresencia expansiva, subrepticia e impredecible de sustancias nocivas en el ambiente y sus consecuencias, que también impactan en la proxémica entre los cuerpos (Loría Araujo, 2025, pp. 132, 196). Así pues, desde su parto, la bebé es rechazada, es motivo de recelo y desapego maternal.

Cabe señalar la enorme importancia que el hambre tiene en ambos cuentos como necesidad estructuradora de las relaciones madre-hija. Si en el relato de *Todo lo que aprendimos de las películas* la madre rechaza a la narradora por no reproducir conductas gordofóbicas, y por no tener el cuerpo estupendo de sus compañeras de la escuela, en el de *Avidez* la aversión radica en el comportamiento anormal de morder aquello que no debe. Es importante notar que ambas situaciones, tanto en el cuento de Navia como en el de Meruane, animalizan a las niñas, las vuelven menos humanas, pues son comparadas respectivamente con cetáceos y reptiles. Sin embargo, la relación impropia con la comida no estriba en el hambre, como sí ocurre con las otras niñas “normales”. Esto quiere decir que el poder de la madre parece ejercerse con mayor ahínco sobre la necesidad fisiológica de comer, ahí donde puede prohibir. La protagonista de “Sacar la lengua” come cuando lo desea; en cambio, sus amigas “siempre tenían hambre. Siempre querían salir a tomar helados. Y su cuerpo no parecía guardarlos” (Navia, 2023, p. 65). Esto se prolonga en “Reptil”, porque la falta de hambre obstaculiza el despliegue del control; se convierte en otra cosa, difícilmente administrable:

Dicen, por aclarar, que yo no era una niña hambrienta. Era *otra cosa*, *la mía*; era que mi lengua se activaba ante el más mínimo roce con

otra piel, con fundas, mantas, bolsas de plástico o la cáscara de un huevo, o ante la cercanía de un juguete cualquiera, un trencito metálico, una muñeca, un osito de peluche que también destruiría con mi lengua. (Meruane, 2023a, p. 58, énfasis añadido)

En sintonía con el cuento, el ensayo “En boca cerrada” enfatiza que “lo que desata las iras no es el peso *per se* sino ese asentado deseo de controlar los cuerpos de las mujeres” (Meruane, 2023b, p. 240). Además del vínculo materno, la narradora-reptil desactiva su identidad de niña, pues desterritorializa el uso de objetos vinculados con el juego o la ternura de un bebé. Ante el peligro inminente de su monstruosidad, las madres se debaten entre dos metodologías crueles, mismas que remiten al ensayo antes citado: “discutieron qué hacer. Si poner un candado entre mis muelas (mi madre conocía ese dispositivo para adelgazar, pero la otra presintió que yo arrasaría con él) o si llevarme a un cirujano para que rebanara mi lengua de una vez, la lengua de su prolongado sufrimiento” (Meruane, 2023a, p. 60). Me interesa poner el reflector sobre una imagen que alude a un acercamiento microscópico y a la exuberancia del “caldo de cultivo”, aquel planeta monstruoso y lleno de estrías que veía la protagonista de Navia en el espejo. Meruane introduce un remate que alude a una repulsión semejante. Acerca del dispositivo bucal, dice la niña: “mi madre se negó citando el cuento del dentista que, tras arrancarle la lengua a su enemigo, veía brotar del muñón una infinidad de vertiginosas lengüitas” (p. 60).

Dado que la lengua no se comporta en este cuento ni en el anterior como conducto para el hambre, sino que corrompe esa posibilidad de control, conviene recordar las palabras de William Ian Miller sobre la relación entre el sentido del gusto y el asco. Para el filósofo, en la fenomenología de la repugnancia ha sido un error poner demasiada atención en el sentido del gusto, a pesar de que se halla en la palabra anglosajona *disgust* (Miller, 1998, p. 130). A juicio de Miller, “El asco nunca ha sido solo una cuestión de gusto, sino que incorpora (y quiero decir *incorpora*) los medios que utiliza la especie para emitir juicios más generales acerca de lo que agrada y desagrada, lo bueno y lo malo y qué y quién se incluye o se excluye de cada categoría” (pp. 130-131, cursivas en el original). Y son dichos juicios los que ambas protagonistas corrompen con sus voces narrativas: subvierten las lógicas que sostienen lo agradable de lo desagradable.

Si en “Sacar la lengua” el asco se localiza en diversos sentidos ajenos al gusto, en “Reptil” es el tacto quien adquiere preponderancia. La joven narradora dice que dicen —puesto que todos los párrafos del cuento inician con la anáfora del plural “Dicen”, enunciado en estilo indirecto libre— que, ya que es adolescente, su lengua ha desbastado casi todas las superficies con las que ha tenido contacto háptico:

Dicen mis madres que a los doce yo había pulido uno a uno los muebles de mi habitación. Desnudé mi cama de su pintura blanca y el secreter de su oscuro barniz pero me abstuve, obediente, de las escaleras que tenía prohibidas. Pronto descubrí que las maderas no sabían todas igual: eran blandas y sabrosas las molduras de cedro en tanto el roble de la estantería era desolador. Aprendí a vomitar los aglomerados que mi saliva degradaba porque la cola irritaba mis papilas. (2023a, p. 58)

Es preciso observar que, incluso en la desobediencia, la joven se subyuga ante la prohibición de lamer y limar algunas zonas de su casa. Donde sí tiene agencia, “desnuda” sustancias y materiales, e incluso se vuelve competente para leer, a través de su lengua, la composición, el sabor y el nivel de firmeza de los elementos que roe. Así, la lengua opera como vehículo del tacto, se hace parte de la piel. Dice Miller en el texto ya varias veces citado que “La piel es el órgano principal del tacto y, [que] curiosamente, algunas de las cosas que menos nos gusta tocar recuerdan la forma, si no la función, que tiene la piel” (p. 102).

En el discurso de la joven, la lengua cobra agencia, se vuelve el sujeto de los enunciados. A través de la prosopopeya, Meruane otorga autonomía a dicho órgano, que penetra poco a poco en las superficies y levanta las capas de la casa:

Áspera y enhiesta, mi lengua insomne se levantó hacia la fresca pared de las horas nocturnas y halló el borde del papel aflojado por la lluvia. Se introdujo ahí, salivando, profusa, y fue descascarando la pared, descubriendo las escamas del empapelado anterior. Era papel sobre papel sobre papel lo que fue pelando mi lengua hasta acaricia la piel del muro. Su calcio primitivo. (2023a, p. 59).

La mención de las palabras “escamas” y “piel” en relación con el papel tapiz y la pared, respectivamente, extiende el símil y lo desborda. La lengua reptiliana toca todo a su paso y lo transforma, o bien, lo descubre, hace brotar su tegumento más profundo. Esta imagen se replica cuando las madres descubren la escena y “en el más atroz de los silencios levantaron las pilas de papel como si fuera la membrana de una serpiente y barrieron las migas del pegamento” (2023a, p. 59).

Al final del relato, las madres no optan por el mecanismo terapéutico o la cirugía, sino que dejan la rareza de su hija en manos de otro aparato ideológico: la escuela y sus crueldades. Se espera que, yendo al instituto, agentes ajenos a la familia refuercen las normas: “para que fueran otros quienes se ocuparan de mí” (p. 60). Se trata de una violencia indirecta, puesto que conocen a la perfección lo que pudiera sucederle y aun así ceden el control, casi como pasa cuando las *monstruosas* firman el permiso de las *estupendas* para que participen en el videoclip del otro cuento: se fortalece la pauta cultural a costa de situaciones incómodas sobre la propia corporalidad, casi nunca deseadas ni consensuadas por las mujeres jóvenes.

Al volver de la escuela, todo parece haber tenido una efectividad que se torna siniestra. La niña sí parece una niña, sí aparenta ser humana, pero tiene la boca cerrada:

Dicen que yo sonreía como encantada, con los labios cerrados, con ojos que sostenían el brillo singular de un oscuro regocijo. Mi madre sorprendida pero acostumbrada a desconfiar, me desnudó de inmediato para cerciorarse de que no trajera moretones bajo el uniforme; y no, no había golpes. No había herida alguna. No había cortes. Me abrazó y me entregó la caja de maquillaje que acababa de comprarme, para celebrar. Se sirvieron una copa de vino, las dos, brindaron las dos, se dispusieron a preparar la cena y por primera vez pusieron un puesto en la mesa para mí. Pero dicen que yo no tenía hambre. (p. 61)

De la cita anterior me interesa destacar la sonrisa como performatividad, el desnudo como auscultación del cuerpo en busca de signos de violencia, y el maquillaje como sanción positiva. Asimismo, destaca la importancia del hambre —del hambre controlada— como signo de la efectividad de la violencia sobre el cuerpo insumiso. Pero no: la joven sigue sin hambre, su inapetencia es su única forma de conservar una diferencia que le es propia, hecho que enciende todavía las alarmas de sus madres: “despertaron de súbito las dos, que prendieron la luz a la vez, las dos, que se miraron con una inquietud que pronto fue angustia mientras confirmaban entre ellas que no, no, que esa tarde no habían revisado mi boca, no habían visto mi lengua, no habían oído mi voz” (p. 61). Quien lee se debe quedar con la duda sobre si la crueldad del sistema educativo le cercenó la lengua, o si ocurrió algo todavía más macabro.

Conclusiones: torsiones literarias para poner en jaque la norma corporal

En la introducción al número 4 de la revista *Orillas*, publicado en 2015 bajo la temática monográfica de “Cuerpos desviados”, la académica argentina Andrea Ostrov ya advertía lo que hoy, a más de una década después, es una variable recalcitrante en la narrativa breve escrita por mujeres latinoamericanas: las corporalidades que devienen monstruosas bajo ciertos marcos hegemónicos de lectura. De acuerdo con Ostrov,

La figura del monstruo [...] no solo representa paradigmáticamente aquello expulsado de la categoría de lo humano sino además —y fundamentalmente— encarna esa materialidad aberrante que en su unicidad e irrepetibilidad pone en jaque a la ley, hace estallar los sistemas de clasificación y evidencia las limitaciones, silencios e imposibilidades del lenguaje. (2015, p. 2)

Como he querido demostrar en este artículo, Meruane y Navia se adhieren a este panorama de escritoras que ponen en palabras cuerpos aberrantes con dos (y más) relatos vinculados con la animalidad, la repulsión y la crueldad. Si elegí este par de cuentos como corpus de análisis fue por la presencia de la lengua como epicentro del asco, pero también como rasgo corporal que permite a las protagonistas y narradoras agenciarse de sus cuerpos al menos de modo temporal en la diégesis.

No hay que dejar de lado que dichas corporalidades insumisas aparecen en la ficción a través de las palabras, de arreglos y juegos de palabras que desactivan por un momento nuestras interpretaciones normalizadas de lo bello, lo sano o lo humano, y que están basadas en relaciones de poder. De nuevo con Ostrov,

[La] incorporación de cuerpos desviados y subjetividades disidentes en la ficción literaria supone torsiones morfológicas, sintácticas y léxicas a nivel discursivo; rupturas y transformaciones en las convenciones del relato; problematización y complejización de las voces narrativas y perspectivas desde las cuales se construyen las historias y los cuerpos. (2015, p. 3)

Así pues, Lina Meruane y María José Navia se dan a la tarea de seguir confeccionando cuerpos a través de otras operaciones que tuercen el lenguaje y, por lo tanto, desplazan la sensorialidad en el público

lector. Más allá del análisis de contenido basado en las anécdotas, se han revisado figuras retóricas constantes, así como campos semánticos que, en conjunto, no sólo constatan la cercanía entre las estéticas de ambas autoras chilenas, sino que dan cuenta de un proyecto literario poroso y en expansión sobre aquellos cuerpos femeninos que disienten con los estándares del “modelo cambiario” de la belleza, según precisa Naomi Wolf (1992, p. 217).

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** David Loría Araujo, 2026.

© **Derechos de autor de la edición:** *Pucara*, 2026.

Notas finales

- 1 Prueba de ello radica en la novela *Sangre en el ojo* (2012) de Meruane y el cuento “Mal de ojo” (2023) de Navia, cuyos personajes, enfermas de diabetes, se enfrentan a derrames oculares e invasivos procedimientos médicos. Estos hechos se comunican a través de sintaxis entrecortadas, juegos con el devenir de las identidades o el debilitamiento de los vínculos afectivos, y a su vez se asimilan a la pérdida parcial o total de la vista.
- 2 En el libro *Saberes y sabores en México y el Caribe* (2010), Rita De Maeseneer, catedrática de la Universidad de Amberes, recuerda cómo adoptó el término de “gastrocrítica” para realizar una lectura culinario-intertextual de Alejo Carpentier. El concepto había sido acuñado originalmente por Ronald Tobin, en 1990, para estudiar la gastronomía en las comedias de Molière. En palabras de la investigadora, esta ruta de la crítica literaria se trata de “estudiar las múltiples connotaciones de la comida en lo social, racial, geográfico, histórico, sexual, político, filosófico, médico, cultural, ideológico, genérico... y en reflexionar sobre su funcionalidad en determinados textos literarios” (De Maeseneer, 2010, p. 9).
- 3 Me refiero aquí al concepto de Louis Althusser, quien argumenta que la reproducción de las condiciones de producción y fuerza de trabajo en una sociedad se aseguran y refuerzan a través de la escuela, la iglesia, el ejército, entre otros. Con respecto a la educación escolar, el filósofo marxista añade que, además de los estudios técnicos, ahí se enseña la sumisión a las reglas de un orden social establecido.

Referencias

- Ahmed, s. (2015). *La política cultural de las emociones*. PUEG-UNAM.
- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Carretero Sanguino, A. y Pascua Canelo, M. (2025). “Orificios, protuberancias y cuerpos desobedientes: monstruosidades abyectas en la narrativa breve de Guadalupe Nettel y Lina Meruane”, en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 16(35), pp. 72-89.
- De Maeseneer, R. (2010). “Cuando la gastrocrítica se hace carne... y papel”, en De Maeseneer, R. y Collard, P. (editores). *Saberes y sabores en México y el Caribe*. Editions Rodopi, pp. 9-19.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Loría Araujo, D. (2021). *Leer el cuerpo gordo. Miradas a la literatura mexicana contemporánea desde la adipocrítica*. Universidad Iberoamericana.
- Loría Araujo, D. (2025). *El cuerpo agrotóxico en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Textofilia y Universidad Modelo.
- Meruane, L. (2023a). *Avidez*. Páginas de Espuma.
- Meruane, L. (2023b). *Ensayo general*. Universidad Diego Portales.
- Miller, W. I. (1998). *Anatomía del asco*. Taurus.
- Navia, M. J. (2023). *Todo lo que aprendimos de las películas*.
- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Harvard University Press.
- NogueroL Jiménez, F. (2025). “Nueva belleza: mujer, siniestro y monstruosidad”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (44), pp. 61-63.
- Ostrov, A. “Introducción. Cuerpos desviados”, en *Orillas: revista d’ispanística*, (4), pp. 1-3.
- Wolf, N. (1992) “El mito de la belleza”, en *Debate Feminista*, (5), pp. 214-224.