Nuevas Poligrafías.
Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada

NÚMERO 12 | AGOSTO 2025 – ENERO 2026 | ISSN: 2954-4076
DOI: 10.22201/ffyl.29544076.2025.12.2229| pp. 53-70
Recibido: 10-02-2025 | Aceptado: 03-07-2025

"¿Se te antoja?": hambre y deseo en *Autofagia* de Alaíde Ventura*

"You crave some?": Hunger and Desire in Alaíde Ventura's *Autofagia*

Camila González López
ORCID: 0009-0004-9791-8914
Facultad de Filosofía y Letras
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México
Contacto: camila.glz.lpz@comunidad.unam.mx

Resumen

La comida es un recurso común en la narrativa erótica. El chocolate líquido, la crema batida y las fresas, por ejemplo, son considerados afrodisíacos bastante efectivos para tener encuentros sexuales placenteros, pero ¿qué hay de los esquites, el tuétano y el chilpachole? En la última novela de la veracruzana Alaíde Ventura Medina, *Autofagia* (2023), el placer de probar platillos mexicanos y el placer sexual se escriben con los mismos verbos: chupar, comer, morder y besar. Este artículo pretende desarrollar una aproximación a la poética del deseo sexodisidente de los personajes femeninos de *Autofagia*, pues plantea imágenes y estructuras narrativas que se alejan de la lógica de la heterosexualidad obligatoria. Para dicho propósito servirán como punto de partida las ideas de Susan Winnett, Laura Arnés y César Cañedo, con la intención de ahondar en la categoría de "estructura narrativa del multiorgasmo", propuesta por este último. No obstante, ya que en *Autofagia* el deseo y el apetito no son independientes del trastorno alimenticio que desarrolla la protagonista a lo largo de la novela para complacer a su pareja, también se explorarán las nociones de desorientación y olvido propuestas por Sara Ahmed y Jack Halberstam, pues ambas nos ayudarán a interpretar la ambivalencia del

Abstract

Food is a prevalent theme in erotic fiction, with whipped cream, melted chocolate, and strawberries used as erotic imagery. The former are also known aphrodisiacs, believed to enhance pleasure and make sexual intercourse enjoyable, but what about ***esquites***, *tuétano,* and *chilpachole*? In Mexican writer Alaíde Ventura Medina's third novel, *Autofagia* (2023), both the desire derived from tasting Mexican dishes and the sexual pleasure shared by two lovers are fused by diction, with verbs such as eating, biting, kissing, and licking used to describe both experiences. The following paper will develop a critical approach towards queer poetics of desire in *Autofagia*'s female characters, for the novel produces imagery and narrative structures that detach from heterosexuality. As a framework, this paper will use concepts discussed by Susan Winnett, Laura Arnés, and César Cañedo in order to deepen the understanding of a "multiorgasmic narrative structure", as it was proposed by the aforementioned scholars. But the themes of pleasure and appetite, central to the novel, are intertwined with the main character's eating disorder, which she develops to please her partner. On one hand, the narrator is moving to a new city, and her romantic (though violent) new relationship forecasts exciting sensations for her. On the other

* *Este artículo forma parte de los productos del proyecto PAPIIT IN400825, titulado "Análisis interdisciplinario de las representaciones y expresiones del placer sexual de los cuerpos feminizados". DGAPA-UNAM.*

© Universidad Nacional Autónoma de México, 2025

deseo en la novela: por un lado, una nueva relación (aunque violenta) y el cambio de ciudad le auguran nuevas y placenteras sensaciones a la narradora, pero también le generan una sensación de inestabilidad y aturdimiento (desorientación).

hand, however, these changes create a sense of instability and uncertainty (disorientation). This is why Sara Ahmed's disorientation strategy and Jack Halberstam's oblivion will be crucial to the understanding of ambivalent pleasure within the novel.

Palabras clave: *Autoras mexicanas || Conducta sexual || Teoría queer || Lesbianismo || Anorexia nerviosa || Trastornos nutricionales || Trastornos alimenticios en la literatura || Trastornos alimenticios en mujeres || Ventura Medina, Alaíde || Literatura erótica lésbica || Mujeres || Erotismo*

Keywords: *Women authors, Mexican || Sexual behaviour || Queer theory || Lesbianism || Anorexia nervosa || Nutrition disorders || Eating disorders in literature || Eating disorders in women || Ventura Medina, Alaíde || Lesbian erotic literature || Women || Erotica*

Autofagia (2023) es la tercera novela de Alaíde Ventura Medina, una autora mexicana que forma parte del panorama de escritoras latinoamericanas contemporáneas más conocidas. Sus principales líneas temáticas han sido la experiencia femenina, la enfermedad y las posibilidades para transitar los aplastantes recuerdos del pasado en el presente. Por otra parte, resulta novedoso que su protagonista forme parte de la comunidad *queer,* que explore en tantas páginas pasajes eróticos y, finalmente, que por primera vez elija darle más espacio a los fantasmas que acechan a la protagonista en lugar de continuar con las narradoras homodiegéticas que caracterizaban sus novelas. Es por eso que *Autofagia* se *cocina* a un ritmo distinto del resto de sus publicaciones. En este artículo propongo que la estructura de la novela responde a los estímulos del hambre y el deseo sexual que experimenta la protagonista, puesto que ambos impulsos configuran, en la misma medida, su placer, ya que desarrolla un Trastorno de Conducta Alimentaria (TCA) por complacer sexualmente a su pareja, Ana. Esto implica que la diégesis no siga el orden tradicional de inicio, nudo y desenlace, sino que, afín a la propuesta sobre el placer textual que hizo Susan Winnett (1999), la estructura no lineal en la literatura escrita por mujeres "abre interrogantes que no se acomodan a una trama principal, y apunta hacia una economía en la que otro tipo de consideración de las relaciones entre principios, medios y finales conduciría a resultados radicalmente distintos" (160).

La propuesta de la autora en "Distinciones: mujeres, hombres, narrativa y principios de placer" sugiere orientar nuestras lecturas hacia experiencias que no sean sólo *la* experiencia masculina para descentralizar el placer en la escritura. En suma, su trabajo sirvió como punto de partida para las investigaciones subsecuentes de César Cañedo (2022) y Laura Arnés (2016), quienes comparten que las poéticas lesbianas también se escriben desde la estructura del multiorgasmo, de acuerdo con su análisis de la escritura de autoras mexicanas y argentinas del siglo XX y XXI, como explicaré más adelante. Así pues, el trabajo de estos tres críticos me servirá para estudiar las constantes evocaciones al pasado "placentero" de la protagonista mediante la teoría del multiorgasmo textual.

La novela de Alaíde Ventura resulta atractiva precisamente porque explora el placer a partir de los intersticios entre el hambre, el deseo y los trastornos alimentarios: en el vacío. Si bien existe un registro previo de obras escritas por mujeres que ornamentan el deseo femenino con los olores, texturas y sabores de la comida para describir los atractivos del cuerpo y viceversa, mostrar el deseo en cuerpos con bulimia y anorexia sugiere preguntas sobre la obsesión de convertirse en un cuerpo deseable hasta el extremo de la autofagia, título homónimo de la novela. Por ejemplo, ¿cómo se expresa el deseo en una relación de sometimiento y cómo se representa en la literatura? Por todo lo anterior, en este artículo sugiero retomar la noción de escritura multiorgásmica (no lineal) que ha servido para estudiar las representaciones del placer sexual femenino en más novelas lésbicas, sin perder de vista que en *Autofagia* el placer y el deseo también se escriben conforme a las obsesiones de la protagonista: la comida y el cuerpo de Ana, tan apasionantes como nocivos para su salud. Finalmente, una lectura de los recuerdos placenteros me permitirá analizar la ambivalencia que generan estos recuerdos, pues no sólo erotizan la narración, sino que dan cuenta del periodo de desorientación (término de Sara Ahmed) que la protagonista experimenta durante la diégesis.

Memoria corporal y violencia patriarcal

Alaíde Ventura Medina (1985), antropóloga, traductora y escritora veracruzana, es autora de *Autofagia* (2023) y de dos novelas más que han sido ampliamente difundidas. Gracias a *Como caracol* (2018), obtuvo el premio Gran Angular y el reconocimiento de

muchas lectoras que se identificaron de inmediato con Julieta, la protagonista quien, a partir del diagnóstico de Alzheimer de su abuela, redescubre y defiende la relación que mantiene con ella para aprender juntas sobre el envejecimiento digno, la memoria y la fuerza de los saberes heredados de mujer en mujer. Desde entonces, y como podemos constatar en su ensayo para la compilación de *Tsunami 3* (2024), es evidente que la autora ha hecho parte fundamental de su obra la experiencia femenina y las relaciones entre mujeres, pues es evidente que sostienen la vida misma dentro y fuera de la literatura: "Mi deuda es con las mujeres que me cuidaron, que me educaron, que me dieron lenguaje y materialidades, las que teorizaron los conceptos que hoy tomo en préstamo, las que idearon, las que traman, las que luchan, las que no escriben porque sus búsquedas son de otro tipo" (226). Por esa razón vale la pena hacer una interpretación de la obra de Alaíde Ventura desde la teoría literaria feminista (sin descartar otras propuestas), y considerar que no es una clasificación que pueda ni deba tomarse a la ligera, ya que este enfoque no sólo estudia las dimensiones estéticas de las obras y los posicionamientos políticos de sus autoras, sino que también interpela las consecuencias de la violencia de género en el ámbito familiar o en las relaciones de pareja; temas que, como veremos a continuación, también retomó Alaíde Ventura en sus siguientes publicaciones.

Con el lanzamiento de su segunda novela, *Entre los rotos* (2019), Ventura Medina ganó el Premio Mauricio Achar de Literatura Random House 2019 y le confirmó a su comunidad de lectores que la reconstrucción de la memoria sería el eje rector de sus narraciones, tanto estilística como temáticamente. A diferencia de *Como caracol*, en *Entre los rotos* la memoria está atravesada dolorosamente por la violencia, ya que las experiencias de los personajes afectaron negativamente su relación con el mundo exterior (es decir, cuando salieron de la casa en la que vivieron dichos traumas). Resulta interesante que la autora jamás pierde de vista que estos hechos no afectan a todos los cuerpos por igual. Es por eso que en un artículo comparativo que describe los efectos de la violencia en *Nefando* (2017) de Mónica Ojeda y en *Entre los rotos*, Leonardo Mendoza Rivero (2022) explica que la violencia intrafamiliar que muchas veces está oculta o disimulada, llama la atención en la obra de Alaíde Ventura, pues acentúa que las conductas violentas funcionan de acuerdo con una dualidad atravesada por el patriarcado, ya que el padre atormenta a la hija mayor con comentarios soeces y al hijo varón con dolor físico:

> Hablamos de una novela nada complaciente con los circuitos que tratan de ocultar, disminuir o menoscabar el impacto que la violencia intrafamiliar tiene en las sociedades tercermundizadas, narrando la historia de una mujer que descubre un grupo de fotos que atesoraba su hermano en vida y que la hacen revivir una serie de episodios ("pequeños abismos personales, cicatrices mal sanadas") que se entienden como las piezas que componen los traumas de una infancia marcada por los golpes y las ofensas. (Mendoza Rivero, 2022: 41)

De esa manera, cuando Alaíde Ventura publicó *Autofagia* (2023), sus lectoras ya estaban familiarizadas con un par de rasgos que también encontrarían en esta nueva novela: una joven veracruzana que eventualmente necesita mudarse a la Ciudad de México, y los recuerdos de esa joven que la persiguen hasta la capital del país.[1] A diferencia de las dos novelas anteriores, en *Autofagia* no prevalece la voz de la joven protagonista como narradora, sino que una narración polifónica construye la historia a partir de los cruces entre un narrador en tercera persona y las intervenciones de la abuela (evocadas e imaginadas), reprendiendo a la protagonista por el tipo de relación que tenía con Ana, su pareja. El narrador omnisciente sirve para reconstruir, por un lado, la infancia que la joven vivió en Veracruz junto a su madre y su abuela, y luego, para describir su relación con Ana desde el día que la conoció hasta el día que ésta abandonó la casa que compartían. Entonces, si no se trata del narrador omnisciente contando su pasado, el lectorado debe interpretar cuáles intervenciones en el texto provienen de la abuela y cuáles de Ana:

> Fue dejando de avergonzarse de las voces que llevaba a cuestas, estridores del bosque, que hablaban de enfermedades y sepulturas.
> ¿Qué decían?
> Ana quería escucharlas. […]
> Disfrutaba esas invocaciones, era como regresar a la abuela y a la vida.
> Ana, Abuela. Abuela, Ana.
> ¿Qué habrían pensado la una de la otra?

1 Desde su primera novela, las protagonistas de Alaíde Ventura insistirán (para bien o para mal) en que la memoria familiar se lleva a cuestas *como un caracol*, ya sea porque deben mudarse a la Ciudad de México para continuar su formación académica (realización personal) o porque pierden a un ser querido.

> La abuela se habría reído de su delgadez y de su blancura.
> Pareces una salamanquesa.
> De los sonidos que hacía al masticar.
> Besucona, tlaconete.
> Abuela. (Ventura, 2023: 27)

Como veremos a lo largo de la novela, las intervenciones de cada voz se distinguen ya sea por los nombres que utilizan para referirse a la protagonista (apodos familiares o de pareja), o por los juicios que emiten sobre su conducta, aunque en ambos casos oscilan entre la ternura y el desprecio. Conforme avanza la novela descubriremos en qué medida ambas determinaron su autopercepción, si bien en distintos momentos de su vida, y cómo adaptó su personalidad para agradarles a ambas. Esto reafirma que, como mencionaba al inicio, desde su segunda novela Alaíde Ventura propone una perspectiva femenina sobre las dinámicas de poder, haciendo hincapié en los efectos que genera la violencia de género en los cuerpos de las mujeres, ya sea en relaciones familiares o de pareja, y a cualquier nivel: verbal, psicológico o físico.

En *Autofagia* Ana condiciona a su pareja para tener los mismos hábitos alimenticios que ella y, eventualmente, compartir la obsesión de un cuerpo esbelto:

> Para vomitar, Ana prefería el lavabo. Era meticulosa en su técnica y en la limpieza posterior. Aquel era el único lugar de la casa que no dejaba hecho un cochinero. Restregaba todo con toallitas desmaquillantes que luego apelmazaba y enterraba al fondo del bote de basura.
> Ella, por el contrario, las pocas veces que intentó vomitar, así haya sido tan sólo para complacer a Ana, eligió el retrete. Se hincó frente al asiento, lo abrazó tímidamente, introdujo el dedo índice, luego el dedo corazón.
> No sale.
> Mientras tanto, Ana sujetaba su pelo con fuerza ayudándola y, al mismo tiempo, sometiéndola (Ventura, 2023: 35).

En entrevista para *La Jornada,* la autora destacó que existía una relación entre esta obra y *Entre los rotos* por las repercusiones que tienen las relaciones de poder sobre los cuerpos de las implicadas y los recuerdos que generan estas dinámicas, con una

diferencia sustancial entre los narradores de ambas novelas para evitar que confundieran una intención autobiográfica o testimonial en la obra, como pasó con su segundo libro. Además, ahondó en el sentido del título de la novela para extender la metáfora sobre este proceso celular en el que "un organismo en ayuno consume los sobrantes almacenados" para interpretar la relación de las protagonistas: "Los personajes son una pareja que se come a sí misma; o sea, una se come a la otra. Hay un ejercicio de poder también; aunado a la autofagia de la industria que fagocita el río, el ecosistema, el mundo… Todo comiéndose a sí mismo, en varios niveles" (Martínez Torrijos, 2023: s.p.). Sin embargo, como analizaré en el siguiente apartado, en medio de este contexto de control, nuestra protagonista descubre los placeres que no había probado en Veracruz: tener el refrigerador lleno y tocar partes de su cuerpo que ella nunca había siquiera nombrado.

Recuerdos placenteros

Ahora que ha quedado clara la importancia de la memoria y la violencia en la obra de Alaíde Ventura, podremos puntualizar que en *Autofagia* tampoco son asuntos fortuitos, pues la analepsis sirve para llevarnos a los momentos de placer y sufrimiento de la protagonista. Esta característica es de particular interés para mi análisis, puesto que coincide con las propuestas de Laura Arnés (2016) y César Cañedo (2022) acerca de la no-linealidad de las narrativas lésbicas; como se desarrollará a continuación, la estructura de esta novela nos dará suficientes pautas para comprender que se trata de la representación de un deseo espasmódico, con no uno, sino varios recuerdos placenteros de los personajes femeninos. En su artículo "*Amora* y *Crema de vainilla*, momentos clave de la novela lésbica mexicana en 25 años", César Cañedo (2022) resalta características similares a las que acabo de describir en *Amora* (1989), de Rosamaría Roffiel, y en *Crema de vainilla* (2015), de Artemisa Téllez, dos autoras que se han vuelto fundamentales para el análisis y la difusión de la tradición de la novela lésbica mexicana. La primera por su carácter fundacional, en tanto que escribió la primera novela explícitamente lésbica en el panorama nacional (aunque luego se interpretó como una novela panfletaria), mientras que la segunda, como argumenta Cañedo, corresponde a otro tipo de representación de las disidencias por transgredir esa imagen

gentil e idealizada de las lesbianas en el imaginario colectivo. Para ampliar el análisis de ambas, Cañedo propuso la categoría de estructura narrativa multiorgásmica que explica a continuación:

> La importancia de la estructura narrativa multiorgásmica es que permite pensarla en varios niveles de una obra narrativa desde la reiteración, la continuidad, el desdibujar los límites, ésos que pareciera se requieren desde una experiencia corpórea masculina. Podemos encontrar inconexos momentos de inflexiones narrativas, puestas en función de una subversión del orden tradicional y pausas asociadas con el placer del recuerdo o de la distensión de un final inacabado y abierto, siempre abierto, a nuevas experiencias placenteras desde una concepción femenina y, en el caso de ambas novelas, lésbica. (Cañedo, 2022: 62-63)

El autor parte de un artículo de Susan Winnett (1999) titulado "Distinciones: mujeres, hombres, narrativa y principios de placer". Este texto apunta hacia una teoría literaria que atienda no sólo a las diferencias temáticas con las que algunos estudios limitan la escritura de las mujeres,[2] sino que también propone una relectura de la estructura para reemplazar el único esquema *exitoso* y *lineal* que la autora asocia con la culminación del orgasmo masculino: "[Q]uiero explorar la diferente lógica narrativa y las muy diferentes posibilidades de placer, que emergen cuando cuestiones como la incidencia, la repetición y el final no se consideran desde el punto de vista de *una* experiencia (no *la* experiencia) del cuerpo de la mujer" (Winnet, 1999: 156). Como explica Cañedo (2022), con su propuesta "las

2 Vale la pena retomar las ideas de Nelly Richards (1993) en su famoso ensayo: "¿Tiene sexo la escritura?" porque plantea nociones que resultan esenciales para la problematización de la categoría de la escritura de mujeres: "[L]a 'literatura de mujeres' arma el corpus sociocultural que contienen y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta 'escritura femenina'. Tales caracterizaciones son rastreables sea a nivel simbólico-expresivo (la connotación de un registro femenino cuyo estilo particularice a la escritura de mujer), sea a nivel temático: un argumento narrativo centrado en 'imágenes de mujer'. […] La crítica literaria que practica esas caracterizaciones expresivas y temáticas de lo 'femenino' se basa en una concepción representacional de la literatura según la cual el texto es llamado a expresar realistamente el contenido experiencial de ciertas situaciones de vida que retratan la autenticidad de la condición-mujer, o bien su 'positividad' en el caso de que el personaje ejemplifique una toma de conciencia antipatriarcal" (129-130).

digresiones narrativas, las pausas, las repeticiones, se resignifican y podemos leerlas distintas, no como errores estructurales ni fallas, sino como indicios de la presencia de otro placer en el esquema de la narración" (60).

Acerca de la escritura disidente, la investigadora argentina Laura Arnés (2016) coincide en que la no-linealidad de las narraciones lésbicas es una constante, si bien en un corpus completamente distinto al estudiado por César Cañedo, con diferentes expresiones y sin volverse una característica determinante para todos los textos. Con su proyecto de investigación doctoral *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*, la autora establece que: "las ficciones lesbianas rompen o redistribuyen ese tiempo lineal y continuo del poder que Walter Benjamin llamó 'tiempo homogéneo y vacío'(1973), así como la 'crono-normatividad' (Freeman, 2010): esa manipulación del tiempo que convierte en regímenes productivos históricos específicos en aparentes tiempos y rutinas 'naturales' de los cuerpos" (Arnés, 2016: 118).[3] Esto implica que, alejadas de la linealidad progresiva (pensando siempre a futuro), las maneras de vincularse desde el deseo que se circunscriben a la disidencia son narrativas que nos proponen otras formas de pensar los afectos, y que nos obligan a "darnos cuenta de que cada línea temporal tiene sus propias intensidades, que en su combinación cobra voz el sujeto literario y que las formas posibles de un tiempo no secuencial le otorgan estructuras de pertenencia y duración diferenciales" (Arnés, 2016: 118).

Para efectos de la novela que nos interesa en este artículo, la tendencia hacia la no-linealidad en las novelas lésbicas nos sirve para explicar que la prosa entrecortada de *Autofagia* corresponde al vértigo del trastorno alimenticio[4] que desarrolla la protagonista

3 Es pertinente detenernos en la noción de *temporalidades queer* que propuso Elizabeth Freeman en *Time blinds. Queer Temporalities, Queer historics* (2010), pues de ahí surgió el concepto de erohistoriografía (el uso consciente del cuerpo como canal y medio para atender al pasado). Aunque resulta muy útil para el estudio histórico del archivo *queer*, también ofrece herramientas redituables para el análisis del arte disidente si buscamos repensar las desviaciones temporales. Además, será un concepto clave para plantear las nociones de desorientación y fracaso *queer*, temas de la siguiente sección de este artículo.

4 En *Modelos de mujer* (1996) de Almudena Grandes aparece el cuento "Malena, una vida hervida". Este cuento guarda una relación estrecha con *Autofagia*, ya que ambos textos problematizan la obsesión de los personajes con tener un cuerpo deseable. En dicho relato la protagonista también desarrolla un trastorno alimentario para gustarle a una pareja, por lo que: "El hambre fisiológica se transforma en hambre simbólica. Esta aproximación pasa a sustituir, así, no sólo la necesidad de ingerir alimentos, sino también su energía pasional, sus impulsos vitales. La comida se convierte en el parámetro totalizador de su existencia, llegando incluso a construir identidades culinarias de las personas que la rodean, para identificarlas con platos, olores, texturas o gustos" (Pache Carballo, 2015: 483). Aunque no hay evidencia textual para relacionar estas obras, la representación en ambas del hambre simbólica cobra relevancia en tanto que comparten

y a su placer sexual, en tanto que la analepsis privilegia los recuerdos asociados a la comida y al sexo. Si seguimos con la propuesta de la escritura multiorgásmica, entonces se trata de una estructura narrativa en la que la secuencia está potenciada por los deseos y las obsesiones que moldearon la intimidad de los personajes, de suerte que comer y tener sexo son dos placeres no sólo con el mismo grado de importancia, sino que determinan el espacio temporal de la novela, pues: "La comida regulaba sus estados de ánimo y pautaba la mayoría de sus pensamientos [...]. El estómago era agenda y calendario, indicaba el momento de levantarse de la cama y de volver a meterse" (Ventura, 2023: 89).

Los pasajes eróticos *per se* también tienen una estructura particular: ocurren con la velocidad de un atracón. Es decir, no leeremos largas (aunque sí abundantes) descripciones sobre la erotización de sus cuerpos ni de sus encuentros sexuales como sucede en las novelas eróticas tradicionales, sino que aparecerán esporádicamente y terminarán tan pronto como sacien sus apetencias:

> Ana le convidaba de sus sabores.
> ¿Se te antoja?
> Usando el mismo tono de cuando le regalaba postres.
> Te va a gustar, yo sé lo que te digo.
> Ella se acercaba despacito. Oliendo. Investigando con la punta de la lengua, como cuando se prueba un alimento por primera vez.
> Al poco rato ya estaba sumergida en la pulpa.
> Ana alargaba los brazos. Uno para tocarse a sí misma. El otro, para tocarla a ella.
> Estás empapada.
> A su abuela todo aquello le habría parecido obsceno.
> Ella sentía como si el mar se incendiara.
> Ana tomaba su cabeza con las dos manos, apretándola.
> A punto de ebullición, ella sentía cómo le faltaba el oxígeno. Boqueaba, fatigada y rendida, y al mismo tiempo dispuesta a seguir nadando para siempre.
> Toma aire, que va la segunda vuelta.
> Chamaca, ¿no te da pena?
> ¿En serio nunca habías comido? (Ventura, 2023: 77-78)

la potencia de ser historias de denuncia sobre la violencia que atraviesa los cuerpos femeninos para satisfacer al otro, así como las rutas poéticas que sugieren desde el erotismo, con la intención de elaborar un corpus a futuro.

Si ya establecimos que la comida se convirtió en la obsesión que definió su relación y que moldeó sus cuerpos, entenderemos que los verbos y los adjetivos que normalmente usarían para probar los alimentos que se les antojan sean los mismos que utilizan para describir las texturas, olores y formas que desean probar de la otra: "Ana chupaba el tuétano poniendo los labios como para chuparla a ella" (Ventura, 2023: 67), o viceversa:

> Ana la navegaba de arriba abajo. Los líquidos de sus cuerpos se espesaban. Abdomen, muslos, espina dorsal y la terminación de sus vértebras. Remaba entre saltos, cascadas, manantiales bardeados por rocas.
> ¿Te gusta?
> Sí.
> ¿Qué es lo que más te gusta?
> Comer.
> Manjares inagotables, segunda porción, postre, segundo postre, más, siempre más.
> Beber.
> Animal que se come a otro animal.
> Chupar. Lamer. Besar.
> Que luego lo escupe para comérselo de nuevo. (Ventura, 2023: 69)

Por una parte, considerando que la protagonista no podía darse el lujo de corresponder a "las mejoras" que Ana había hecho por su cuerpo con objetos materiales, ella le preparaba platillos de su pueblo, como el chilpachole: "¿Qué otra cosa podía ofrecer? Tan sólo un par de guisados y las historias de una vieja menudera" (Ventura, 2023: 72). Disfrutaba ver que Ana saboreaba frenéticamente todo lo que no conocía y que, de alguna manera, su deuda con ella quedaba saldada así. Por su parte, Ana le regalaba postres o comida que ella nunca había probado, como el sushi. Así, la comida en abundancia, sin importar que luego saliera de su organismo, era otro placer compartido.

En su análisis sobre *Crema de vanilla*, Cañedo (2022) rescata que en la tradición de la literatura lésbica mexicana hay una tendencia a representar "de manera constante el acto de comer y acompañarse entre las personajas, que tejen así redes de afecto demostrados en placeres cotidianos que desdibujan el placer sexual como único acto de comunión placentera" (75). El autor sugiere que esta hiperbolización de comida y pulsión sexual "nos invita a leer estos elementos no en un sentido negativo, sino que

traducen otra noción de placer que no es la que se espera normativamente de las mujeres, ya que no es contenida, mesurada ni a la expectativa de autorizaciones externas (masculinas o heteronormativas)" (Cañedo, 2022: 74). En *Autofagia* la comida realza la mayor parte de las escenas eróticas, por lo que la categoría de multiorgasmo adquiere otro sentido: aunado a la estructura de pausas y digresiones narrativas, las sensaciones satisfactorias que están vinculadas a la deglución de alimentos suman impresiones placenteras asociadas a los actos sexuales, hasta que se encuentran en un punto de éxtasis representado con diferentes metáforas para evocar los orgasmos de ambas:

> Ana sondeaba con la lengua y lamía como si una nieve se derramara del vasito. La textura, sólida al inicio, iba cediendo en jugos dulces y acres. Luego se chupaba los dedos y contemplaba su mano extendida hasta elegir uno. De tin marín de do pingüé. Lo introducía, despacio, ondulante, como revolviendo caramelo. No quedaba ni un rastro sin probar. Prohibido desperdiciar una sola gota, que para las sedientas es elixir. (Ventura, 2023: 114)

Resulta sumamente interesante la participación de las autoras hispanoamericanas en la cocina como lugar de enunciación erótica. Sólo en la segunda mitad del siglo xx sobresalen (aunque con distintos grados de aceptación entre la academia): Rosario Castellanos con "Lección de cocina" (1971), Laura Esquivel por *Como agua para chocolate* (1989), Isabel Allende por *Afrodita* (1996), Almudena Grandes con "Malena, una vida hervida" en *Modelos de Mujer* (1996), Mayra Santos-Febres por "Marina y su olor" en *Pez de vidrio* (1996) y Tununa Mercado con "Antieros" en *Canon de Alcoba* (1988), por mencionar algunos ejemplos. Sus textos sientan precedentes para escribir el placer femenino desde la pluma de las autoras, en donde el erotismo no tiene que ser necesariamente fálico y trasciende lo puramente sexual (Gutiérrez Estupiñán, 1998).

Escribir el deseo femenino desde lenguajes y espacios como el doméstico, que han sido rechazados contundentemente por algunos movimientos feministas,[5] nos hace revisitar las lógicas subversivas desde las que las escritoras han creado, casi

5 En tanto que la división hegemónica y desproporcionada de las labores de cuidado recaen en las mujeres de cada familia (sean o no profesionistas), el pensamiento feminista ha buscado históricamente que las mujeres prioricen estar en otros espacios para su propio desarrollo y bienestar. Asimismo, la vida doméstica siempre se ha considerado femenina, mientras que la vida pública y la participación ciudadana la desempeñaban los varones, en el exterior.

siempre en los márgenes, imaginarios en los que se vean representadas por sí mismas. Priscilla Gac-Artigas (2009) considera, por ejemplo, que "el espacio de la cocina es reivindicado como espacio afrodisíaco, de juegos eróticos donde el cómo y el con quién se preparan los platos es tan importante como lo que se prepara, porque en el fondo estamos preparándonos para el goce amoroso" (517). Con este panorama en mente, considero que *Autofagia* pretende desarrollar un imaginario del placer femenino verosímil y cercano a las lectoras mexicanas. Destaca la importancia de crear imaginarios locales, lejos de las narrativas hollywoodenses o europeas de lesbianas blancas y adineradas, con lo que también se reconoce y fortalece la existencia e identidad de las disidencias latinas. Parte de ese compromiso con la verosimilitud también se manifiesta en su intención de mostrar que existen relaciones de poder entre vínculos que se salen de la heteronorma (contrario a la idealización de la buena lesbiana) y que, aún así, en un contexto de sumisión: "esta lectura [como novela erótica lésbica] nos permite asimilar la violencia al cuerpo […] en relación con la pulsión de gozo, con la expresión del placer infinito e ilimitado" (Cañedo, 2022: 33).

Desorientación y olvido *queer:* ¿a dónde ir cuando hemos perdido el apetito?

Desde que la protagonista conoció a Ana, se dio cuenta de la diferencia abismal que existía entre cada historia de vida. Poco a poco la sensación de extrañeza e incomodidad frente a Ana se apoderó de su cuerpo y le cedió todo el poder que consideró necesario para que tomara el control de su apariencia y de la pequeña casa que compartían: "Ana le preguntó, susurrando, dónde quedaba el baño, pero de inmediato se dio cuenta de que la respuesta era obvia, la casa era minúscula, y comenzó a reírse sin darle tiempo de contestar. A ella le pareció que la risa de Ana era la de una persona que nunca se ha sentido fuera de lugar" (Ventura, 2023: 25). En realidad, nuestro personaje se había sentido fuera de lugar desde que era niña. El camino que emprende por la muerte de su madre y de su abuela para formar un nuevo hogar en la Ciudad de México, así como el camino que inicia cuando Ana se va de su casa podrían leerse bajo los códigos de la desorientación *queer* y explicarían la ambivalencia de los recuerdos placenteros en la novela como detonadores de placer y de aturdimiento simultáneamente.

En su libro *Fenomenología* queer*: orientaciones, objetos, otros*, Sara Ahmed (2019) establece una noción de "desorientación del sentido del hogar" a partir de los eventos que nos generan sensaciones descolocantes, produciendo esa impresión de estar "fuera de lugar" que "implica lo que podemos llamar una orientación migratoria. Esta orientación podría describirse como la experiencia vivida de enfrentar al menos dos direcciones: hacia un hogar que se ha perdido, y hacia un lugar que aún no es un hogar" (Ahmed, 2019: 24). Como hemos visto, la protagonista oscila entre recordar la infancia que compartió con su abuela (como primer hogar perdido) y extrañar la casa que compartió con Ana. Hacia el final de la novela, despierta en una cama, cuidada por su casera y conectada a un tubo para alimentarse. Ese trance le sirve para reincorporarse al mundo real, lejos de su relación con Ana. Considero que en ese periodo la personaja experimenta un último periodo de desorientación, pues antes de emprender su camino a formar su siguiente hogar, entiende que todo lo que carga consigo son sólo voces, olores y fantasmas.

Finalmente, la desorientación se refiere a todas las circunstancias que nos hacen cambiar de punto de partida, y a menudo el duelo o la pérdida son razones lo suficientemente poderosas para impulsarnos hacia una nueva dirección: "cuando perdemos a un ser querido, por ejemplo, o cuando termina una relación con un ser querido, es difícil simplemente mantener el rumbo porque el amor es también lo que nos da una cierta dirección" (Ahmed, 2019: 35). Aunque Ana la hacía sentir como en casa al principio de su relación, el aprisionamiento en el que poco a poco se transformó ese vínculo la hizo sentir incómoda en su propia casa, perdiendo la noción del tiempo y de los límites entre sus cuerpos:

> Ana la hacía pensar que estaba en un hogar seguro, pero cuando veía la casa por fuera, se daba cuenta de que era un escenario inverso:
> Desde la ventana de esa cocina, la luz interior de su casita la hacía parecer demasiado teatral, levantada de la noche a la mañana y que también podría desaparecer en un pestañeo. Un escaparate, en el cual ella sería la maniquí, condenada a una vigilia perpetua, y Ana la vendedora que acintura su vestido con alfileres. (Ventura, 2023: 88)

Ahmed (2019) destaca que "orientarse a sí mismo puede significar ajustar la posición de uno, o la de otro, de modo que estemos 'mirando' en la dirección correcta: sabemos dónde estamos por cómo nos posicionamos en relación con los otros" (77). Esto corresponde con ese trance en el hospital en el que la protagonista reconsidera todos los recuerdos que la acechaban: "La casera no la había corrido de su casa. Todo existe en el mundo real. Existe el mundo real. Ella no había logrado verlo, estaba demasiado ocupada atendiendo a las voces" (Ventura, 2023: 202). A menudo le ocurría que también deformaba los recuerdos de su abuela o de su pueblo: "Ahora que lo piensa, en su casa tenían la estufa. Entonces, ¿por qué cada vez que piensa en su abuela la recuerda junto a un fogón? Qué fogón ni qué ocho cuartos" (Ventura, 2023: 90).

Como en toda relación de poder, Ana mezcla los chantajes y el sometimiento con expresiones de cariño que aturden a la protagonista. En ese punto los límites entre las evocaciones que le generan placer y las que le recuerdan al maltrato de su pareja se desdibujan y, aunado a que la energía de ambas disminuye porque evitan tragar todo lo que prueban, pierde la claridad sobre sus recuerdos y la noción del tiempo. En *El arte queer del fracaso* (2018), Jack Halberstam retoma de Elizabeth Freeman que "las relaciones *queer* con el tiempo se organizan por medio de nuevas articulaciones de cuerpos, placeres, historia y tiempo, articulaciones que ella llama 'erotobistoriografía' o 'contrahistoria' de la historia misma' que están vinculadas a lo *queer* y a las que se accede por medio del placer" (Freeman como se cita en Halberstam, 2018). Por lo tanto, considerando que la característica de la no-linealidad de los textos lésbicos (es decir, los saltos temporales en la diégesis) nos sirvió para explicar que la novela se estructuró conforme a la lógica del multiorgasmo femenino, podemos concluir que todos los recuerdos en esta obra sostienen el binomio de una relación violenta: placer y peligro de muerte, *eros* y *tánatos*, resultando así en una obra que, como su nombre lo indica, consume a las protagonistas entre una relación de sometimiento y una dieta que ponía en riesgo sus vidas. Visto desde la temporalidad *queer,* la protagonista accede a sus recuerdos porque son placenteros y forman parte de su historia, pero está atravesando un periodo de desorientación en el tiempo de la narración, por lo que el placer y el dolor de esos pasajes le generaron una sensación de vacío tal que elegirá quedarse con el silencio.

Consideraciones finales

Este acercamiento crítico a *Autofagia* es el primero de su tipo, independientemente de las entrevistas que le han hecho a Alaíde Ventura y de las reseñas que han escrito sobre la novela en medios. Por ende, no pretende ser una interpretación totalizadora o concluyente, sino que surge del interés por introducir la obra de la autora en el diálogo académico considerando que cuenta con diferentes elementos potenciales para discutir acerca de qué y cómo están escribiendo las mujeres en la década en curso. Aun así, como mencioné al inicio de este texto, considero que la teoría feminista y, para el caso de esta obra, la teoría *queer* y lesbofeminista han sido útiles en el desarrollo de este artículo para explicar que las narrativas, igual que los cuerpos que pretenden representar, no siguen los tiempos ni las estructuras impuestas por la heterosexualidad. Es de vital importancia retomar las palabras de Winnett (1999) cuando menciona que "las otras historias ya se han escrito; sólo tenemos que aprender cómo se leen" (172). En ese sentido, los paradigmas que siempre "sirvieron" para leer la escritura erótica sencillamente no bastan para explicar el dinamismo y la subversión desde los que han escrito las mujeres y las disidencias. De esa manera, la experiencia corporal se vuelve parte esencial de la narrativa y construye una dimensión del placer alejada de la linealidad a la que estamos acostumbradas con la heteronormatividad. Leer *Autofagia* desde los preceptos de la temporalidad *queer* resultó mucho más enriquecedor que distanciarnos de la novela porque su estructura es demasiado confusa con las digresiones y las voces de todos los personajes rondando en el mismo párrafo.

De este otro modo nos permitimos leer el placer de los cuerpos feminizados desde otra perspectiva y nos acercamos a un imaginario que corresponde con el horizonte de experiencias de la autora y de sus lectoras porque, dicho sea de paso, hacen falta historias de lesbianas tocándose en los pueblos y en los barrios del país. El compromiso de la autora con escribir la realidad del deseo femenino nos llevó a leer que ni siquiera el amor entre mujeres debe idealizarse bajo el concepto de la buena lesbiana el resto de nuestras vidas; si bien Alaíde Ventura siempre había hablado de la fraternidad entre mujeres y de que ese cariño nos sostiene, también había escrito sobre las repercusiones que tienen las relaciones de poder en nuestras vidas, y que la violencia podía inmiscuirse en cualquier relación: familiar o romántica, aunque intente ocultarse. Finalmente, la inmersión de la autora en temas como el placer sexual femenino y los

trastornos alimenticios pone en evidencia que las escritoras se han reapropiado de lenguajes y sensaciones por las que antes eran severamente castigadas si se expresaban al respecto, debido a una categorización presuntamente universal que limitaba los temas sobre los que debían escribir las mujeres. El campo semántico de la gastronomía mexicana ofrece múltiples posibilidades para referirse a las delicias corporales, y poner la comida en el mismo nivel que el sexo, y es aún más relevante si consideramos la relación histórica que han tenido las mujeres con la comida y el deseo erótico, priorizando la mesura y el autocontrol para evitar señalamientos externos.

Referencias bibliográficas

Ahmed, Sara. (2019). *Fenomenología* queer*: orientaciones, objetos, otros* (Javier Sáez del Álamo, Trad.). Bellaterra. (Obra original publicada en 2006)

Arnés, Laura A. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina.* Madreselva.

Cañedo, César. (2022). "*Amora* y *Crema de vainilla*, momentos clave de la novela lésbica mexicana en 25 años". *INTER DISCIPLINA*, *10*(27), 53-78. https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2022.27.82143

Gac-Artigas, Priscilla. (2009). "La cocina: de cerrado espacio de servidumbre a abierto espacio de creación". En Lilian von der Walde y Mariel Reinoso (Eds.), *Mujeres en la literatura. Escritoras* (pp. 512-522). Destiempos.

Gutiérrez Estupiñán, Raquel. (1998). "Escritura femenina y erotismo". *Texto Crítico. Nueva Época*, (7), 109-122. https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7381

Halberstam, Jack. (2018). *El arte queer del fracaso* (Javier Sáez del Álamo, Trad.). Egales. (Obra original publicada en 2011).

Martínez Torrijos, Reyes. (2023). "En su novela *Autofagia,* Alaíde Ventura plantea que "no hay escape al cuerpo" (en línea). *La Jornada,* Cultura. https://www.jornada.com.mx/noticia/2023/11/17/cultura/en-su-novela-autofagia-alaide-ventura-plantea-que-no-hay-escape-al-cuerpo-394

Mendoza Rivero, Leonardo. (2022). "Sobre cuerpos violentados y silenciados: El «mal absoluto» en *Entre los rotos* de Alaíde Ventura Medina y *Nefando* de

Mónica Ojeda". *Revista Baciyelmo*, (4), 33-54. https://doi.org/10.62876/baciyelmo.vi4.5796

Pache Carballo, Laura. (2015). "La transposición de apetitos en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes". En Jesús Murillo y Laura Peña (Eds.), *Sobremesas literarias. En torno a la gastronomía en las letras hispánicas* (pp. 479-486). Biblioteca Nueva.

Richards, Nelly. (1993). "¿Tiene sexo la escritura?". En Francisco Zegers (Ed.) *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática* (pp. 31-46). Atenea Impresores.

Ventura Medina, Alaíde. (2018). *Como caracol*. Conaculta.

Ventura Medina, Alaíde. (2019). *Entre los rotos.* Penguin Random House.

Ventura Medina, Alaíde. (2023). *Autofagia.* Penguin Random House.

Ventura Medina, Alaíde. (2024). "Gracias por aceptar. La encomienda es que escribas sobre lo que es ser mujer hoy…". En Gabriela Jáuregui y Olivia Teroba (Eds.). *Tsunami 3* (pp.219- 226). Sexto piso.

Winnet, Susan. (1999). "Distinciones: mujeres, hombres, narrativa y principios de placer". *Feminismos literarios* (Neus Carbonell y Meri Torras, Eds.) (pp.147-174). Arco Libros.