

OTROS MODOS DE VER:

EL MICROCOSMOS LITERARIO
DE GUADALUPE NETTEL

Inés Ferrero Cándenas
Coordinadora



ESTUDIOS LITERARIOS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

INÉS FERRERO CÁNDENAS.
Doctora en Literatura Hispanoamericana (PhD Hispanic Studies) por la Universidad de Edimburgo. Profesora investigadora del Departamento de Letras Hispánicas, de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.



Cinabrio, Ramón Bernal, 2012,
acuarela en algodón 300 lbs.,
32 cm x 28 cm

Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel

COLECCIÓN ESTUDIOS LITERARIOS



SEMINARIO de INVESTIGACIÓN

poéticas de lo
inquietante

OTROS MODOS DE VER:
el microcosmos literario de Guadalupe Nettel

Inés Ferrero Cándenas

COORDINADORA



Campus Guanajuato | División de Ciencias
Sociales y Humanidades



2020

Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel

Primera edición, 2020

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la ilustración: Ramón Bernal

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascaráin de Retana núm. 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

EDICIONES DEL LIRIO

Azucenas núm. 10, Col. San Juan Xalpa, C.P. 09850,

Delegación Iztapalapa, Ciudad de México

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

Diseño de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

Imagen de portada: Ramón Bernal (*Cinabrio*, 2012, acuarela en algodón 300 lbs., 32 cm x 28 cm)

ISBN: 978-607-441-717-3 (UG)

ISBN: 978-607-8706-62-4 (Del Lirio)



Advertencia: se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los textos de la publicación, incluyendo el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando siempre la fuente y otorgando los créditos autorales correspondientes.

Hecho en México • *Made in Mexico*

CONTENIDO

Presentación	9
Cartografías paralelas: cuerpo y ciudad en <i>El huésped</i> <i>Inés Ferrero Cándenas</i> <i>Rogelio Castro Rocha</i>	15
La belleza incómoda <i>Ezra Gibrán Guzmán Magaña</i>	33
“Ahí estaba todo y yo no sabía entenderlo”: (des)enfoques narrativos e ideológicos en <i>Pétalos y otras historias incómodas</i> <i>Felipe A. Ríos Baeza</i>	51
La mirada asimétrica. <i>El cuerpo en que nació:</i> de la autobiografía a la novela <i>Claudia L. Gutiérrez Piña</i> <i>Elba Sánchez Rolón</i>	79
Del bonsái al pez. Apropiaciones orientalistas y feminismo en dos cuentos de Guadalupe Nettel <i>Berenice Ramos Romero</i>	101

El espejo de la modernidad líquida: relaciones humano-animales en <i>El matrimonio de los peces rojos</i> <i>Carmen Dolores Carrillo Juárez</i>	119
Una historia natural sobre la animalidad: “La serpiente de Beijín”, de Guadalupe Nettel <i>Jazmín G. Tapia Vázquez</i>	135
“Felina”: gatos y otras maternidades <i>Mara Itzel Medel Villar</i>	153

PRESENTACIÓN

Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) se ha convertido en una de las voces más destacadas de la narrativa mexicana actual. Cuenta la leyenda como una tarde del 2004, Jorge Herralde estaba organizando su biblioteca cuando un manuscrito de *El huésped* cayó al suelo. Al levantarlo lo inspeccionó con detenimiento y días después lo leyó. En seguida escribió a la autora manifestando su deseo de publicarlo en Anagrama, pero no le dijo que lo postularía al Premio Herralde 2005, el cual otorga reconocimiento a la mejor novela inédita en español con un premio de 18.000 euros. Para sorpresa de todos, y más de la propia autora, *El huésped* quedó como tercera finalista. Nettel conseguiría el premio años después, en 2014, con *Después del invierno*. Considerando que el manuscrito de *El huésped* había sido rechazado por 59 editoriales antes de que Herralde lo encontrara, es indudable que tanto él como su editorial jugaron un papel indispensable en el éxito y promoción de Guadalupe Nettel, pero igual de importante han sido su propia perseverancia, formación, trabajo y trayectoria.

La debutante de Herralde era una joven de treinta y pocos años, había estudiado Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), publicado cuentos en español y en francés, era traductora y vivía en París, donde estudiaba un doctorado en literatura. Tenía todas las herramientas para destacar, y desde el inicio Nettel fue desarrollando una brillante carrera como estudiante, editora, autora traducida a casi veinte lenguas y premiada en México, España, Francia y Alemania. Desde mediados de 2017, por encomienda de Jorge Volpi, Nettel tomó la dirección de la *Revista de la Universidad de México*. El trabajo realizado hasta la fecha en este cargo ha terminado por consagrarla

en el ámbito académico y editorial. En 2018 anunció que tenía entre manos un nuevo proyecto de ficción sobre maternidades, se llama *La hija única*, y se prevé que salga este mismo año.

La narrativa de Nettel posee un sello singular y distintivo. En *El huésped* se desdoblán las mismas obsesiones de *Les jours fossiles* (2003), una colección de cuentos publicada sólo en Francia, y al igual que el libro de relatos anterior, *Juegos de artificio* (1993), es difícil o imposible de conseguir. La insistencia en las anomalías físicas, en los sujetos disfuncionales, *outsiders* y *freaks*, en los peculiares modos de concebir el mundo y a uno mismo, se repite en su segunda novela, *El cuerpo en que nació* (2011), y en su colección de cuentos más comentada, *Pétalos y otras historias incómodas* (2008). Todas estas historias hablan de personajes solitarios, liminales y enfermos que seguirán apareciendo en su última colección de relatos, *El matrimonio de los peces rojos* (2013). Dada la dificultad de adquirir las dos colecciones de relatos anteriores a *El huésped*, y considerando que no existe ninguna manifestación crítica sobre ellas, nunca pensé incluir artículos sobre dichos relatos en este volumen. Lo que sí consideré, y al final debo anunciar como una ausencia en este libro, es un artículo sobre *Después del invierno*. Es una carencia que me affige, aunque no pudo incluirse por causas de fuerza mayor. Exceptuando esta novela, el volumen recoge reflexiones críticas sobre el resto de la obra de la autora mexicana.

En la mayor parte de las entrevistas, la autora menciona siempre entre sus autores preferidos a Issac Bashevis Singer, George Perec, Annie Ernaux, Emanuel Carrère, entre otros. No obstante, no es difícil relacionar su poética con nombres importantes de la literatura hispanoamericana y mexicana, como Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Amparo Dávila o Guadalupe Dueñas. De cualquier forma, lo más perceptible es la huella de la narrativa fantástica europea, en especial la decimonónica. Sus inquietudes se repiten de novela en novela, de cuento en cuento, utilizando fórmulas narrativas análogas y empleando los mismos símbolos. A riesgo de ser cansino, esta perseverancia acaba conformando un microcosmos literario muy bien estructurado que dota a su obra de una coherencia indiscutible.

La disposición de los artículos incluidos en este volumen ha tratado de mantener esta coherencia. El orden de los capítulos coincide con la cronología de la publicación de las obras de Nettel y, en este tenor, se registra la formación, repetición, reescritura y transformación de las temáticas y recursos literarios que configuran el microcosmos netteliano a medida que evolucionan en su ficción. Los artículos se comunican al señalar hacia esas mismas inquietudes repetidas a lo largo de su narrativa y que, por ende, terminan conformando su poética. Así, sin que hubiera una unidad temática preestablecida para este volumen, una rotunda relación se dio por sí misma. Los capítulos rastrean las peculiares posturas que la autora profesa hacia la belleza, el cuerpo, las anomalías psíquicas y corporales, la integración del individuo en sociedad, los espacios sociales y personales, la enfermedad y la abyección, la mirada y su reversibilidad, las relaciones afectivas y las reflexiones sobre el mundo animal y vegetal en tanto símbolos que encarnan al monstruo, el lado perverso y pervertido de la conducta humana. A su vez, todo este carnaval de cuerpos deformes, marginados, bestializados, y en su mayor parte dotados de severas taras psíquicas, le sirve de trampolín a su creadora para desatar una crítica social mordaz y acertada.

El título escogido para este volumen crítico ha tratado de englobar todos estos aspectos. El concepto de *visión o mirada* será tratado por la totalidad de los estudios aquí reunidos. El carácter de reversibilidad, de asimetría y de otredad que carga esta noción dentro de la obra de la autora es, en esencia, lo que conforma su microcosmos literario. Finalmente, la crítica social está marcada en la idea de una mirada diferente, en los otros modos de ver planteados para y por sus sujetos literarios y en la forma que tienen de insertarse en sociedad, siempre anómala o subversiva.

El primer capítulo, “Cartografías paralelas: cuerpo y ciudad en *El huésped*”, escrito por Inés Ferrero Cándenas y Rogelio Castro Rocha, es la reescritura de un artículo ya publicado en 2008 por la *Revista Mexicana de Literatura* sobre *El huésped*. El artículo ha adoptado un carácter muy diferente, pero esa primera publicación ha sido de gran inspiración para concretar la idea de dos cartografías paralelas, una corporal y otra urbana, en esta primera nove-

la. La figura del doble, la transformación del cuerpo, el impacto o integración del individuo con el entorno, son algunos de los aspectos claves de análisis.

El segundo capítulo, “La belleza incómoda”, escrito por Ezra Gibrán Guzmán Magaña, retoma algunos asuntos centrales sobre la belleza y plantea el carácter anómalo que esta noción adopta en *El huésped* como antecedente de la propuesta de belleza incómoda desarrollada en los cuentos de *Pétalos y otras historias incómodas*.

El tercer capítulo, “‘Ahí estaba todo y yo no sabía entenderlo’: (des) enfoques narrativos e ideológicos en *Pétalos y otras historias incómodas*”, está a cargo de Felipe A. Ríos Baeza, quien aborda las seis historias de este libro, escritas bajo la noción de *ideología y fantasía* de Slavoj Žižek. A lo largo de su estudio, Ríos Baeza revela la estructuración de un modo de pensar o ideología que permite entender el devenir de las acciones y pensamientos de los personajes nettelianos.

El cuarto capítulo, titulado “La mirada asimétrica. *El cuerpo en que nació*: de la autobiografía a la novela”, de Claudia L. Gutiérrez Piña y Elba Sánchez Rolón, plantea una propuesta de lectura de *El cuerpo en que nació* desde la autobiografía como un discurso eminentemente postural, donde podemos entender el posicionamiento de Nettel dentro de la relación biografía-escritura.

El quinto capítulo, “Del bonsái al pez. Apropiaciones orientalistas y feminismo en dos cuentos de Guadalupe Nettel”, escrito por Berenice Ramos Romero, tiende un puente temático e ideológico entre *Pétalos y otras historias incómodas* y *El matrimonio de los peces rojos*. La autora examina el modo como Nettel se apropia y reescribe ciertos motivos presentes en la literatura japonesa agregando una postura feminista como parte de dicha reapropiación.

Por su parte, Carmen Dolores Carrillo Juárez, en el sexto capítulo, “El espejo de la modernidad líquida: relaciones humano-animales en *El matrimonio de los peces rojos*”, hace una lectura de los cinco cuentos de este volumen, donde se articulan las relaciones humano-animales como punto de quiebre en la configuración de una realidad moderna que Carrillo plantea como *líquida* en términos de Zygmunt Bauman.

Los siguientes dos capítulos otorgan profundidad analítica sobre un único cuento, ambos pertenecientes a la colección *El matrimonio de los peces rojos*. En el capítulo séptimo, “Una historia natural sobre la animalidad: ‘La serpiente de Beijín’, de Guadalupe Nettel”, Jazmín G. Tapia Vázquez analiza este cuento para destacar cómo mediante el empleo de estrategias narrativas como la personificación, la animalización y la analogía, Nettel construye una historia que escenifica el conflicto interno de seres que se debaten entre el instinto y la razón.

El octavo y último capítulo, “Felina: gatos y otras maternidades”, de Mara Itzel Medel Villar, propone una revisión crítica de la maternidad en el cuento “Felina”, problematizándola desde dos aristas: como impedimento para el éxito social y profesional y como propósito biológico femenino articulado desde la animalidad.

Finalmente, quiero agradecer la sencillez en la gestación y después culminación de este proyecto, registrado en abril de 2019 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guanajuato, quien financió su conversión en libro a través de los apoyos para Cuerpos Académicos. Agradezco a estas instancias, pero sobre todo al trabajo y dedicación de los autores que han hecho posible este volumen.

Inés Ferrero Cándenas

CARTOGRAFÍAS PARALELAS:
CUERPO Y CIUDAD EN *EL HUÉSPED*¹

Inés Ferrero Cándenas

Rogelio Castro Rocha

Who is the third who always walks beside you?

T. S. ELIOT

Corría el año 2005 cuando *El huésped*, publicado un año después, quedó como tercer finalista del Premio Herralde de novela. Esta deliberación causó gran sorpresa a nivel internacional. ¿Quién era Guadalupe Nettel? ¿Quién era esa mexicana desconocida que escribía en dos idiomas, profesaba una mirada tan singular y había conseguido acaparar durante meses las revistas y periódicos de España y México? Nadie la conocía entonces, pero la novela sedujo en su momento y siguió provocando atención crítica años después. Entre algunos de los artículos críticos más relevantes están, “Degeneración e identidad: Guadalupe Nettel y la novela de crecimiento como ‘Bildung’ político” (2012), de Carina González, aunque la autora revisa y desarrolla

¹ Una primera versión, ahora ya muy diferente de este artículo, salió en 2009 en la *Revista Mexicana de Literatura Contemporánea*. Ver detalles de la publicación en el apartado de referencias.

mejor la misma idea en otro artículo llamado “La potencia de los cuerpos corrompidos: *El huésped* como Bildungs político” (2015), donde señala cómo “*El huésped* respeta el rasgo distintivo del *bildung* tradicional que ubica al género en el conflicto entre el ser y lo social [...]. En ese proceso de crecimiento Ana no solo debe incorporar las leyes que reglan lo social [...], sino que asiste [...] al desarrollo de una presencia que habita su cuerpo y por momentos lo domina” (2015: 99). Por otro lado, Carolyn Wolfenzon, en su trabajo “El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel como espejo político de México”, menciona cómo la figura del fantasma se configura a partir de la idea del doble, de lo otro: “[...] en *El huésped* el juego de la doble personalidad de la protagonista se yuxtapone al doble externo que es la ciudad de México. La novela parte de la noción de que existen dos Méxicos: por un lado, el visible y moderno; por otro, el subterráneo, que es a su vez la base y la constitución del primero” (2017: 42). Otro artículo relevante es el de Miriam Yvonn Márquez Barragán, “El siniestro habitante de los rincones íntimos: *El huésped*, de Guadalupe Nettel”, donde apunta cómo Nettel configura dos planos entre lo subterráneo y lo superficial (2019: 58). Por último, Luis Enrique Escamilla Frías, en “La Ciudad de México, soportada por sus márgenes. Tipología en *El huésped* de Guadalupe Nettel”, se centra en la configuración de la Ciudad de México, y menciona: “Es posible pensar la relación en la cual el inconsciente y la marginalidad son lo que da sostén, respectivamente, a la consciencia y a la ciudad, pero en términos de espacio. En la novela hay una relación entre lo que sucede en el sujeto y lo que sucede en la dinámica de la sociedad y la ciudad” (2019: 82).

La historia de *El huésped* puede resumirse fácilmente; está narrada por Ana a modo de novela de formación o *bildungsroman*, es decir, en primera persona y en retrospectiva. La narradora explica sentirse habitada por un ente llamado La Cosa que establecerá el eje central de la propuesta narrativa y la acompañará durante todo el relato. Desde temprana edad, Ana está segura de que en la edad adulta el huésped ganará control sobre su cuerpo, dejándola ciega. Esta certeza le provoca un miedo irracional hacia los invisibles y, a la vez, una enfermiza atracción. Ingresa como trabajadora en

un instituto para ciegos donde los observa y estudia. A través del contacto con esta institución y sus huéspedes, la protagonista sufre toda una serie de transformaciones físicas y psíquicas que concluyen con su ingreso en una organización revolucionaria de indigentes localizada en el subterráneo de la Ciudad de México.

Los extravagantes peregrinajes ciudadanos de la narradora podrían a ratos recordarnos los delirios vividos por Fernando Vidal en el “Informe de ciegos”, de Ernesto Sábato, o los desdoblamientos de realidad típicos de las ciudades de Julio Cortázar y Abelardo Castillo. De todas formas, el aspecto más fascinante de esta novela no radica en la ciudad en sí misma, sino en la relación establecida entre ciudad y cuerpo. Como veremos más adelante, Ana narra con detalle las metamorfosis de su cuerpo a medida que entra en contacto con los diferentes espacios urbanos por los que transita. Entenderemos dichas transformaciones corpóreas como la manifestación externa de su *bildung*, es decir, de su proceso de formación y crecimiento.² Siguiendo esta línea discursiva, profundizamos en el modo en que esos recorridos internos y externos trazan dos cartografías paralelas en tanto la escritura refleja una mimesis del yo con la ciudad que culmina en el hallazgo y aceptación de una “verdadera naturaleza” en la narradora. El cuerpo aparece como materia manipulable, adaptable al ámbito espacial. En este sentido, el artículo examina cómo la narración devela un desdoblamiento psíquico dependiente del espacio urbano donde la protagonista “se hospeda” y que tiene lugar a medida que su proceso de crecimiento personal incrementa. La Cosa oculta en la narradora tiene un eco llamado “La Cosa Urbana” oculta en la ciudad: ambas son luctuosas y mezquinas, se encuentran en estado constante de mutación o disfraz, siempre parecen lo que no son, siempre amenazan con surgir de pleno y tomar control.

² En distintos momentos de este artículo, nos referimos al proceso que vive la protagonista como *bildung*. Se está entendiendo aquí esta palabra en su acepción clásica, es decir, como el proceso de formación que vive una persona hasta llegar a integrarse en la sociedad.

EL HUÉSPED DE ANA

El relato de Ana inicia con un aire de historia fantástica: “Siempre me gustaron las historias de desdoblamientos, esas donde a una persona le surge un alien del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas [...] Sabía que dentro de mí vivía una cosa sin forma imaginable que jugaba cuando yo jugaba, comía cuando yo comía, era niña mientras yo lo era” (Nettel, 2006: 13). En esos tiempos, la narradora apenas sabe nada de su huésped interno, pero lo poco que conoce de él es descrito con las características del monstruo, del peor enemigo. “Sabía que su respiración era semejante a la de un pulpo, cuyos tentáculos pegajosos desplegaba por la noche a lo largo de mi cuarto” (Nettel, 2006: 13). La Cosa invade sus sueños y en ellos se apodera de su vista: “[...] podría hacer una retrospectiva y explicar cómo mis sueños fueron perdiendo la luz y las formas de la misma manera en que a Mondrian lo dominaron los colores primarios y lo encerraron en rejas terribles” (Nettel, 2006: 14). También describe cómo el huésped le obliga a comer cosas que le repugnan. “Hay días, sobretodo si está enojada por algo, en que me obliga a abrir una lata de chícharos y a engullirlos vorazmente, así sin calentarlos siquiera, aun sabiendo que después, si soy yo quien controla la digestión ese día, terminaré vomitándolos contra el inodoro” (Nettel, 2006: 15).

Más allá de habitarla entonces, La Cosa la puede poseer y dominar: “La Cosa se sirve de mis manos, de mi voz, de mi oído para alcanzar lo que quiere” (Nettel, 2006: 15). Sólo hay un elemento intocable, al que La Cosa no puede acceder, y es su hermano: “Diego era mío y ella me dejó ese territorio libre durante años” (Nettel, 2006: 16). Una de las claves de la narración está en el trauma que la enfermedad y muerte de este hermano causa en Ana, y la otra, en el carácter violento, vejatorio de La Cosa. Ejemplo de esto es la ocasión cuando pensó estar comiendo pastel con una amiga, pero en verdad le estaba arrancando el cuello a mordiscos. Ana asegura no poder recordar nada de ese día: “De aquella segunda mañana, lo último que recuerdo es el suéter gris con cuello alto que llevaba Marcelita y sus ojos muy abiertos. Pero dicen las malas lenguas que en esa ocasión, además de morderla nuevamente,

le acomodé una paliza” (Nettel, 2006: 21). A partir de estas acciones violentas, la protagonista empieza a experimentar un miedo real: “[...] empecé a tener miedo de mí misma. Miedo de La Cosa que sentía crecer en mí como una larva en su crisálida; miedo de los cambios que se producían en mi cuerpo” (Nettel, 2006: 21). El elemento incontrolable, violento y agravante de La Cosa nos impide leerla como el simple miedo que una niña podría tener hacia la edad adulta; más bien apunta hacia un desdoblamiento (psíquico o de corte fantástico) que, en cualquiera de los casos, indica la revelación del auténtico yo, la naturaleza monstruosa, una vez llegue a esa edad adulta. Adoptaremos en este artículo la vertiente psicológica, sin olvidar sus posibilidades y habilitaciones fantásticas. En este mismo tenor, creemos que la metáfora de la crisálida de la cita anterior es adecuada para explicar la idea de desdoblamiento psíquico propuesta aquí por Nettel.

En *Sí mismo como otro*, Paul Ricoeur anota cómo “poseer un cuerpo es lo que hacen, o más bien son, las personas. El concepto de *persona* no es por tanto un segundo referente distinto del cuerpo, como el alma cartesiana [...] sino un único referente dotado de dos series de predicados, predicados físicos y predicados psíquicos” (2006: 9). En la narración se presenta un único referente (el yo narrado en primera persona del singular: “empecé a tener miedo de mí misma”), al que se le otorgan dos predicados (el yo narrando sobre sí mismo en primera y tercera persona del singular, simultáneamente: “La cosa que sentía crecer en mí”). Ahora, para ningún ser humano existe la categoría del yo absoluto; es decir, el yo no es definible sin la otredad. En palabras de Ricoeur, “la atribución que hacemos a otro es tan primitiva como la atribución a sí mismo. No puedo hablar de modo significativo de mis pensamientos si no puedo, a la vez, atribuirlos potencialmente a otro distinto de mí” (2006: 15). Para hacer esta atribución, el sujeto suele utilizar los pronombres personales “yo”, “tú” o “él”.

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando el “yo” se siente “él” o “ello”? Que la reflexividad de la persona es abstracta en tanto no diferencia entre la primera y tercera persona del singular. Aunque la narración de Ana está en primera persona, su reflexividad no es concreta, pues no sabe diferenciar si

sus actos y conciencia provienen del “yo” o de “La Cosa”. Para obtener una concepción reflexiva concreta de persona es necesaria la subjetivización del cuerpo, pero en la narración tiene lugar un desdoblamiento en el cual se priva al cuerpo de subjetividad. Su cuerpo no es “suyo” en tanto no reconoce la “fuerza lógica del sí” (Ricoeur, 2006), es decir, en su narración el lenguaje no proporciona la posibilidad exacta de decir si la que piensa es Ana o La Cosa; posee un predicado físico confrontado con el psíquico, una subjetividad ajena a su forma, una persona vista y enunciada ante sí misma como otra. La narradora se “siente” y se “observa” a la vez (Ricoeur, 2006: 8-9), como resultado de la relación del sujeto con su cuerpo es la de sentirse habitado.

Es ésta entonces, en esencia, la historia de una lucha interior. El huésped es el predicado psíquico, negado y temido, es “eso” “habitando” el cuerpo de Ana y ella, en un ejercicio de dominación de lo inexplicable (¿sobrevivir a la finitud del cuerpo?), lo ha relegado a un “espacio lúgubre y sin luz”, cuya “memoria debía de ser húmeda como un sótano que nadie visita” (Nettel, 2006: 56). En su batalla por dominarla, en desterrarla a un segundo plano de su existencia, La Cosa se convierte en la representante de todo lo que no se puede comunicar desde el “yo”. Ana lo comunica a través de la tercera persona del singular, a través de la “no-persona”. En otras palabras, Ana sólo se concibe —y por lo tanto se enuncia— como imagen del cuerpo, como encarnación simbólica del sujeto deseante, del huésped, y ahí radica su problema: en creer que cuerpo y conciencia son dos (Ricoeur, 1996: 12). En *El yo y el ello*, Freud llega a algunas conclusiones similares. Menciona que “yo es ante todo un yo corporal que toma conciencia de la simbiosis de la zona mental con su aspecto físico” (1981: 176). Apreciamos cómo en la narración no existe una simbiosis entre la zona mental (el huésped/el ello) y su aspecto físico (Ana/el yo). Por ello, si aceptamos el sujeto como un ente compuesto por un predicado psíquico y uno físico, la marginación o no aceptación de uno de estos predicados conlleva a la creación de un ser incompleto, escindido en una dualidad que enfrenta la zona mental con su imagen o significante físico; es decir, a La Cosa con Ana. Esto es en realidad muy parecido a la psicosis tal y como es descrita

por el discurso médico moderno.³ Contraria a la mayor parte de los seres humanos, para la protagonista el cuerpo no es el componente de subjetividad de la mujer a quien da vida. El periplo emprendido en el instituto de ciegos es entonces parte de su “iniciación” en la vía de la formación y el autoconocimiento. Esta etapa debe entenderse como el rito preparatorio para descender hacia el interior de su predicado psíquico que, por supuesto, se concretará en el subterráneo.

EL INSTITUTO PARA CIEGOS

El ambivalente sentimiento de Ana hacia los ciegos es siniestro, le atraen, pero le dan asco y pavor. Sabe que tras de ellos se esconde el monstruo a quien no se atreve a mirar. Por eso dirige sus pasos hacia un instituto para ciegos y empieza a trabajar como lectora. El largo periodo que Ana pasa en este lugar, leído en términos metafóricos, es franquear la primera “prueba” adulta en su viaje o proceso. Desde este momento, la narración se comporta un poco al modo del *quest* maravilloso, donde el héroe obtiene gemas y llaves que abren “puertas” o significados. Las puertas de Nettel, si bien son fantásticas en su inexplicabilidad fastuosa, son principalmente psíquicas y sociales. La última llave es ver y aceptar lo que no se puede controlar: el lado siniestro de uno mismo, y también de las masivas civilizaciones modernas. Esta visión, lejos de ser aterradora como podría pensarse en un inicio, es planteada en la novela, ya casi en sus últimas líneas, como una nueva calma o paz. En este sentido, es importante señalar cómo el ojo, la mirada, la visión, están en el centro de la

³ La Organización Mundial de la Salud (OMS) define *psicosis* de la siguiente manera: “Las psicosis, entre ellas la esquizofrenia, se caracterizan por anomalías del pensamiento, la percepción, las emociones, el lenguaje, la percepción del yo y la conducta. Las psicosis suelen ir acompañadas de alucinaciones (oír, ver o percibir algo que no existe) y delirios (ideas persistentes que no se ajustan a la realidad de las que el paciente está firmemente convencido, incluso cuando hay pruebas de lo contrario)” (OMS, 2019: s/p).

discusión de la novela de Nettel e implícito en la mayoría de las argumentaciones planteadas en este artículo.

En *El cuerpo mutilado*, José Miguel Cortés ha señalado cómo “el miedo a perder la vista es quizás la relación con uno de los miedos más atávicos del ser humano, el miedo a la muerte” (1996: 45). El temor de Ana proviene de esa inexplicable seguridad ante la ceguera que se le figura como una muerte en vida: “[...] una vez me desterrara al sótano donde yo la había tenido hasta entonces, mi existencia quedaría reducida a la de una amiba” (Nettel, 2006: 23). Esta clarividencia sobre su futuro no se atribuye a Ana, sino a los deseos y proceder de La Cosa, quien además posee “un lenguaje, ciertamente incomprensible para mí, pero no para los ciegos, grupo al que probablemente pertenecía” (Nettel, 2006: 51). La seducción que estos sujetos ejercen en la protagonista se genera entonces en el deseo reprimido de obligarse a aceptar lo que ella misma será, una ciega, en mirar lo abyecto a la cara, en confrontarse con lo indecible e incomprensible que rige su existencia.

Como si La Cosa le obligara a aprender su lenguaje, lo primero que hace al llegar al instituto es enfrentarse con el alfabeto braille y ponerse a estudiarlo de manera obsesiva. Es aquí importante regresar a un evento anterior. Una tarde, cuando su hermano aún vivía, Ana descubre unos signos en su brazo que le generan inquietud. Sabemos que estos signos se los grabó ella misma en un acto de violencia súbita que no puede recordar.

El moretón que descubrí esa noche sobre su brazo me causó un miedo distinto. Yo sabía que esas marcas no eran producto de ningún animal. Sólo la voluntad humana puede dibujar algo tan semejante a un bordado y por eso me resultaron tan aterradoras. Las observé hasta memorizarlas. En la herida había algo familiar y al mismo tiempo irreconocible [...] ¿Cómo te hiciste eso? —me decidí a preguntar, sabiendo perfectamente que él no podía ser el autor. —¿Ya no te acuerdas? —respondió mirándome a los ojos (Nettel, 2006: 33).

A pesar de que Ana pasa toda su vida preguntándose por el significado de esos signos, no adquieren ningún sentido hasta que llega al instituto de

ciegos y aprende braille. Así descubre que el nombre grabado en el brazo de su hermano es su propio nombre escrito al revés, en el lenguaje de los ciegos.

Comprendí que se trataba de mi nombre, pero de manera invertida, como en un espejo. El descubrimiento me dejó sin palabras. Escrito así me parecía que ese vocablo de dos caras idénticas dejaba de pertenecerme. El nombre de La Cosa era el mío, pero invertido. Lo que yo siempre había considerado un mensaje impreso en la piel de mi hermano no era tal sino simplemente un sello personal, una firma (Nettel, 2006: 111).

Lo importante de esta cita —aparte de subrayar el papel clave que literal y simbólicamente juega el hermano en la historia— es la revelación, la puerta abriéndose hacia el conocimiento. Por supuesto, “Ana” es un palíndromo, y su significado no se altera a la inversa, tampoco en los signos braille. Son dos caras idénticas. Mediante el lenguaje braille, Ana aprende que La Cosa no es algo ajeno que la está habitando, sino que es parte de sí misma, es su cara inversa (o perversa). Al respecto, dice Cortés: “El cuerpo es un factor de individualización fundamental que establece las fronteras de la identidad personal; toda modificación de estos límites lleva aparejado una confusión de orden simbólico y la alteración de la identidad personal” (1996: 51).

Es claro cómo el cuerpo de Ana no supone un factor de individualización, pues está habitado por La Cosa. El resultado es esa misma confusión de orden simbólico y alteración de la identidad personal mencionada por Cortés. Lo peculiar de la propuesta de *El huésped* radica en la solución prevista por la autora para hacer consistente la imagen del cuerpo de su protagonista con la expresión de su subjetividad. Es decir, para poder estructurar una relación intersubjetiva entre cuerpo y psique, el cuerpo físico de Ana deberá sufrir una mutilación. La tara física aparece como necesaria e inevitable. El inicio de los síntomas de la ceguera en el instituto es evidente y ella la sabe inevitable. “Estaba ahí porque necesitaba una respuesta, una alternativa para esa vida cada vez más cercana” (Nettel, 2006: 123). Mientras se adapta a la vida del instituto de ciegos, la

vista de Ana sufre leves variaciones, tornándose más intensa, más aguda, como si tuviera inteligencia propia y supiera de su próxima extinción: “[...] más que ningún otro vidente, yo apreciaba las imágenes, la posibilidad de absorber los colores y las formas, de incrustarlas en mi memoria, en mi propio cuerpo” (Nettel, 2006: 76).

Decíamos antes que el periplo de Ana era una suerte de cartografía a través del espejo, pero no sólo porque ella se desdoble psíquicamente, sino porque el espejo refleja la dimensión de crítica social que Nettel explora a través de los espacios urbanos. La cartografía corporal de Ana es sensible a los espacios por los que transita; es un cuerpo invadiendo dichos espacios y, sobre todo, dejándose invadir, trazar, por ellos. Dicho de otro modo, Ana dibuja esos espacios a la vez que es dibujada por ellos. En el caso del instituto, éste se describe como un edificio solitario y lúgubre, habitado por “parásitos” relegados a la oscuridad. Es fácil apreciar que la primera manifestación de “La Cosa Urbana” se describe en los mismos términos que antes se habían usado para describir a La Cosa misma, el símil es simple. Los huéspedes habitan la oscuridad del hospital como el huésped habita en Ana. “Todos, de alguna manera u otra, soñaban con la autonomía, con abandonar su eterna condición de huésped” (Nettel, 2006: 109).

Los ciegos y el instituto son entonces la primera representación simbólica de “La Cosa Urbana”, materializada más adelante y con mayor esplendor en el subterráneo.

En la institución se habla de cómo los internos deben aprender a valerse por sí mismos; pero sucede todo lo contrario. “Míralos, no se atreven a hacer nada sin pedir permiso. Terminan convertidos en mascotas de departamentos a las que se saca a pasear dos días alrededor de la cuadra” (Nettel, 2006: 112).

Nettel se sirve de este desdoblamiento, de la presencia de La Cosa Urbana, para desatar su crítica social y apuntar severas carencias en el sistema de salud público y en instituciones como, por ejemplo, la Escuela Nacional para Ciegos de México. Las ideas detrás de estas instituciones públicas, tales como crear espacios adaptados, y contar con personal capacitado para que los invidentes puedan desarrollar sus habilidades intelectuales, académicas

y sociales para después reintegrarse en sociedad, se revelan trucas en la novela: “Los otros empleados mostraban hacia los ciegos la paciencia falsa y desapegada que hay en los hospitales... No tardé mucho en comprender que esa institución, supuestamente creada para ellos, los tomaba raramente en cuenta” (Nettel, 2006: 75). La infraestructura del edificio, el trato dado a los ciegos por el personal, todo recuerda un espacio infame y autoritario, sin buenas condiciones higiénicas o régimen alimenticio, evidenciando las debilidades del estado mexicano en la regulación y control de este tipo de instituciones.

EL SUBTERRÁNEO

A través del instituto, Ana conoce a un cojo llamado Cacho, un personaje sórdido y enigmático cuyo simbolismo puede adoptar diferentes matices: es un Caronte, proviene del inframundo, pero también es un Virgilio. Además de simbolizar la frontera entre dos realidades o sociedades, Cacho funciona como guía decisiva para el trazo de la cartografía corporal y psíquica de Ana, pero su forma de tratarla es muy peculiar. Por supuesto, le enseña el lado oscuro, subterráneo, políticamente subversivo de la ciudad. Es también él quien la introduce en el medio lumpen para ofrecerle un nuevo destino: formar parte de una agrupación clandestina de indigentes, enfermos, mutilados y ciegos operando en el metro de la Ciudad de México. Es aquí notable el tinte carnavalesco de esta sociedad, sus sesgos grotescos, desesperados y extravagantes, pero aún más notable es cómo a través de esta representación Nettel consigue un agudo y despiadado tono de denuncia social: “Llegamos al panteón. Filas de mendigos entraban y salían de varios hoyos recién abiertos en las rejas. Pocas horas antes, los familiares de esas tumbas habían estado ahí con canastas llenas de tamales, enfrijoladas, arroz rojo [...] Junto a nosotros, cinco mendigos se repartían el botín de una tumba” (Nettel, 2006: 133). De fondo, tras la historia de Ana y su secta particular de ciegos, se encuentra toda una realidad de personas que viven en estas penosas condiciones y se consideran desechos sociales. Por supuesto, estos desechos los

produce el estado. Nettel está hablando de una masiva “producción” de indigentes a nivel nacional, dada en parte a través del pésimo manejo de las instituciones encargadas de mantener a sujetos enfermos o discapacitados al margen de vida, como el instituto. Los que consiguen escapar de dichas instituciones se convierten en las hordas de pordioseros, locos, mendigos e indigentes que se hospedan, para conveniencia del mismo estado, en el metro o en los túneles de las ciudades, allá donde no los vean. En este sentido, La Cosa Urbana también opera por sí misma.

El subterráneo ha existido siempre. Dicen que en Europa todavía hay catacumbas de la época de los romanos [...] Piensa en los colonizados de cualquier imperio, los esclavos, los campesinos, los leprosos, los prisioneros de guerra. En este país el subterráneo tiene una larga historia (Nettel, 2006: 131).

El subterráneo es por un lado el entorno infausto de la enfermedad y las anormalidades físicas, pero por otro ha sido un lugar elegido históricamente en muchos países para llevar a cabo una forma de vida alternativa, una sencilla revolución.⁴ Según Cacho, el subterráneo podía convertirse en “el mejor lugar para vivir en México [...] Todo depende de si prefieres estar atrapada adentro o afuera. Pagar impuestos, mantener con mordidas a los oficiales de tránsito o estar acá pidiendo limosna y eligiendo tu vida” (Nettel, 2006: 122). El tipo de individuos integrantes de esta sociedad subterránea y su forma de organización encarnan un valor antagonista a los modelos políticos y socioeconómicos modernos. Las vidas infames de estos sujetos, sus mutilaciones y aspecto, vuelven a enfatizar el carácter grotesco, casi sobrenatural de este grupo: “[...] tenía la sensación de estar frente a una secta enloquecida a la que sólo le interesaba crear indigentes para aumentar sus filas”

⁴ De hecho, la referencia explícita notada por la autora en entrevista sobre esta organización clandestina y su modus operandi tiene por objeto recordar el levantamiento indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

(Nettel, 2006: 126). En el plano literal, el subterráneo es el lugar donde esta comunidad lleva a cabo su pequeña revuelta. Si bien no pretenden derrocar ningún gobierno real, sí logran una suerte de resistencia abyecta (sobres de votantes llenos de excremento humano) que asedia al estado desde la misma marginalidad a la que éste los somete.

En el plano metafórico, Nettel es demasiado explícita. Las cajas chinas son aquí inevitables. El subterráneo, como el instituto, es el monstruo oculto en la ciudad. Es su huésped, y como en Ana, habita sus profundidades húmedas y viscosas. Es también la cara inversa de la ciudad, su reverso. Es por demás evidente que cuando Ana desciende al metro como modo de vida, cuando entra a formar parte de esta “guerrilla”, está descendiendo a su propio inframundo, a su predicado psíquico, a su huésped. En este sentido, decíamos que la cartografía urbana se escribe de forma paralela a la corporal y son siniestras las dos, La Cosa y La Cosa Urbana, pero la novela insiste: sólo dándole materialidad al sentimiento de lo siniestro podemos ver al monstruo, y sólo confrontándolo podemos liberarnos de él. Ana posee la certeza abrumadora de que la ceguera significa una alternativa a la vida personal y social tal y como la había conocido hasta ahora. Bajar y “vivir el subterráneo” simboliza la llegada, la entrada definitiva a su naturaleza monstruosa. Las escaleras de la reconciliación llevan al sótano donde vive el huésped. Así, este espacio subterráneo y lúgubre empieza a adquirir tintes de libertad: “[...] más que una persona, lo que buscaba allí era la posibilidad de vivir de una manera autónoma, a pesar de la ceguera, sin la dependencia de los ciegos del instituto y que tanto me aterraba” (Nettel, 2006: 114).

Hasta este momento en la historia, la vida de Ana se había regido por un sentirse habitada, poseída, encerrada. Ahora se mueve libre al entender sus propios deseos: “[...] a La Cosa le gustaba la calle, podía caminar horas con mis pies pequeños y sus pasos sin rumbo, descubriendo la ciudad, recorriéndola como por primera vez” (Nettel, 2006: 124). Si bien, la aceptación ya se había dado en varios niveles, Ana sigue narrando a La Cosa en tercera persona; y éste es un gesto que se mantendrá hasta el final. Al volverse más activa en la organización subterránea, la metamorfosis de su cuerpo se com-

pleta. Al principio es el rostro, luego serán los ojos. “Cada día se nota más, pensé. En el espejo, mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconocibles, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volvería a tener. No era mi rostro ya, sino el del huésped” (Nettel, 2006: 124).

Dejar de ver dos rostros en el propio espejo es aceptar tal y como se es ahora, o quizás como siempre se fue. Si durante toda su vida Ana se había sentido aislada de su familia, de sus amigos, de los ciegos o de cualquier otro ser humano, ahora es parte de un grupo, de una comunidad. Es irónico cómo el espacio de la enfermedad social se vuelve en la novela el espacio de la curación personal. También es irónico que el objetivo moral del *bildung* considere la integración en sociedad, el ofrecer un servicio a la comunidad. En estricto sentido, este objetivo de formación se cumple, pero con un detalle: su sociedad clandestina constituye un tipo de organización opuesta y enfrentada al Estado. La metamorfosis es una adaptación natural a este nuevo hábitat subversivo. Cuando acepta La Cosa como parte de sí, Ana comienza a reinterpretar su subjetividad: “¿Cómo formarme una identidad independiente si siempre había estado ahí?” (Nettel, 2006: 128). Ana acepta, pues resistirse no tiene sentido:

Me dije que toda mi vida había luchado por recordarme a mí misma, por defender mi identidad ante la invasión del parásito, cuando lo más prudente habría sido abandonarme a él desde un principio y escapar así de la existencia nauseabunda que había ido construyendo. Por primera vez en la vida necesitaba su presencia abismal para perderme en ella (Nettel, 2006: 164).

Esta cita es importante, pues La Cosa se convierte en algo deseado, algo propio, una suerte de refugio, una parte necesitada. Conforme se despierta la muda de piel indicativa de la autoaceptación, vemos cada vez más presente la relación entre la narradora y el espacio urbano: “Yo, que desde hacía tantos años llevaba un parásito dentro, lo sabía mejor que nadie; también la ciudad se estaba desdoblando, también ella empezaba a cambiar de piel y de ojos (Nettel, 2006: 176).

Cerca del cierre de la novela, Ana empieza a perder la vista y se trasladada a vivir al subterráneo de forma definitiva. Con el avance de la ceguera tiene una pequeña epifanía. Descubre no ser la única, pues termina por entender que todos los miembros de la sociedad clandestina han pasado por una experiencia similar. Muchos también habían sido captados por Cacho. Uno de los ciegos fugitivos del instituto le cuenta cómo gracias a Cacho él es libre; cómo supo “escuchar mi verdadero yo, ese yo que desde hacía años gritaba pidiendo auxilio sin recibir nada más que indiferencia. Él, en cambio, respondió al llamado y me ayudó a liberarme. Como te está ayudando a ti” (Nettel, 2006: 178). Si bien este personaje se presenta en términos benévolos como guía de Ana, incluso tienen una relación afectiva, mirándolo fríamente adquiere una dimensión inquietante. Su papel es clave dentro de la organización subterránea. Es el encargado de captar (¿y generar?) mutilados para añadir a las filas de su secta. El cómo se generan estos mutilados es parte del sesgo fantástico de la novela y no se narra en ningún sitio, pero apuntan a este personaje como agente clave. Esto está en total consonancia con la propuesta estética de Nettel. No ha de sorprendernos que gracias a él y a su secta Ana logre consumir su periplo con éxito.

A a estas alturas de su historia, Ana ya ha adquirido suficiente comprensión sobre sí misma, para que el predicado físico y el psíquico se terminen de unir, el cuerpo tiene que sobrevenir la mutilación completa. El paso de crisálida a mariposa implica perder el órgano más privilegiado por la sociedad occidental, el ojo, para poder cambiar su mirada interior, su visión social y moverse hacia una nueva experiencia identitaria. Aceptará el cuerpo incompleto para completar la subjetividad; confrontará esa no mirada (la ceguera), que es no obstante portadora de una nueva visión: “[...] en el subsuelo, más que en ninguna otra parte, la tierra se traga todo, también las traiciones, los crímenes y los rumores que estos desencadenan. *Todo es visto en su verdadera dimensión*” (Nettel, 2016: 179. Las cursivas son nuestras). Sólo cuando ya no puede ver la ciudad ni su cuerpo, Ana entiende el carácter de reversibilidad de la vista: que el ojo en tanto órgano físico no es necesario para la verdadera visión. Así, la integración consumada en la organización

clandestina no debe ser vista como la victoria de La Cosa, sino como un acto de voluntad de Ana, de necesidad, de cura. Ahí radica también el culmen del *bildung*, en adquirir un sentido de pertenencia con un grupo de humanos, con una comunidad: “[...] en ese ambiente contenido [...] encontré algo que no había experimentado en años: fraternidad en el sentido más cotidiano, tropezarse con los demás, sentir sus cuerpos cerca” (Nettel, 2006: 144).

Ana termina su relato de la siguiente manera:

Desde ahora, el metro sería mi hogar [...] Ya no veía las formas, pero la luz comenzó a volverse más intensa [...]. Esa claridad me envolvió por completo, como una lucidez insospechada, la sensación armoniosa de un orden inapelable [...] Poco importaba entonces donde elegía vivir, no había fuera ni dentro, libertad o encierro, sólo esa paz imperturbable y nueva (Nettel, 2006: 187).

La oscuridad, la ceguera, es una parte esencial para descubrir la luz, la verdadera mirada. La narradora obtiene una clarividencia que no termina por provocar la reflexividad concreta, pero sí anuncia la posibilidad y presencia de diálogo. Ya no la nombra como un “ella”, sino como un “tú”. En esta nueva paz imperturbable, la protagonista entiende que ser ciego no es estar muerto en vida, sino dotado de otra ideología. Nettel otorga otro plano al mencionado carácter de reversibilidad de la vista: el ojo como algo seductor y atractivo, pero también como arma cortante que nos atraviesa y devora con su mirada interior: “[...] el ojo ocupa un lugar extremadamente importante en el horror, pues entre otras cosas es el ojo de la conciencia” (Bataille, 1994: 80. Las cursivas son del autor).

El ojo es entonces el elemento imprescindible que traza estas cartografías: es agresivo y protector a la vez. Mediante la metáfora de la ceguera, Nettel sugiere otros modos de ver y mirar. Personales y sociales; corporales y urbanos. La novela no habla de ver con los ojos, sino a través de ellos (Blake), habla del “ojo de la conciencia” de Bataille y del terror que conlleva aceptar la psicosis, la alteración de la percepción del sí mismo. En este sentido, podemos concluir que el huésped en tanto símbolo central implica una reflexión

sobre cómo la subjetividad dislocada brota como experiencia de lo siniestro. El juego del doble, el juego del espejo y lo que el espejo refleja desde lo indecible y desde la ciudad, es explícito también en la dimensión social de la novela, en la diatriba sobre La Cosa Urbana. Esta sociedad putrefacta lleva de nuevo implícita la idea de reversibilidad de la vista porque se refiere a los distintos modos de mirar simbólica e ideológicamente el mundo.

Madero me dijo ese día que las maneras de ver el mundo son miles y los ojos son una de ellas, un umbral intermitente que abre el paso hacia el universo de las siluetas y los colores. Los sueños, incluso los de un invidente, son otra forma de ver, la música otra. Pero junto a todas estas maneras de mirar, hay tantas o más maneras de ser ciego (Nettel, 2006: 130).

Ana acaba siendo un miembro más de La Cosa Urbana y la claridad, “la sensación armoniosa de un orden inapelable” que la envuelve en las últimas páginas, sugiere que la mutilación del ojo le ha curado otro tipo de ceguera, es decir, ha provocado el cese de la confusión de orden simbólico. Ana se aproxima a la reflexividad concreta, a “la fuerza lógica del sí” (Ricoeur, 2006), a través de una propuesta de comunicación, de recibir a su huésped, de disfrutar esa llegada. Es hasta la última línea del texto que la escuchamos dirigirse a La Cosa, hablar con ella, y donde entonces por primera vez utiliza la segunda persona del singular: “‘Por fin llegas’, dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar” (Nettel, 2006: 189).

REFERENCIAS

BATAILLE, Georges (1994). *Historia del ojo*. Trad. Margo Glantz. México: Ediciones Coyoacán.

- CORTÉS, José Miguel (1996). *El cuerpo mutilado. (La angustia de muerte en el arte)*. España: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència / Direcció General de Museus i Belles Arts.
- ESCAMILLA FRÍAS, Luis Enrique (2019). “La Ciudad de México, soportada por sus márgenes. Tipología en *El huésped* de Guadalupe Nettel”. *Cuadernos del Hipogrijo. Revista Semestral de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 11, 74-85.
- FERRERO CÁNDENAS, Inés (2009). “Geografía en el cuerpo: El otro yo en *El huésped*, de Guadalupe Nettel”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 41(15), 55-63.
- FREUD, Sigmund (1981). “El yo y el ello” y “El yo y el super-yo (ideal del yo) en el yo y el ello”. En *Obras completas*. Tomos II y III, cuarta edición. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GONZÁLEZ, Carina (2012). “Degeneración e identidad: Guadalupe Nettel y la novela de crecimiento como ‘Bildung’ político”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 18(53), 21-32.
- (2015). “La potencia de los cuerpos corrompidos: *El huésped* como Bildungs político”. *Hispanófila*, 174, 97-115.
- MÁRQUEZ BARRAGÁN, Miriam Yvonn (2019). “El siniestro habitante de los rincones íntimos: *El huésped*, de Guadalupe Nettel”. *Latin American Literary Review*, 46(92), 53-58.
- NETTEL, Guadalupe (2006). *El huésped*. Barcelona: Alfaguara.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS) (2019). *Trastornos mentales*. Recuperado de <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders>
- RICOEUR, Paul (2006). *Sí mismo como otro*. Segunda edición. México: Siglo XXI.
- WOLFENZON, Carolyn (2017). “El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel como espejo político de México”. *Latin American Literary Review*, 44(88), 41-50.

LA BELLEZA INCÓMODA

Ezra Gibrán Guzmán Magaña

No hay deformidad más que en la monstruosidad; en la que, sin embargo, hay una suerte de belleza. La naturaleza ha creado las partes irregulares de una manera tan ingeniosa que a veces son más extraordinarias que la estructura principal.

SIR THOMAS BROWNE

La mirada de Guadalupe Nettel es disímil, como sobreviviente de una infancia marcada por una alteración del órgano de la vista, pero tiene una intensidad que penetra hasta lo más recóndito de la condición humana. En este tenor, la escritura de Nettel surge de un ejercicio de introspección interesado en la anomalía que a menudo examina desde distintos ángulos y confronta los discursos encargados de dictar la normalidad. Con estas palabras quiero delinear la figura de una escritora que ha sido extranjera en otras naciones, pero también en su propio cuerpo, y además señalar el origen transformador de una narrativa que reconcilia al ser humano con aquello que siempre ha despreciado de sí mismo. Hubo un evento en la juventud de la autora que la marcó y la hizo creer en la posibilidad de resignificar la calidad del género humano:

En 1994, yo estaba entrando a la carrera de Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cuando fue el levantamiento za-

patista en Chiapas, y entonces yo me fui realmente pues a fondo en las caravanas, desde la primera caravana estuve ahí y me quedé escuchando a los zapatistas con muchísima atención, y en algún momento recuerdo, probablemente ustedes también, que dijeron: ‘solamente cuando México se atreva a ver lo que más le duele, lo que más le avergüenza de sí mismo, lo que quisiera ocultar a ojos de los demás, va a poder recuperar eso que hemos perdido, la integridad’. Y cuando hablaban de la integridad hablaban como de la espina dorsal que sostiene a una nación, pero también a un ser humano. Y también la integración de estos mundos, el indígena, y el mestizo, etc. Entonces yo me pregunté cómo sería esto a nivel personal, cómo sería mirar ahí donde más me duele, ahí donde más me avergüenza, eso que todo el tiempo he tratado de ocultar. Y empecé a ver, hacer este análisis, pues, biográfico y psicológico, y ahí me di cuenta de cuáles eran los temas de los que yo tenía que hablar o sobre los cuáles tenía que reflexionar y me di cuenta de que eran la diferencia, la sensación de sentirse excluida, de causar como rechazo o lástima, o todo esto que a lo largo de la infancia yo había sufrido y contra lo que yo había estado luchando, pero en la manera en que uno suele luchar con las cosas es decir, tratar de sobreponerse a ellas sin mirarlas de frente, tratar de dejarlas debajo del tapete (Nettel, 2018: s/p).

El levantamiento del ejército zapatista quedaría reflejado en *El huésped*, la primera novela de la autora. De ahí que la sublevación de los habitantes del subterráneo (mendigos y discapacitados) evoque metafóricamente el levantamiento indígena. En realidad, lo importante es que ese mismo carácter insurgente es el que motiva la transformación interior de la protagonista. Cuando Ana se monta en un camión de basura que servirá para sabotear las elecciones de gobierno en Ciudad de México, en el tablero del vehículo aparece escrita la leyenda *Freak is beautiful* como el presagio de un nuevo destino. Conforme avanza la trama, esta frase se convierte en la síntesis del proceso de autoaceptación por el que pasa la protagonista, iluminando un final aparentemente perdido en la oscuridad del subterrá-

neo.¹ Con esta breve sentencia, Guadalupe Nettel comenzó los primeros trazos de un paradigma estético que concilia aspectos contrarios de la naturaleza humana: lo normal y lo anormal, lo bello y lo monstruoso, lo social y lo asocial. En último término, se pone en discusión una dicotomía que por siglos ha dividido la realidad en dos partes, el mundo del orden y del caos: el primero abarca todo lo descubierto y construido bajo la luz de la razón, todo lo que es armónico; en el segundo gobierna el descontrol de los instintos y el peligro de lo incierto y lo informe.

Antes de avanzar quiero regresar un momento al vocablo anglófono *freak*, pues aporta un rasgo esencial para reconocer la tradición de la que proviene esta escritura: tras las multitudes de *freaks* que pueblan sus historias, resuena el gruñido de una figura literaria ancestral, el monstruo. Máximo infractor del orden y encarnación de lo abyecto, el monstruo vive en el exilio porque sus diferencias alteran la estabilidad del sistema normativo y los modelos de pensamiento que rigen cada sociedad. Es un ser doblemente perverso, ya que además de causar miedo o repulsión proyecta el deseo sublimado de querer traspasar las normas impuestas. Sin embargo, la sentencia es clara para quienes se atreven a romper el orden, “aquellos que rechazan este proceso de homogenización y la conformidad a las leyes quedan marginados geográfica, cultural, [y] lingüísticamente, quedan devaluados en la escala oficial de valores” (Cortés, 1997: 13). Aunque en un principio el monstruo es inquietante para quien lo observa, también provoca una sensación de tranquilidad en quienes, frente a él, reafirman su normalidad exenta de imperfecciones. Es ésta una emoción bastante compleja, ya que por un lado la atracción hacia lo monstruoso proviene del encuentro con una cara de la naturaleza o de lo

¹ En esta ocasión no corresponde hacer un análisis exhaustivo de *El huésped*, sin embargo, recomiendo al lector interesado el artículo de Inés Ferrero publicado en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (2009), titulado “Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El huésped*, de Guadalupe Nettel”. Asimismo, recomiendo el artículo de Jacqueline Guzmán Magaña, “Una larva en su crisálida: *El huésped*, de Guadalupe Nettel”, publicado en *Mujeres mexicanas en la escritura* (Universidad de Guanajuato, 2017).

humano suprimida u oculta, pero al mismo tiempo el temor al “contagio”, a la suciedad e incluso a la locura, ahuyentan al observador.

A finales del siglo XVIII, la fascinación por lo monstruoso dio origen a los *freak shows*,² exhibiciones de individuos deformes que eran vistos como excepciones de la naturaleza humana. Ahí los personajes eran presentados por un *showman* que se servía de un lenguaje sensacionalista para sorprender al público. Ante la mirada de los espectadores, la colección de fenómenos se distanciaba cada vez más de lo humano. Posteriormente, al término del siglo XIX, la mirada del público fue sustituida por el escrutinio de los especialistas en medicina y psicoanálisis, que identificaron toda desviación de la mente como una amenaza que debía ser erradicada. Se desarrolló entonces una amplia nomenclatura, acompañada de la descripción de sus síntomas, para catalogar las distintas perversiones. En la modernidad, el término *freak* empezó a utilizarse “para designar a aquellos individuos con una personalidad, gustos y tendencias inusuales, lejos de la corriente mayoritaria” (Arnedo, 2009: 25).³ Los *freaks* dejaron de ser excepciones de la norma y pasaron a convertirse en individuos de la vida cotidiana que la propia sociedad había engendrado.

Éste es el tipo de monstruo que vemos retratado en la narrativa de Nettel. Cada relato cede la palabra a un grupo de inadaptados que ansían contar su historia personal, acaso conscientes de que en sus palabras se cifran

² El origen de la palabra *freak* remite aproximadamente a la mitad siglo XVI, desde entonces podemos percibir una variación en el significado del término. Fue utilizado al inicio para describir un cambio repentino en el comportamiento, un capricho (La traducción es nuestra: Oxford), pero más tarde el término sería empleado para hacer referencia a seres (humanos, animales o plantas) considerados anormales por su apariencia física o por su comportamiento. En el curso de la historia, los seres con alguna deformidad fueron, al principio, adorados o temidos por diversas culturas, y más tarde estudiados por el pensamiento científico. Desde el año 2800 a. C. y hasta el Medioevo, aparecieron en diversas culturas una serie de bestiarios, lexicones y libros de creaturas maravillosas donde se describían y, en ocasiones, se representaban con ilustraciones que oscilaban entre lo fantástico, lo monstruoso, lo divino y lo demoníaco.

³ Sobre el estudio de lo *freak* y lo monstruoso se recomienda consultar *Monstruos como nosotros*, de Omar López Mato, además del libro de ensayos *Los disidentes del universo*, de Luigi Amara.

oscuras desviaciones. Al igual que las vidas nauseabundas que llevaban los personajes de su primera novela, los personajes de su tercer libro de cuentos, *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), también son seres incómodos que llevan al lector por calles sucias, que viven entre sombras y humedad o que se esconden por miedo a ser atacados. Los personajes pertenecen a un territorio donde sus anomalías lindan con lo animal, y es que el monstruo y la bestia son equiparables porque ambos son percibidos como el fracaso de la naturaleza: “[...] cuanto más se deforme una imagen de acuerdo con el canon de belleza masculina y femenina, la identificación se hará en términos animales” (Figari, 2009: 135). Sin embargo, si se piensa la animalidad como un retorno hacia los instintos primarios de lo humano, muchas de las manías de los protagonistas pueden entenderse como una reacción natural del individuo para conservar su supervivencia: “Aprendí que un obsesivo no es forzosamente alguien con las uñas pulcras y un peinado impecable, cuya casa se asemeja a una vitrina, sino un ser tenso y casi siempre temeroso de que el caos tome por completo el control de su vida y la de sus seres queridos” (Nettel, 2011: 66).

En este sentido, es significativo que los símbolos articulados por la autora remitan constantemente a elementos de la naturaleza o del cuerpo (insectos, mutilaciones, residuos corporales o enfermedades) que, aunque son culturalmente abyectos,⁴ muestran los accidentes que integran nuestra existencia y la lucha permanente del individuo por preservar su integridad. Pero justo son estos seres, espacios y motivos recludos en los márgenes, donde la autora percibe verdaderos destellos de belleza, pues considera que ésta proviene de los rasgos (sean cualidades o defectos) que nos hacen únicos e irrepetibles.

⁴ En 2013, Guadalupe Nettel ganó el Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero, con una colección de relatos que originalmente llevaba el título de *Historias naturales*, pero después lo cambió por *El matrimonio de los peces rojos*. Lo que me interesa resaltar de esto es el vínculo que la autora tiende con los motivos de la naturaleza, y que alude una vez más a ese retorno hacia los instintos primarios que impera en sus obras. Si tuviera que elegir un término para describir la articulación simbólica de esta narrativa usaría *símbolos naturales*.

Para estudiar esta peculiar configuración de la belleza en la narrativa de Guadalupe Nettel he seleccionado tres relatos de *Pétalos y otras historias incómodas*, pues considero que el eje que da unidad al conjunto de historias es precisamente esta búsqueda y conformación de lo bello en relación con la (anti-)normatividad. Esta obra, que obtuvo los premios Gilberto Owen (2007) y Antonin Artaud (2008), es muestra, como indica Rafael Lemus, de una “sensibilidad poco ordinaria” capaz de notar la fatalidad o esplendor de gestos que usualmente pasan desapercibidos. La colección está integrada por seis historias, todas ellas narradas en primera persona, que rastrean distintas manías y obsesiones y, quizás más detalladamente, sus efectos desoladores. La fuerza de los relatos aquí seleccionados, “Ptosis”, “Pétalos” y “Bezoar”, proviene de la constelación simbólica que Nettel teje de manera obsesiva, recurriendo a lenguajes sensoriales que penetran de forma descarada en la intimidad de sus protagonistas. Si la belleza se encuentra en lo más recóndito, en lo oculto y reprimido, entonces se puede entender que resulte incómodo el revelarla. La incomodidad es el síntoma de un orden incrustado en nuestra conciencia, es el escozor de sentirnos descubiertos, o la rebelión de una naturaleza que nos planta cara.

LA DELICADEZA DE UN PÁRPADO

La apreciación de una belleza tan particular como la que he empezado a esbozar requiere un lente adecuado para distinguir ciertos matices entre normalidad y anormalidad. El primer cuento de la serie, titulado “Ptosis”, concentra su atención en la vista como el sentido primordial que nos permite identificar lo bello. El narrador es un fotógrafo que guía con su cámara al lector hacia el descubrimiento de una belleza insospechada. Una tarde en su estudio se enamora de una joven con *ptosis* que está en espera de una cirugía para corregir su párpado izquierdo. Sin embargo, a la vista del fotógrafo, los tres milímetros adicionales de piel de ese párpado dotan a la joven de una “sensualidad anormal”. En verano, los dos personajes vuelven a coincidir en el muelle del río Sena, dan un paseo por la ciudad y pasan la noche juntos.

El narrador describe ese día como el más feliz de su vida y a la joven como la mujer ideal, sin embargo, el encuentro no volverá a repetirse: la intervención quirúrgica a la que se somete la chica corta de tajo el vínculo apenas formado entre los dos personajes.

El cuento está narrado por el fotógrafo a manera de una confesión que poco a poco revela su vida y personalidad: es un hombre de casi cuarenta años que vive recluso en el estudio de su padre, incapaz de relacionarse con otras personas. Su carácter excéntrico, además del oficio tan inusual al que se dedica, fotógrafo “especializado en oftamología”, influye de forma contundente en su narración. Para Nettel, “no vemos al mundo tal y como es, sino como somos nosotros” (2006: 130). Mientras el protagonista se esconde tras la lente de su cámara, cada rostro que contempla le responde con el reflejo de su propia excentricidad. Es significativo que el protagonista se dedique a la fotografía, pues resalta su facultad estética de percibir la belleza que, de acuerdo con George Santayana, es un valor positivo que resulta de la apreciación de un objeto, es el placer que invade espontáneamente al espectador y que se transforma en cualidad del objeto observado. Es el placer que urde la obsesión del protagonista del cuento lo que delata la belleza de un órgano tan curioso: “Esa parte del cuerpo que he visto desde la infancia, y por la que jamás he sentido ni un atizbo de hartazgo, me resulta fascinante. Exhibida y oculta de manera intermitente, obliga a permanecer alerta para descubrir algo que de verdad valga la pena” (Nettel, 2008: 16). De pronto, el narrador se convierte en un cazador, en un buscador de tesoros que recorre la ciudad en espera de una revelación estética. Ante sus ojos un parpadeo parece tan sublime como lo puede ser el vuelo de una mariposa, después de todo, no hay “mucho diferencia entre un aleteo y un batir de pestañas” (Nettel, 2008: 16). Me detengo un momento en esta frase, ya que es la expresión de una metamorfosis semántica y estética: tan pequeño y a la vez tan extraño, agazapado como una oruga, el párpado se extiende sobre el ojo de la misma manera como se abren las alas de una mariposa, cuya belleza depende de la originalidad de su diseño.

Este órgano de dos caras que se mueve de forma intermitente se abre hacia la frontera donde lo bello y lo monstruoso se encuentran. La línea que existe

entre una y otra categoría no es una separación, sino la frontera donde ambas convergen: “Su párpado izquierdo estaba unos tres milímetros más cerrado que el derecho. Ambos tenían una mirada soñadora, pero el izquierdo mostraba una sensualidad anormal, parecía pesarle” (Nettel, 2008: 18). La diferencia entre la joven y otros pacientes que llegan al estudio es que esa deformidad en su ojo izquierdo es una variación natural de su cuerpo. Se trata de reconocer y aceptar el ingenio (o los accidentes) con que se forma la carne, su individualidad y al mismo tiempo su imperfección. En este sentido, es comprensible que para el narrador toda alteración o manipulación —y con esto me refiero a la propia intervención quirúrgica— del orden natural del cuerpo conlleve una pérdida de su valor original y por lo tanto de su belleza. Todos los pacientes del Dr. Ruellan que llegan al estudio para ser fotografiados se antojan monstruosos ante los ojos del protagonista porque han sido homologados por su bisturí.

[...] en apariencia los ojos quedan bien, sin embargo, cuando uno mira bien —y sobre todo cuando uno ha visto ya miles de rostros modificados por la misma mano—, descubre algo abominable: de algún modo, todos ellos se parecen. Es como si el doctor Ruellan imprimiera una marca distintiva en sus pacientes, un sello tenue pero inconfundible (Nettel, 2008: 16).

Pese a que la cirugía de la joven tiene fines terapéuticos, para el fotógrafo no representa más que una mutilación que “desfigurará” el rostro de la chica:

Me disponía a enseñarle una serie de fotografías de operaciones sin éxito con el fin de desanimarla. Pensé en decirle que, de cualquier manera, quedaría con el sello inconfundible de los pacientes operados por el doctor Ruellan, esa tribu de mutantes (Nettel, 2008: 16).

Quiero hacer énfasis en la palabra que utiliza el narrador para referirse a los pacientes de Dr. Ruellan: *mutantes*, ya que en biología refiere a un cambio azaroso en el ADN que altera en la composición genética de un ser vivo. Sin embargo, cuando se empezaron a estudiar los genes como

las células responsables de la variación (y, por consiguiente, la mutación) en los seres humanos, se descubrió que “cada nuevo embrión cuenta con un centenar de mutaciones que sus padres no tenían. Estas nuevas mutaciones son únicas para un esperma u óvulos concretos, fueron adquiridas mientras esas células estaban en las gónadas parentales y no estaban presentes cuando los padres del embrión fueron embriones” (Leroi, 2007: 32). De esta manera se puede apreciar lo ilusorios que resultan la normalidad y el ideal de perfección tanto en sociedad como en naturaleza. Como indica Armand Marie Leroi, “el cuerpo humano está repleto de variedad y error. Algunas de estas variedades son las diferencias comunes que proporcionan a cada uno nuestra singular combinación de rasgos” (Leroi, 2007: 27). Pensado así, los verdaderos mutantes son quienes, por intervención del Dr. Ruellan, “descomponen” sus facciones originales.

Finalmente, me detengo en una última cuestión esencial para comprender este cuento. El placer que invade al fotógrafo cuando contempla a la joven con *ptosis* no proviene sólo de la apreciación estética, sino de la coincidencia afectiva entre ambos personajes, es decir, de encontrar alguien con quien identificarse. Belleza e integración con el otro son dos formas de placer que se despliegan en un mismo sentido. Hay una imagen donde se enlazan estos valores de forma muy sutil pero significativa: “La luz del sol le teñía los párpados de naranja” (Nettel, 2008: 22), dice el narrador, y en esta frase reúne la luz del atardecer de aquella única cita con el poder seductor de los párpados que lo obsesionan. Pero la experiencia de plenitud no es duradera en los personajes dibujados por Nettel, sólo puede experimentarse de forma breve, y así también lo sugiere el epígrafe de Julio Ramón Ribeyro que presenta la serie de cuentos: “Seres imperfectos viviendo en un mundo imperfecto, estamos condenados a encontrar solo migajas de felicidad” (Nettel, 2008: s/p). Al final de la historia, después de pasar la noche juntos, el protagonista lleva a la chica al hospital, y en cuanto ella ingresa al quirófano decide abandonarla para salvaguardar su recuerdo de los párpados ideales. Entonces para el fotógrafo no queda más que regresar a su vida solitaria y al recuerdo de aquel día de absoluta felicidad que compartió con la joven,

antes de la cirugía: “De haber llevado la cámara tendría ahora alguna prueba, no sólo de la mujer ideal, sino también del día más alegre de mi vida” (Nettel, 2008: 22).

Pese a que la mirada sensual de la joven queda inmortalizada en las fotografías, éstas ya no poseen la misma vitalidad. Recupero una imagen presentada al inicio de este capítulo: si los párpados se asemejan a las alas de un insecto, la fotografía y la memoria se convierten en un procedimiento embalsamador que los disecciona y convierte en los restos de un momento de felicidad que poco a poco se extingue. La reflexión que se genera sobre la memoria en este cuento encuentra un eco en las palabras de la protagonista de *El huésped*, quien habla de los recuerdos como algo “semejante a esos insectos casi vegetales que perseguimos con redes puntiagudas: cuando por fin nos pertenecen se secan. El alfiler en medio de las dos alas los termina matando, y aunque los colores permanecen intactos, la mariposa se convierte inevitablemente en un epitafio” (Nettel, 2006: 56).

UNA BELLEZA MARCHITA

Dejo el ámbito visual para continuar este breve estudio poético de la belleza anormal desde el territorio del olfato. Desde la época clásica, muchos sentidos fueron considerados de segunda o tercera categoría en cuanto apreciación estética se trata. Recordemos cómo para Platón “lo bello [era] aquella parte de lo agradable que [tenía] como origen el oído y la vista” (Bayer, 2003: 36). El olfato quedó relegado a un lugar oscuro en la estética, estigmatizado quizás por no ser siempre agradable, por revelar nuestras intimidades (cfr. Ackerman, 1992: 42). Será el olfato como culmen de la experiencia estética y sensorial lo que se explore en el cuento homónimo de la colección, “Pétalos”. La historia nos traslada a un barrio saturado de tráfico donde los vagabundos se han apropiado de las calles y las han convertido en un hogar sórdido. El protagonista es un hombre desempleado que oculta su timidez y soledad detrás de la “vocación olfateadora” que rige su vida, completamente

opuesta a la de un perfumista profesional: su propósito es descifrar las historias que esconden las manchas y olores de la orina de las mujeres. Si los creadores de fragancias aprecian los aromas armoniosos y ligeros y hacen perfumes para ocultar el olor del cuerpo humano, el protagonista persigue el olor de una mujer que además está enferma, y esto hace más perversa su afición. Trata de quitar los velos que cubren un cuerpo que intuye en descomposición, para aspirar el olor más fuerte y putrefacto.

El baño es uno de los escenarios principales de la historia; se trata acaso de uno de los espacios donde el individuo se permite visualizar su cuerpo y los desechos que se desprenden de él (orina, excremento y flatulencias). El baño, dice el narrador, es “el único lugar donde las mujeres no se sienten observadas”, pero también es donde dejan restos de sus cuerpos, sus restos más abyectos. Es precisamente por eso que el narrador busca en esos espacios su experiencia de la belleza convulsiva, y también de su sexualidad, pues estos olores lo excitan. Ese mismo deseo sexual será el motor que dirija la búsqueda de una mujer desconocida a través de distintos baños públicos del barrio, desviándolo de otras mujeres:

[...] lo que me hizo detenerme frente al grupo fueron las muchachas de cabellos sueltos y rojizos a las que nunca conseguía acercarme. [...] Ese verano me dediqué a perseguir a otra mujer que me imaginaba por fragmentos y con dificultad [...] algo posiblemente lo triste de las manchas que había visto en el inodoro, me hacía pensar que los ojos de la Flor eran de un gris cenizo, inconfundible (Nettel, 2008: 90).

Es significativo que el narrador decida darle el nombre de “la Flor” a la mujer misteriosa cuyo olor que se convierte en una obsesiva y abyecta experiencia estética. El sentido del buen olor de las flores es aquí sustituido por un olor de orina. Udo Becker, en su *Enciclopedia de los símbolos*, describe la flor como un “símbolo de la belleza, sobre todo la femenina [...] Por ser de escasa duración representa lo efímero y lo pasajero. En ocasiones, la flor y también la mariposa que la visita se vinculan con las ánimas de los difuntos”

(Becker, 2001: 143). La joven simboliza un ideal de belleza que tiene su raíz en la abyección: lo que atrae al narrador es el olor de su orina, y la peculiaridad de este olor es que proviene de un cuerpo enfermo.

Ante los ojos del narrador, la orina de “la Flor” es similar a una catarata o una aparición asombrosa. Para traducir su experiencia olfativa a la palabra, debe acudir a imágenes de acontecimientos que puedan expresar la magnificencia de sus hallazgos: “[...] me agradaba sentirla cerca, no únicamente como un objeto de análisis sino como quien está frente a una aparición eventual, la suerte de presenciar un eclipse o una guerra de mariposas” (Nettel, 2008: 91). Cada rastro que encuentra el protagonista se convierte también en uno de los pétalos de aquella flor que debe reunir para descubrir su forma original. El narrador comienza a imaginar una mujer bella, con ojos inconfundibles y una boca carnosa: “Debajo de la debilidad de siempre noté cansancio, esta vez físico, y una sed de varias horas que le herrumbraba los labios, lo únicos labios que me era posible intuir y que me sirvieron de modelo para imaginar su boca, carnosa, pequeñísima” (Nettel, 2008: 94). Esta asociación entre el rostro y el hedor de la Flor tiene que ver con el olor corporal. Como las facciones, es personal y permite distinguir a cada individuo; además de funcionar como sinécdoque de la dualidad del personaje: la flor es la belleza y la abyección al mismo tiempo, porque perturba la sanidad del espacio público y la clausura que culturalmente se ha impuesto sobre el cuerpo.

Cuando la Flor aparece en persona, el narrador se da cuenta de que se trata de una mujer totalmente opuesta a la que él había imaginado: unos pantalones amplios de mezclilla, una sudadera gastada y una trenza larga y rojiza hacen suponer que aquella desconocida es en realidad una indigente.⁵ El encuentro entre ambos será breve, ya que la Flor en ese momento toma la decisión de suicidarse. La mujer al borde del puente va a sufrir dos muertes,

⁵ Vulgarmente, a los pelirrojos se les toma como signo de mal augurio o de lo diabólico (Becker, 200: 59). Por otro lado, podemos decir que los pelirrojos son rarezas, pues un porcentaje muy bajo de la población del planeta tiene el cabello rojizo.

una simbólica y otra corporal. Al no reconocer nada familiar en su rostro, el narrador no podrá volver a llamarla con el mismo nombre. Queda entonces destruida la imagen de esa mujer misteriosa al tiempo que su cuerpo se estrella contra la carretera: “Apenas me estremecí, con esa compasión distante que provoca la desgracia de cualquier desconocido, cuando su balanceo en el puente se convirtió en esos últimos rastros, pétalos sobre el pavimento que los autos no se atrevieron a pisar” (Nettel, 2008: 99). Si a lo largo del cuento los personajes deambulan por una atmósfera abyecta, el final proyecta el grado más álgido de esta abyección, pues el cadáver es el último despojo del cuerpo.⁶ El cadáver también se transfigura en la imagen de una flor rota, una belleza efímera que termina por extinguirse.

Al final, el destino de los personajes es desolador, no sólo por el desencanto del protagonista sino por la angustia que puede leerse en el suicidio de la mujer: ¿es ese sentimiento, acaso, lo que la ha envilecido hasta lo más profundo de su interior? Dentro del cuento, la enfermedad física de la Flor —al menos para el narrador— pareciera estar asociada con su malestar existencial:

[...] el color de sus huellas era casi ausente, como las de alguien dormido, tal vez las de un loco. Pero el olor era muy fuerte: sudor agrio sobre fondo de vino y ese hastío de senectud, de quien está viviendo horas extras. A pesar de todo esto y de la forma de sus manchas, alargada y escueta como excremento de pez, me convencí de que no estaba enferma; la debilidad de su cuerpo venía de otra parte (Nettel, 2008: 90).

El mal olor y la enfermedad son síntomas de una naturaleza imperfecta. Nettel pareciera sugerir que el ser humano deambula por el mundo sin saber hacia dónde se dirige, con la única certeza de estar destinado a la

⁶ Al respecto, recupero unas palabras de Julia Kristeva: “Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo” (1989: 10).

muerte. Pero esa angustia primordial se acentúa en aquellos seres a quienes se les niega la integración social, porque priva a los marginados del consuelo que la cultura concede a los seres humanos.

LA RECETA DE LA CALMA PERFECTA

El último cuento que comentaré aquí es también el que cierra la obra: “Bezoar”. Reproduce la bitácora de una joven modelo internada en una clínica psiquiátrica, que dedica su relato a la compulsión que se convirtió en el principio rector de su vida. “Una mañana”, recuerda la protagonista:

Mi madre corría de un lado a otro de la habitación [...] su mirada reprobatoria se detuvo unos instantes sobre mi fleco. ‘si te sigues peinando así’, advirtió, ‘se te va a calzar la frente’. Me levanté el pelo para verificar y constaté que mi frente se había reducido a la mitad. Recuerdo que arrancarlos me producía un alivio indescriptible, como si cada uno de ellos se hubiera convertido en el representante de un problema (Nettel, 2008: 105-106).

Arrancarse el cabello es un refugio contra la ansiedad, pero las calvas que aparecen en su cabeza empiezan ser muy visibles y las personas se asustan, se empiezan a alejar de ella. Con el tiempo, la protagonista aprende una serie de artimañas que le permiten esconder las huellas de sus manías e integrarse en sociedad: empieza a ser una joven extrovertida rodeada de pretendientes. Aunque conserva el gesto nervioso, ahora luce una larga cabellera rojiza que irónicamente le permite conseguir trabajo en una agencia de modelos para champú. A partir de esa escisión entre su apariencia física y personalidad, el cabello se convierte en símbolo de la batalla que se juega en la mente de la protagonista.

Pese a que la modelo sí llega a encajar en la belleza convencional, su anormalidad —como la de la Flor— proviene de su interior, de la inestabilidad psicológica que la hace perder el control. Si la extensión de su melena rojiza

la dota de un atractivo inigualable, en la raíz capilar se concentran los miedos, deseos y frustraciones que desea reprimir y termina devorando de forma literal:

No era asco sino más bien una suerte de odio y también la necesidad de eliminarla cuanto antes. Lo primero que se me ocurrió fue meterme el bulbo a la boca y engullirlo. Quizás porque, como venía del interior de mi cuerpo me parecía que lo más natural era devolverlo a ese fondo insondable del que provenía (Nettel, 2008: 106).

En este sentido, Nettel sugiere que los ideales de belleza que reconoce la sociedad no están exentos de imperfecciones.

Un día llega a las manos de la protagonista un libro que contiene la leyenda de una piedra bezoar. El mito y su dibujo sirven a la protagonista para entender su comportamiento compulsivo. Entre las páginas del libro, dice la narradora, “venía el dibujo de una mujer con el pelo hasta la cintura que sujetaba en una mano una gema maravillosa” (Nettel, 2008: 113). Según el autor, en un lugar muy alejado de nuestro continente existía una piedra o bola de pelo con poderes curativos. El bezoar era el remedio contra todos los venenos y también “la piedra de la calma perfecta” (Nettel, 2008: 113). Lo interesante es que al tiempo que la historia presenta al bezoar como una piedra excepcional, el epígrafe de Ambrois Paré colocado al inicio del cuento lo describe como una secreción que producen los animales que ingieren su propio pelo.

Otro supuesto curalotodo con el que hube de contender fue la piedra bezoar. Estas piedras son secreciones halladas en el estómago de determinados animales que devoran su propio pelo, especialmente en cierta cabra de la India, y se dice que evitan la melancolía y la ictericia y que sirven de antídoto contra toda clase de envenenamientos (Nettel, 2008: 103).

Esa dualidad simbólica del bezoar es lo que le permite a la protagonista relacionarlo directamente con su hábito de arrancarse el cabello, pues le

da la misma tranquilidad que menciona en el libro: “[...] había algo coherente en la leyenda: si me arrancaba el pelo era por la sensación de tranquilidad y calma perfecta que me prodigaba, así fuera durante una fracción de segundo” (Nettel, 2008: 114). En ese espacio limítrofe, la bola de pelo y la gema se funden en un mismo significant: la niña con calvas en la cabeza se convierte en una modelo de cabello que anuncia champú en la televisión. En el gesto compulsivo de la protagonista, además de la calma, se conjuga una sensación de placer que no es de carácter estético, se trata más bien del goce instintivo de lo abyecto, un éxtasis que incomoda ver desde fuera pero que alivia el desasosiego de la protagonista: “El placer que genera arrancar un cabello varía según la región de donde éste provenga. Hay partes mejores que otras y de ahí el riesgo de provocar agujeros, pero, por poco que uno explore, termina descubriendo zonas de placer insospechadas” (Nettel, 2008: 108).

El cuento se acerca al clímax cuando la protagonista conoce a Víctor Ghica, un joven que se dedica al modelaje, pero que detrás de su atractivo esconde una personalidad retraída y la manía de cascarse los dedos. A diferencia de la protagonista, Víctor no intenta reprimir ese lado de sí mismo, convirtiéndose en su contraparte y en el reflejo de sus propios defectos.: “Nunca le importó que los demás lo vieran cascándose los dedos o doblando papelitos hasta hacerlos alcanzar un tamaño microscópico. Según él, esas manías eran compatibles con su personalidad de filósofo” (Nettel, 2008: 131).

La empatía entre ambos se vuelve proporcional a la aversión que llegan a sentir el uno por el otro, pero en medio de esa relación desquiciante es posible reconocer algunos momentos de felicidad: “Durante esas tres semanas, hicimos una suerte de homenaje a nuestra vida común: escuchamos todos nuestros discos una y otra vez; nos mostramos las fotografías que nunca habíamos visto” (Nettel, 2008: 137). Poco a poco, la necesidad de romper la vida con Víctor se vuelve imperativa, por lo insoportable de contemplar los propios defectos. Es entonces cuando la narradora toma la decisión de separarse de su contraparte. La estancia en la clínica psiquiátrica y la redacción del diario funcionan como un exorcismo personal que le permite enfrentarse al origen de su trastorno obsesivo.

Pase lo que pase, quiero dejarle claro a mi familia [...] que siempre los he querido y que nunca fue mi intención hacerles daño, pero el hábito fue más fuerte que todos mis buenos deseos [...] después de todo y desde hace tantos años sigo buscando lo mismo, la receta de la calma perfecta (Nettel, 2008: 140).

La aceptación de la angustia y de la muerte le permite elegir de forma consciente sus posibilidades, pero sólo contempla dos caminos posibles: matar a Víctor en el acantilado o suicidarse. El cuento deja el final abierto y no se sabe quién de los dos muere, o si ha encontrado la ansiada calma, pero sin duda hay un sentido de insurrección en su determinación, un intento por recuperar la integridad.

Después de este recorrido, concluiré que más allá de la inquietud que provocan las extravagancias de los personajes y el modo en que éstas trastornan su vida, más allá de su deformidad o de las enfermedades que los hacen indeseables, lo verdaderamente bello pero monstruoso en la obra de Guadalupe Nettel es el descubrimiento de una realidad donde la imperfección es la norma. Lo temible es el destino desolador de esos individuos que viven apartados de la caricia y la empatía. Sin embargo, hay algo insurrecto en esas breves pero sublimes experiencias que la vida obsequia a sus narradores: es un momento de intimidad, de calma o de ilusión. La virtud de los relatos es el despliegue de una mirada capaz de penetrar en lo más profundo de la intimidad para absolver todas sus deficiencias. El reconocimiento del orden natural de lo humano para entender la inocencia de sus instintos más oscuros es el sello específico de las historias de Guadalupe Nettel.

REFERENCIAS

- ACKERMAN, Diane (1992). *Una historia natural de los sentidos*. Trad. Ana Abad Mercader. España: Anagrama.
- ARNEDO, María (2009). “Del ostracismo a la cultura pop. We love freaks”. *Literal: Latin American Voices*, 16, 57.

- BAYER, RAYMOND (2003). *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BECKER, Udo (2001). *Enciclopedia de los símbolos*. Mexico: Océano.
- BROWNE, Sir Thomas (2001). *Religio Medici*. Recuperado el 17 de septiembre de 2015, de penelope.uchicago.edu/relmed/relmed1645.pdf
- CORTÉS, José Miguel G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural de lo monstruoso en el arte*. España: Anagrama.
- DURAND, Gilbert (2012). *La imaginación simbólica. Argentina: Amorrortu, 1971. Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FIGARI, Carlos Eduardo (2009). “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación” (pp. 131-139). En *Cuerpo(s) y subjetividad(es) y conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Argentina: Clacso Coediciones / Ediciones Ciccus.
- HEIDEGGER, Martin (1997). *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- JUNG, Carl Gustav (1997). *Aion, contribución a los simbolismos del sí-mismo*. España: Paidós.
- KRISTEVA, Julia (1989). *Los poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- LEMUS, Rafael (2008). “Pétalos y otras historias incómodas, de Guadalupe Nettel”. *Letras Libres*, 31 de julio. Recuperado de www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/petalos-y-otras-historias-incomodas-guadalupe-nettel
- LEROI, Armand Marie (2007). *Mutantes: de la variedad genética y el cuerpo humano*. España: Anagrama.
- NETTEL, Guadalupe (2006). *El huésped*. México: Anagrama.
- (2008). *Pétalos y otras historias incómodas*. Barcelona: Anagrama.
- (2018). “Contraseñas. Entrevista a Guadalupe Nettel”. *Canal 22*, 29 de noviembre. Recuperado de <http://youtube/K2qQJI4kM>
- SANTAYANA, George (1999). *El sentido de la belleza*. Madrid: Tecnos.

“AHÍ ESTABA TODO Y YO NO SABÍA ENTENDERLO”:
(DES)ENFOQUES NARRATIVOS E IDEOLÓGICOS
EN *PÉTALOS Y OTRAS HISTORIAS INCÓMODAS*

Felipe A. Ríos Baeza

Guadalupe Nettel, en una entrevista a comienzos del 2019, decía: “Creo que mis personajes son pedazos de personas que voy conociendo, es como armar frankensteins. Cada una de estas manías son reales de gente que he conocido. Noto la complejidad y las utilizo”. El periodista le preguntaba a continuación: “¿Todos tenemos obsesiones?”. Respondía Nettel: “Por suerte, si no, de qué hablaríamos. Dime de qué te obsesionas y te diré quién eres” (Nettel cit. en Sánchez, 2019: s/p).

Pedazos de personas que provocan obsesión, fragmentos de cuerpos que encarnan las manías de dichas personas y que permiten construir una visión del mundo para funcionar con ella en la realidad o, mejor planteado, que fidedignamente representan la realidad para varios de sus personajes. Esta idea rectora, la de generar un enfoque antojadizo de la realidad con más especulación que certezas, con más intuición que ciencia, aparece de forma más o menos explícita en buena parte de la narrativa de Guadalupe Nettel, desde *Juegos de artificio* (1993) hasta *Después del invierno* (2014), y supone uno de sus motivos recurrentes como escritora. Los protagonistas de *El matrimonio de los peces rojos* (2013), por ejemplo, y en específico de *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) —libro capital en su producción— enuncian sus historias desestimán-

do una realidad fenoménica y comprobable, y proyectando en ese exterior una visión de la existencia condicionada por aquello a lo que se aficianan, que se imaginan y que, a la larga, se vuelve obsesión.

No se trata de una característica propia de los personajes literarios. Haciendo una crítica al materialismo histórico desde la teoría lacaniana, en 1970 Louis Althusser formuló su consabida y a ratos incontestable tesis: “La ideología es una ‘representación’ de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (2011: 43). Entonces, la realidad no es más que el producto de la interacción —o colisión directa— entre el imaginario de los sujetos y sus coyunturas económico-sociales.¹ El resultado de dicha relación puede parecer ilusorio e incluso cercano a aquella sublimación que resulta condicionante del arte y la literatura,² llamada fantasía. Pero, dirá Althusser, en la ideología están de todos modos “reflejadas las condiciones de existencia de los hombres, y por lo tanto su mundo real” (2011: 45). ¿A qué

¹ Para Karl Marx, la existencia del sujeto se determina en la relación que tiene con los modos de producción. En las sociedades capitalistas, dicha relación resulta enajenante: “La enajenación del trabajador en su producto significa no solamente que su trabajo se convierte en un objeto, en una existencia *exterior*, sino que existe *fuera de él*, independiente, extraño, que se convierte en un poder independiente frente a él; que la vida que ha prestado al objeto se le enfrenta como cosa extraña y hostil [...]. El trabajo enajenado invierte la relación, de manera que el hombre, precisamente por ser un ser consciente hace de su actividad vital, de su esencia, un simple medio para su *existencia*” (Marx, 1980: 106, 112).

² Sigmund Freud, en “El creador literario y el fantaseo”, señala: “Es lícito decir que el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad. Los deseos pulsionantes difieren según sexo, carácter y circunstancias de vida de la personalidad que fantasea; pero con facilidad se dejan agrupar siguiendo dos orientaciones rectoras” (1992: 129-130). Al respecto, en *Literatura y psicología*, Isabel Paraíso es enfática en afirmar que el término *fantasía* se emplea “Como *capacidad* del espíritu humano para crear imágenes —en este sentido unos la consideran sinónimo de *imaginación* [...] [y] como *producto* o resultado de esa capacidad imaginante, sinónimo de *ensueño* o *sueño diurno*—” (1999: 67-68. Las cursivas son del autor). Como se verá, hay un giro interesante, y provechoso para este análisis, que le otorgará Slavoj Žižek en *El acoso de las fantasías* (2007).

se refiere con ese mundo real (el *orden simbólico*, diría Jacques Lacan)?; ¿de qué sustancias estará compuesto si, como queda demostrado desde los aportes de los propios Marx, Lacan, Althusser y otros, como Slavoj Žižek, parece que se observa un ilusorio exterior, y de ese exterior se recogen algunas piezas para edificar un relato obsesivo de la propia existencia? Al respecto, dirá Žižek: “El carácter externo de la máquina simbólica (‘autómata’) no es, por lo tanto, simplemente externo: es a la vez el lugar en el que se representa de antemano y se decide el destino de nuestras creencias internas más ‘sinceras’ e ‘íntimas’” (2003: 73), dando a entender que, ya sea para el individuo o para el personaje literario, la configuración de las relaciones con otros y consigo mismos depende poco de un asunto fenoménico, exterior, y más de los enfoques subsidiarios y parciales que se llevan a cabo por los detalles que generan la obsesión.

Todo relato es, pues, el resultado del punto de vista ideológico, a ratos extremo y delirante, de un sujeto. Y dicha estructuración toca las costas contemporáneas de la literatura, desde que Edgar Allan Poe le hiciera decir a su narrador, en “El corazón delator”: “¡Es cierto! Siempre he sido nervioso, muy nervioso, terriblemente nervioso. ¿Pero por qué afirman ustedes que estoy loco?” (2006: 442); y William Faulkner pusiera en boca de Benjy Compson aquella primera línea que supondría la relativización de toda certeza narrativa, en *El ruido y la furia*: “A través de la cerca, entre los huecos de las flores ensortijadas, yo los veía dar golpes” (2011: 67).

Procedimientos parecidos encontraremos en los narradores de los seis cuentos que conforman el volumen *Pétalos y otras historias incómodas*, de Guadalupe Nettel. En estos cuentos parece hacerse visible una constante que, incluso, supondría pensarlas como parte de un volumen de “relatos integrados”, según el principio propuesto por el ensayista José Sánchez Carbó, quien argumenta que se trata de una “modelización literaria caracterizada porque un autor reúne y organiza en un libro una serie de textos autosuficientes que, relacionados hipotáctica o paratácticamente, configuran, con la colaboración del lector, un todo coherente y permiten un orden de lectura sucesivo o salteado” (2012: 46). De esta manera, el presente trabajo busca demostrar, bajo la noción de *ideología* y *fantasía*, de Slavoj Žižek, y algunas nociones del psicoanálisis lacaniano, que

las seis historias incómodas (integradas por “Ptosis”, “Transpersiana”, “Bonsái”, “El otro lado del muelle”, “Pétalos” y “Bezoar”) le otorgan al libro una coherencia interna, *integrada*, donde todos los protagonistas enuncian autodiegeticamente sus vivencias a partir de la manera en que enfocan la realidad; enfoque que se ha configurado a partir de una anomalía o defecto —externo o interno— que los obsiona. En esa visión del mundo es precisamente donde se situará la ideología, misma que ayudará a comprender el devenir de sus pensamientos y sus quehaceres.

UN ENFOQUE FRAGMENTADO:

“PTOSIS” COMO PARADIGMA IDEOLÓGICO

En la primera década del siglo XXI, Guadalupe Nettel comienza a tener notoriedad como escritora por el libro *El huésped* (2006), novela donde realiza interesantes giros al tradicional tema del doble literario y, justamente, por el volumen de relatos *Pétalos y otras historias incómodas*. Para cierto sector de la crítica, esa “incomodidad” es el motivo literario que vertebra la naturaleza del volumen. Así, mientras Jazmín Tapia Vázquez, por ejemplo, señala que “Guadalupe Nettel construye ‘historias incómodas’ de personajes que se regodean en sus obsesiones y diferencias, condenados a la incomunicación y a la soledad” (2016: 1), Nora Guzmán asegura que es “[e]n lo único, en lo irreplicable [donde] la autora tiene un parámetro distinto de belleza, y a través de situaciones peculiares reconstruye lo que incomoda, lo que avergüenza, lo que destruye” (2009: XXXV). En un análisis más contextual, Maricruz Castro Ricalde dice que *Pétalos y otras historias incómodas* “puede ser leído como una severa crítica a las obras literarias generadas y recibidas como bloques en serie; como una interpelación a los textos alejados de la incomodidad provocada por la individualización en un mundo conforme con lo homogéneo” (2017: 68); en cambio, otros ensayistas, como Gloria Prado Garduño o la propia Jazmín Tapia, sitúan de manera unívoca en el centro de sus interpretaciones el motivo de la corporalidad enferma o alterada. Así, Prado Garduño señala:

Los temas, al igual que en *El matrimonio de los peces rojos*, son extraños e incluso siniestros, y tienen que ver con obsesiones, manías, cuerpos anómalos, algunos como resultado de los efectos de drogas, alcoholismo, etcétera, otros por causas congénitas. La mayoría de los personajes ha padecido traumas psicológicos ocasionados por familiares cercanos, principalmente los padres, y terminan muchos de ellos en el desvarío o la enajenación de sus protagonistas, esto es, en la locura (Prado, 2018: 68).

Por su parte, Tapia Vázquez argumenta que “la implicación del cuerpo enfermo proyecta uno de los principios artísticos que rigen la escritura de Guadalupe Nettel: el revelamiento de la anomalía como una categoría estética” (2016: 2).

Sin embargo, quizás sean Inés Ferrero Cándenas y Gabriela Trejo Valencia de las pocas en realizar lecturas alternativas a las de la anomalía, la escritura femenina/feminista o la corporalidad, viendo en el relato “Bezoar”, por ejemplo, “una experiencia hierofánica, a la vez que se configura un viaje escritural y regresivo hacia el ‘centro’, hacia una ‘realidad primordial’ esencialmente ambivalente que vinculamos con el ámbito de lo sagrado” (Ferrero y Trejo, 2017: 1001).

Si se observa con cuidado, se determinará que todos estos prismas de lectura, válidos en su argumentación, tienen su origen, justo, en la relación fantástica que guardan las perspectivas de sus narradores con sus relaciones de existencia (desde la consideración de anomalía corporal o enfermedad hasta la perspectiva de una trascendencia supramundana). Es oportuno mencionar aquí que dicho concepto de *fantasía*, apropiado por Althusser desde Lacan, en Slavoj Žižek tiene ciertas aristas que ayudarán a comprender mejor la forma como Nettel enuncia la ideología que está detrás de los narradores de sus seis historias incómodas.

Señala Žižek, en *El acoso de las fantasías*, que en realidad el enfoque ideológico (visión o modelo de mundo) del sujeto se agudiza en las instancias íntimas, secretas; en suma, en los ceremoniales sublimantes o compensatorios que ayudan a enfrentar la realidad:

La noción estándar con respecto al funcionamiento de la fantasía en el contexto de la ideología es la de un escenario fantástico que opaca el verdadero horror de la situación: en lugar de una verdadera descripción de los antagonismos que recorren nuestra sociedad, nos permitimos una percepción de la sociedad como un todo orgánico, que se mantiene unido gracias a las fuerzas de la solidaridad y la cooperación [...] Sin embargo, una vez más, resulta mucho más productivo buscar esta noción de fantasía donde uno no esperaría encontrarla, en las situaciones marginales y aparentemente utilitarias (Žižek, 2007: 15).

Es notorio, en estos relatos de Nettel, que la relación entre fantasía y construcción ideológica tiene una exterioridad material concreta, perceptible, y que esencializa a sus narradores no tanto en su desenvolvimiento social, sino en sus rituales privados (fetichizar párpados, visitar jardines botánicos, espiar al ser amado, arrancarse cabellos desde la raíz, etcétera). Por eso, consideramos que no es justo hablar de *corporalidad* en términos unitarios y compactos, como la crítica literaria lo ha venido haciendo hasta ahora, más bien de la singularización o fragmentación de esa corporalidad; o bien, como en el caso del cuento “Pétalos”, de sus extensiones y desechos. Son *partes* del cuerpo, y no el cuerpo en tanto organismo totalizado, las que funcionan como estímulo para la edificación fantasiosa y ponen en movimiento toda trama.

Por ello es comprensible que el volumen *Pétalos y otras historias incómodas* se abra con un relato como “Ptosis”, en el que un fotógrafo francés sacrifica aptitudes artísticas elevadas para trabajar con un oftalmólogo experto en operación de párpados. De entrada, hay dos asuntos primordiales a tomar en cuenta, pues “Ptosis” sirve de umbral para asuntos muy relevantes para el resto de los cuentos: primero, no es solamente el tema de la *mirada* el que aquí entra a participar, sino la posibilidad, mediante un dispositivo de extensión (la cámara), que esa mirada se perpetúe y reproduzca. Es revelador que el encuadre de la lente sea el que singularice la visión de mundo que tendrá el protagonista, su manera de parcelar la realidad, cuestión que posteriormente se convertirá en obsesión y, por tanto, en representación ideológica: los párpados, “[e]sa parte del cuerpo que he visto desde la infancia, y por la

que jamás he sentido ni un atisbo de hartazgo, me resulta fascinante” (Nettel, 2016: 15). Y segundo, el modo como procede a registrar un *antes* y un *después* de la operación de los pacientes del doctor Ruellan, para comprobar el éxito de la operación, implica precisamente una tensión, un antagonismo de aquello que, luego, se volverá la fantasía más persistente del protagonista: “El fotógrafo debe evitar parpadear al mismo tiempo que el sujeto de estudio y capturar el momento” (Nettel, 2016: 16). No *parpadear*, coordinar ese movimiento antinatural de no cerrar los ojos, reflejará su intención y devenir profesional. Pero, íntimamente, el narrador va expresando con mayor vehemencia pensamientos a los que accedemos en tanto confesión y secreto gracias a la enunciación literaria; y dichos pensamientos critican duramente la competencia científica de Ruellan, pues pondrá en riesgo toda individuación de los sujetos:

Los párpados que llegan hasta aquí son casi todos horribles, cuando no causan malestar, dan lástima. No es gratuito que sus dueños prefieran operarse. Al transcurrir los dos meses de convalecencia, cuando los pacientes, ya transformados, regresan por la segunda serie de fotografías, respiramos con alivio. Esa mejoría pocas veces alcanza el cien por ciento pero cambia por completo un rostro, su expresión, su gesto permanente. En apariencia los ojos quedan más equilibrados, sin embargo, cuando uno mira bien —y sobre todo cuando ha visto ya miles de rostros modificados por la misma mano—, *descubre algo abominable: de algún modo, todos ellos se parecen*. Es como si el Doctor Ruellan imprimiera una marca distintiva en sus pacientes, un sello tenue, pero inconfundible (Nettel, 2016: 16. Las cursivas son nuestras).

Es por ello que el personaje comenzará a relacionarse paulatinamente con la realidad a partir de valores contrarios a los de la corrección y la certeza científica, y preferirá la asimetría por razones personales, que van eclipsando las razones profesionales objetivas cuando llegue una mujer con, justamente, *ptosis* (descenso del párpado superior). Ese párpado caído será intensa y dramáticamente focalizado por el narrador-protagonista y funcio-

nará como *pantalla fantasmática* para, incluso, poder desempeñarse amorosamente con ella cuando logren tener una relación:

Me disponía a enseñarle una serie de fotografías de operaciones sin éxito con el fin de desanimarla. Pensé en decirle que, de cualquier manera, quedaría con el sello inconfundible de los pacientes operados por el Doctor Ruellan, esa tribu de mutantes [...]. Le besé los párpados una y otra vez y, cuando me cansé de hacerlo, le pedí que no cerrara los ojos para seguir disfrutando de esos tres milímetros suplementarios de párpado, esos tres milímetros de voluptuosidad desquiciante (Nettel, 2016: 20 y 22).

La anotación “voluptuosidad desquiciante” resulta clave para la interpretación que pretendemos aquí, no sólo por su intención hiperbólica, sino porque, en los mecanismos de construcción fantasiosa, lo importante no será la mujer en su totalidad, sino los tres milímetros sobrantes; tres milímetros que ella quiere eliminar y que él destaca como otorgantes de una belleza singular. Sabe que, así como funciona todo fetiche, necesita de esa *ptosis* para regular el encuentro entre su deseo (la mujer que fantasea) y la realidad (la mujer en tanto otro fenoménico). Pero, asimismo, y como ocurre con toda intermediación fetichista, su situación es precaria y en lugar de las tres fotografías regulares que todo paciente paga por el estudio, “disparé el obturador quince veces y habría seguido así hasta el anochecer” (Nettel, 2016: 20). Esto nos permite deducir una máxima con la que pueden integrarse los seis relatos del volumen: para experimentar la intensidad emocional y cualquier condición de existencia, los personajes de Nettel deben visualizar una realidad desbordada, hacer notar la anomalía o la asimetría, aunque ésta sólo tenga tres milímetros (o la forma de un cactus, de cabellos arrancados o de un antiguo amante realizando actos incoherentes).

En “Ptosis”, como todo fotógrafo que se esmera por no parpadear —diríamos, casi la condición de todos los narradores de Nettel, casi una nota metaficcional que recorre el libro: estar atentos para no perder detalle—, el personaje de este cuento advierte más particularidades que cualquier otro ob-

servador y las perpetúa a partir de un dispositivo técnico. La anormalidad y monstruosidad, entonces, estarían en la serialización, la homogeneización; en el fondo, en el hecho de que todos los pacientes de Ruellan comiencen a *ver* y ser *vistos* como cualquier individuo “normal”. Es por ello que, ya al final, asimilando el fracaso de su persuasión para que la mujer no se opere, el personaje no resista un rostro ya recompuesto y quiera extender su experiencia real con la mujer en la contemplación fantásica del excedente de fotos que ha tomado:

Algunas tardes, sobre todo en los periodos austeros en que la clientela no ofrece ninguna satisfacción, pongo su fotografía sobre mi escritorio y la miro unos minutos. Al hacerlo me invade una suerte de asfixia y un odio infinito hacia nuestro benefactor, como si de alguna forma su escalpelo me hubiera mutilado. No he vuelto a salir con la cámara desde entonces, los muelles del Sena no me prometen ya ningún misterio (Nettel, 2016: 24).

DE “TRANSPERSIANA” A “EL OTRO LADO DEL MUELLE”: LA PROBLEMATIZACIÓN DE LA VERDADERA SOLEDAD

La situación de *ver más* y de *no parpadear* —es decir, de tener una focalización en el detalle mayor que otros personajes, acaso más activos, debido a que todos sus narradores han asumido una actitud contemplativa— es posible evidenciarla como un elemento integrador de todas las historias del volumen desde en el cuento siguiente, llamado “Transpersiana”. En los momentos iniciales, la descripción de la mujer que ve sin ser vista puede remitir alusivamente, y casi como una transición natural de “Ptosis” a “Transpersiana”, al también fotógrafo a LB “Jeff” Jefferies, de *Rear Window*,³ quien, para distraerse en su recuperación de una fractura de pierna, espía a sus vecinos

³ Cfr. “It Had to Be Murder”, de Cornell Woolrich (1942) y *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock.

del edificio de enfrente con un gran angular. Pero, en lugar de descubrir un crimen y ser visto en ese descubrimiento, en el relato de Nettel una mujer escudriña, desde una posición de *vouyer*, a un antiguo amor que se dispone a tener un encuentro sexual con otra. Irrumpe, pues, el *acoso de las fantasías*, así como Žižek lo plantea en las primeras líneas de su libro homónimo.⁴ Se trata de un acoso que rebasa la mera constatación real y que, a través del espionaje, quiere ser corroborado. Todas las situaciones presenciadas son comparadas, por supuesto, con el recuerdo de un pasado común, hasta que ve que en la cocina el hombre extrae un arma, y la percepción de la mujer empieza a llenarse de excesos: “Te vi sacar unos hielos del refrigerador, otra cajita de *bretzels* y un objeto alargado que envolviste en una servilleta” (Nettel, 2016: 29). La visión del objeto, y lo consecutivo, se trabaja elípticamente, pues no se tiene certeza ni de que sea un arma ni tampoco de los motivos que se tengan para usarla contra la nueva amante. Sin embargo, lo que más llama la atención es lo que sucede después: una situación que se sale de lo cotidiano y que focaliza un solo fragmento corporal del hombre: sus genitales: “¿Qué iba a pasar si de pronto ella entraba a buscarte a la cocina y te encontraba ahí, masturbándote en medio de una cita amorosa, como quien ha sido invitado a un banquete y, antes de sentarse a la mesa, ataca ferozmente el refrigerador?” (Nettel, 2016: 30). La inquietud por la cual el hombre empuña el arma oculta en la servilleta se equipara con la situación figurada de empuñar sus órganos sexuales. Pero, mientras en el primer caso, la extensión del arma lo empodera, en el segundo lo recluye en una situación de vulnerabilidad, un rito privado del hombre que, en un momento (una cita) y un lugar (la cocina) inadecuados, deviene a todas luces anómalo.

⁴ “Imaginémonos en la situación común de los celos: repentinamente me entero de que mi compañera ha tenido una relación con otro hombre. Bien, no hay problema, soy racional, tolerante, lo acepto...; pero entonces, irremediablemente, las imágenes empiezan a abrumarme, imágenes concretas de lo que hacían (¿por qué tuvo que lamerle precisamente ahí?, ¿por qué tuvo que abrir tanto las piernas?), y me pierdo, temblando y sudando, mi paz se ha ido para siempre” (Žižek, 2007: 9).

Resultaría acertada aquella comparación entre un futuro encuentro sexual, exponenciado por la fantasía (sobre todo de la mujer que espía) y la fagocitación alimenticia. En ambos casos hay esta “pantalla” que remite a un placer que sólo puede acabar con la eliminación, la desaparición, el deshacerse del objeto de deseo. Sin embargo (y es lo que conectaría a “Transpersiana” con el relato anterior y sus sucesivos), aunque la mujer que observa, el hombre que se satisface en la cocina y la mujer que espera en la sala se han encontrado en una determinada coyuntura, dicho encuentro sólo confirmaría su intrínseca condición de aislamiento. El espionaje, la masturbación y la espera son comportamientos profundamente solitarios en donde se fantasea con el otro, siempre y cuando ese otro esté a distancia.

Ése será el elemento que vincule estrechamente “Transpersiana” con “Bonsái”, el tercer cuento del volumen. Este relato se ha leído regularmente como parte de un sistema literario mayor, el de la literatura latinoamericana de la primera década del siglo XXI, que a lado de la narconovela y la novela de la memoria tuvo a bien incorporar, en términos temáticos e intertextuales, su fascinación por la narrativa japonesa contemporánea, y que en la crítica tomó el nombre de *japonismo*.⁵ Contiguo a *El jardín de la señora Murakami* y *Shiki*

⁵ Al respecto, pueden verse los trabajos de Macarena Areco, “Imaginario de espacio y de sujeto en la narrativa de dos mil: Chile, Argentina y México”, donde señala: “Si [...] consideramos la estructura y la extensión del relato también podemos percibir esta velada presencia del país de oriente, en tanto el minimalismo es una de sus características en el imaginario occidental [...]. Las japonerías como productoras de subjetividad e individuación tienen efectos emancipadores” (2016: 10); y de Berenice Ramos Romero, *Vínculos y evidencia estética entre la novela japonesa y la mexicana: El jardín de la señora Murakami de Mario Bellatin, “Bonsái” de Guadalupe Nettel y Bonsái de Alejandro Zambra*, donde escribe: “[H]emos decidido emplear los términos de *japonismo* o de *japonerías* como categorías que nos permitan acercarnos al pliegue que se produce y resulta del proceso de descentralizar el interior de la literatura nipona y acercarla a Occidente bajo una nueva producción literaria. Por un lado, el *japonismo* implica la evidencia estética, rasgos y atributos de la narrativa nipona en el imaginario creativo de la literatura occidental (concretamente en el caso de Mario Bellatin, Guadalupe Nettel y Alejandro Zambra); y por otro, el término *japonerías* señala de manera más precisa la inclusión de objetos propios de la cultura japonesa, los cuales se muestran y sobresalen de manera más evidente en un texto” (2015: 36-37).

Nagaoka: una nariz de ficción de Mario Bellatin, *Bonsái* de Alejandro Zambra, *Hanami* de Cristina Rascón y *Kanji*, de Javier Hernández Quesada, por nombrar sólo algunos, el largo relato “Bonsái” de Guadalupe Nettel tiene a bien explorar un tono narrativo más delicado, intimista y cadencioso para esta trama y explicitar en ella referencias directas a la literatura de, sobre todo, el escritor Haruki Murakami (evidente en los nombres de los personajes principales; Midori y Okada, la mención a *La gazza ladra* de Gioachino Rossini, el mismo nombre del jardinero: señor Murakami, etcétera). No obstante, ya inserto en *Pétalos y otras historias incómodas*, “Bonsái” cobra otra importancia, en tanto bisagra que le da continuidad al motivo de las representaciones ideológicas y, también, a la posibilidad de leer el volumen como colección de relatos integrados.

Desde el inicio, el retraído Okada realiza actividades para evadir a Midori, su esposa: “Después del desayuno, tomaba algún libro y caminaba por el barrio, hasta llegar a la avenida Shinjuku para entrar al jardín por la puerta del este [...]. En los días de lluvia entraba al café casi siempre vacío a esas horas, y me ponía a leer frente a una ventana” (Nettel, 2016: 35). No obstante, esa intención de aislamiento —esas lecturas y esos paseos en el jardín botánico, en tanto *fantasme*, para sobrellevar las posteriores horas de vínculo conyugal— se verá pronto contravenida. De alguna manera, con este cuento, Nettel parece problematizar mayormente tanto la posibilidad del personaje de estar solo como de poder construir, en su imaginario, unas condiciones de existencia que lo singularicen más allá de lo que es, o debería ser, en tanto miembro de una alianza matrimonial: “Midori apareció sonriente en las escaleras, con el impermeable puesto, y anunció que vendría conmigo [...]. No voy a negar que sentí acierta aprensión ante la idea de que Midori comenzara a acompañarme a Aoyama los domingos. Sin embargo, tampoco intenté oponerme” (Nettel, 2016: 37). En comparación con el fotógrafo y la voyeurista, que han conquistado sus espacios de anomalía y soledad, aquí la tensión entre lo que Okada podría ser y lo que su mujer espera que sea va predisponiendo aún más la visión de mundo del narrador, supeditando incluso su exploración identitaria.

Por todas estas razones, casi de modo funcional, este protagonista requiere de un personaje secundario que lo empuje a emanciparse. Es entonces cuando en el invernadero del jardín conoce al señor Murakami, quien permite que su vida, hasta el momento vista en panorámica como un extenso jardín de especies diversas, comience a focalizarse en un solo tipo de ellas:

Según mi mujer, tengo demasiado pelo para ser japonés. Pero, más allá de la barba, me pareció que los cactus y yo teníamos algo en común (no por nada me resultaban tan entrañables, aunque también me dieran un poco de lástima). Qué diferentes eran de las otras plantas, como los expansivos helechos o palmeras. Entre más los miraba, más comprendía a los cactus. Seguramente se sentían solos en ese gran invernadero, sin la posibilidad de comunicarse siquiera entre ellos. Los cactus eran los *outsiders* del invernadero, *outsiders* que no compartían entre ellos sino el hecho de serlo y, por lo tanto, estar a la defensiva [...]. Conforme pasaron los días, mi pertenencia a los cactus me fue pareciendo más y más evidente (Nettel, 2016: 47-48).

La anomalía de tener demasiado pelo para el gusto de la mujer y para los estereotipos nacionales rompe, precisamente, con la contricción conyugal en la que Okada se siente inmerso. Su “pertenencia a los cactus”, en tanto fantasía liberadora, conlleva a centrarse sólo en ellos cuando visite al señor Murakami en el invernadero. Ser un cactus implica permanecer en estado de quietud, contemplación y máxima desconfianza. Su mujer, por otro lado, es un personaje que se va haciendo cada vez más expansivo en el relato, al punto de invadir, corporal y fantasiosamente, a Okada. Cuando descubre que Midori ya conoce al jardinero desde su juventud, la sensación inmediata es que ya le ha sacado ventaja:

Yo conocía perfectamente al guardia de la caseta que nos había saludado en la entrada del jardín; conocía también al que poda los arbustos en primavera y pone flores alrededor de las fuentes, pero, en todos los años de ir a ese lugar, nunca había visto al jardinero de Midori. Si el señor seguía ahí, mi mujer tenía una ventaja sobre mí en la posesión del parque (Nettel, 2016: 39-40).

Del mismo modo, más adelante, se evidencia nítidamente la identidad de la esposa, lo que sobrevendrá como revelación final para acabar con la relación: “Tanto sus piernas como sus brazos estaban entrelazados a los míos, semejando las ramas de una hiedra o de una madreSelva. Así fue como lo supe, mi mujer era una enredadera, suave y brillante” (Nettel, 2016: 50).

La mujer-enredadera (imagen con la que logra encuadrar a su esposa en la realidad) y el hombre-cactus (la autorrepresentación funcional) no parecen fantasías caprichosas en un relato como “Bonsái”, en el que, como se ha analizado, asistimos a los últimos compases de la vida en común de una pareja con diferencias irreconciliables, provocadas por sus dispares visiones de mundo. El bonsái que da título al relato no es más que, como señala el jardinero Murakami, una traición a su naturaleza, y por tanto un símbolo del matrimonio entre Okada y Midori:

Pienso que ya ha aprendido a mirar lo suficiente las plantas como para darse cuenta: no son plantas, tampoco son árboles. Los árboles son los seres más espaciosos que hay sobre la tierra, en cambio un bonsái es una contracción. Así vengan de un árbol frondoso o de un árbol frutal, los bonsáis sólo son eso, bonsáis, árboles que traicionan su verdadera naturaleza (Nettel, 2016: 55).

La idea de *traición a la naturaleza* y, por ende, de anomalía invasiva en un espacio al que, pudiendo haber sido el suyo, voluntariamente se decide no pertenecer, es el elemento que conecta “Bonsái” con “El otro lado del mueble”, el cuarto cuento. La protagonista y narradora arranca este relato con una reflexión sobre un lugar deseable, que se busca, así como los cactus buscan su independencia y los bonsáis, su singularísima deformidad: la “Verdadera Soledad”. Dicho espacio —que funciona, por supuesto, también como un lugar de enunciación conquistado— se piensa como “una telaraña dura que vamos construyendo con los años, pero hay también quienes se refieren a ella como un lugar privilegiado y caprichoso” (Nettel, 2016: 63). Los motivos que tiene la narradora para acceder a este lugar, para aislarse de su entorno y dejar de establecer lazos con sus semejantes —“el terror de ver gente nos impedía ir

al pueblo” (Nettel, 2016: 67)—, tienen que ver con los cambios que va experimentando su cuerpo, que ya muestra destellos de adolescencia: “Según yo, el único habitante de La Verdadera Soledad tendría que ser una muchacha que en ese entonces estrenaba con vergüenza sus senos puntiagudos de perra flaca, un cuerpo demasiado grande para sus vestidos y demasiado escueto para el traje de baño” (Nettel, 2016: 64). Esta mención a sus pechos que la avergüenzan es importante porque dicha vergüenza dará paso, casi al final del cuento, a otra modalidad: la de incómodo consuelo, de silencioso encuentro reconfortante.

Narrado en remembranza, la protagonista remite un verano en la isla de Santa Helena, donde sus tíos, Clara y Toño, comienzan a reconstruir una casa. Es posible notar cómo dicha desordenada reconstrucción coincide con la forma como se construye y, casi al momento, se derrumba una identidad; cómo se va edificando la personalidad de la protagonista desde una deseada Verdadera Soledad y desde un cuerpo en modelaje que no tardan en verse comprometidos. Así como el jardín de la avenida Shinjuku se ve sutilmente trasgredido por la presencia de cactus y de bonsáis, a la isla de Santa Helena (fantasiosamente, una sucursal de la Verdadera Soledad) llegará una presencia inquietante que focalizará las obsesiones de la chica que narra: una muchacha francesa llamada Michelle: “La vi en el mar, mucho antes de que la lancha encallara, y de inmediato supe que mi proyecto tendría problemas” (2016: 69). Esa aparición, casi de Venus renacentista, le agría primero la estadía (la cree más hermosa, más altiva y con más ganas de apropiarse del espacio que ella misma), pero luego, como la presencia va cubriendo cada vez más el entorno, no le quedará más remedio que aceptarla y descubrir cómo se convierte poco a poco en una fascinación ineludible.

Un día, Michelle llega a la casa a medio hacer de los tíos con una petición inusual: subir a examinar el techo. La narradora la acompaña: “Cuando nos sentamos las tablas hicieron un rechinado largo coronado por un crac” (Nettel, 2016. 75). Justamente, éste será el momento umbral para que aquel anhelo de blindarse en un espacio de tranquilidad se comience a craquelar. Ella se resiste a socializar. En cambio, eso es justo lo que la francesa desea,

invitándole un cigarrillo y mintiéndole acerca de un novio, también francés, que la visitará pronto. Ya en soledad, aunque no en la “verdadera”, y sin poder oponer resistencia, será una parte de Michelle (su voz) la que comience a construirle en su cabeza una realidad posible: “[L]a voz de Michelle era de esas que dejan ecos en la cabeza. Sin darme cuenta, comencé a hacerme preguntas sobre ella” (Nettel, 2016: 74). Todo se intensifica cuando, vía Clara, la protagonista se entera de que la madre de Michelle se está muriendo de cáncer en su casa, suceso importante porque no solamente los lazos con Michelle se afianzan (es la narradora la que, en una segunda ocasión, la invita al techo), sino que, de manera aguda, se lleva a cabo una comparación entre un cuerpo en pleno florecimiento, el suyo, con un cuerpo que ha comenzado a entrar en descomposición, el de la madre. De hecho, en un momento, hablando de su madre, Michelle le dice: “[E]s como si de pronto ya no te diera de comer, como si, ahora sí, te quitara el pecho de la boca, ¿entiendes?” (2016: 77).

Esta imagen regresiva opera de dos maneras en el cuento: en primer lugar, como inminencia de lo que sentirá Michelle cuando su madre muera —un asunto que no puede verbalizarse bajo significantes como *pena*, *dolor* o *desgarro*, sino mediante la primigenia sensación de ser un lactante abandonado—; y segundo, que dicha sensación la transportará a ella, y no a la protagonista, a la “Verdadera Soledad”. Por ende, cuando una mañana Michelle toque la puerta de casa de los tíos anunciando que su madre ha muerto, la reacción de la protagonista será la de silenciarse, porque no habrá palabras para consolar verdaderamente, y sólo quedará cobijarla corporalmente bajo una inquietante interacción: “[A]brí la parte de la bata que cubría mi pecho izquierdo, mi seno puntiagudo de perra flaca, y dejé que se acercara. Lo tomó con la boca, una boca delgada y fría, una boca de pez, como si intentara succionar de ahí la fuerza necesaria para quitarse el miedo” (Nettel, 2016: 79). Más adelante señala: “En todo aquel verano, nunca entré a la Verdadera Soledad, ese indeseable paraíso, pero la vi de cerca, en los ojos azules de Michelle” (Nettel, 2016: 80-81).

Esa pretensión de alcanzar un lugar simbólico, que, como se dijo, también es un lugar de enunciación para poder edificarse a sí misma, se diluye

cuando se entera de que es Michelle quien posee dicho lugar. Por ello, lo único que queda por hacer es no ofrecerle palabras (campo de lo simbólico), sino una porción de cuerpo (campo de lo real) con la que ocupar una posición de madre muerta, de cuerpo lacerado por una enfermedad. En los momentos postreros, mientras Michelle construye, a partir del seno de la protagonista, una madre, ella construye, a partir de esa extensión, la posibilidad de que en la fantasía de la lactancia y de la muerte —pero sin ser madre y sin estar agonizando— se le brinde a intermitencias aquella anhelada Verdadera Soledad.

DE “PÉTALOS” A “BEZOAR”: LA IDEOLOGÍA DEL DESECHO

Ahora bien, sobre la construcción de realidades inciertas a partir de una extensión corporal, sin duda el cuento “Pétalos”, que le da nombre al volumen, resulta el más elocuente y perturbador. Como en el caso de “En la otra orilla”, desde el inicio este narrador, que se complace en espiar los baños públicos femeninos en busca de rastros que puedan recrear su imaginación, lo que pretende es articular un espacio fantasioso y privado de esparcimiento. Es así como, al comienzo, dice guardar simpatía por los vagabundos que, en los suburbios, hurgan entre los escombros y la basura: “Admiraba que supieran convertir cualquier parte del barrio en un espacio íntimo, en una casa sucia pero siempre abierta para cualquier necesidad” (Nettel, 2016: 86). Ésa, sin duda, es la imagen que se talla y detalla en la cabeza del olfateador: a partir de los residuos corporales, de las pequeñas manchas que permanecen en los retretes aun cuando la intención es quitarlas completamente de la vista, se construye la *imago* de “una casa sucia pero siempre abierta a cualquier necesidad” (Nettel, 2016: 86).

Al igual que en “Ptosis” y “Bonsái”, éste también es un personaje que, debido a su afición, está destinado a estar solo afrontando el exterior:

No resultaba raro entonces que prefiriera meterme a los baños de damas, sumergirme en sus huellas. Los otros, los destinados a mi sexo, me parecían poco prometedores, en las estelas de los urinarios encontraba arrogancia, a

veces rivalidad, pero nada digno de recordar al llegar a mi estudio, donde sólo sobrevivía al tufo de soledad y encierro refugiado en los olores que recolectaba durante la jornada (Nettel, 2016: 86).

Ya se afirmaba más arriba: el fetiche —en este caso, el rastro de los desechos corporales— opera como la “pantalla fantasmática”, como elemento que particiona el horror a la desestructuración de la personalidad y provoca una realidad que, aunque trastornada y siempre parcial, ayuda a erigirse una autoimagen. De hecho, la relación que todo sujeto tiene con el inodoro, según Slavoj Žižek, define buena parte de su actitud existencial, casi en la fórmula de la escatología es, también, ideología. Escribe Žižek:

[U]na cierta percepción ideológica de cómo debe relacionarse el sujeto con el desagradable excremento que sale de nuestro cuerpo es claramente discernible. Tenemos tal multitud de tipos de inodoros tan solo porque existe un exceso traumático que cada uno de ellos intenta acomodar —según Lacan, de la característica que separa al hombre de los animales es precisamente ésa, la de que, con los humanos, el desecho de la caca se convierte en un problema— (2007: 13-14).

Es interesante subrayar lo que Žižek señala, ideológicamente hablando, del diseño del inodoro en Francia, pensando en que “Pétalos”, de hecho, transcurre precisamente entre los cafés y calles de ese país:

En el inodoro tradicional alemán, el agujero por el que desaparece la caca al empujar la palanca se encuentra al frente, de modo que esta se encuentra en un primer momento ante nosotros para ser olida e inspeccionada buscando algún signo de enfermedad; *en el típico inodoro francés, por el contrario, el agujero se localiza en la parte posterior, es de decir, se busca que la caca desaparezca tan pronto como sea posible*; por último el inodoro americano nos presenta una especie de combinación, un punto medio entre estos polos opuestos [...]. En lo relativo al predominio de una de las esferas de la vida social, tenemos la poesía y la metafísica alemanas contra la política francesa y la economía inglesa. La

referencia a los inodoros no solo nos permite reconocer esta misma tríada en el ámbito íntimo del cumplimiento de la función excremental, sino que manifiesta la medida básica de esta tríada con tres actitudes diferentes hacia este exceso excremental: la ambigua fascinación contemplativa; *el apresurado intento por librarse del desagradable exceso lo antes posible*; la visión pragmática del exceso como un objeto que debe ser desechado en forma apropiada (Žižek, 2007: 12-13. Las cursivas son nuestras).

Bajo este principio, y reforzando el carácter de anomalía de cada uno de sus narradores, el protagonista de “Pétalos” busca justamente contravenir ideológicamente, mediante la inspección de rastros en los inodoros, toda la idiosincrasia francesa que busca hacer desaparecer el exceso traumático. De ahí se entiende, con mayor exactitud, la descripción de la afición de este personaje:

Bastaba con voltear al excusado y recibir en la cara el olor de los platillos, de los *blintzes* o el pato en salsa de mango. Pero lo mejor era estar ahí, con la cara casi dentro del retrete y aspirar, más allá de los ingredientes, el placer de los comensales, la manera en que cada uno había interpretado el sabor del desayuno o la cena de la noche anterior (Nettel, 2016: 93).

El punto de giro para este olfateador ocurre cuando, en el retrete del Café Colón, encuentra manchas que le provocan un éxtasis inusual, debido a que imagina a una mujer que, casi como heroína de novela romántica, padece una enfermedad que la embellece: “La fragilidad de las manchas, igual que la de un rostro viejo, arrugado, terminó por asustarme. Todavía con la cara hacia el agua del retrete, *intenté imaginarla, pero fue inútil*” (2016: 88. Las cursivas son nuestras). Ese olor se le vuelve una obsesión ante la posibilidad de construir una imagen de mujer que no conoce, pero a la que apoda Flor; regresando cada noche al Colón a inspeccionar los inodoros para perfeccionar su fantasía.

Se insiste en el punto, que radicalizaría el fetiche ya de por sí inquietante de los tres milímetros de párpado en “Ptosis”: en el caso de “Pétalos”,

a la mujer nunca se le ha visto, no se tiene percepción visual de cómo son sus formas, ojos, cabello ni extremidades. Por lo tanto, realmente para la construcción narrativa no importa el cuerpo; como decíamos, aquí no hay cuerpo en tanto unidad, sino sólo esa extensión excrementicia que basta para que la fantasía se instituya. Y como ocurre con toda fantasía, cuando choca con la realidad (cuando logra, finalmente, corporizar a la mujer) se desvanece y abruma:

A pesar de todo esto y de la forma de sus manchas, alargada y escueta como excremento de pez, me convencí de que no estaba enferma; la debilidad de su cuerpo venía de otra parte.

—¡Pura borrachera! —dije en voz alta frustrado, como si predijera el final de una película [...]. En medio de la confusión, no me quedó más que aferrarme a los rastros que tenía delante de mí: la Flor no había comido nada desde la víspera. Debajo de la debilidad de siempre noté cansancio, esta vez físico, y una sed de varias horas que le herrumbraba los labios, los únicos labios que me era posible intuir y que me sirvieron de modelo para imaginar su boca, carnosa, pequeñísima (Nettel, 2016: 90-91, 94).

Durante ese movimiento pendular en la acción de “Pétalos”, entre la certeza y la incertidumbre acerca de la mujer que se desea, el narrador expresa una máxima que aglutinaría el proceso enunciativo de todos los narradores de este volumen: “Ahí estaba todo y yo no sabía entenderlo” (Nettel, 2016: 93). Es verdad: ahí parece estar todo; así como reinterpreta Žižek la noción lacaniana de inconsciente, y haciendo un guiño a la cultura popular de las series de televisión: “La verdad está afuera” (Žižek, 2007: 12). El punto está en que en la relación de los individuos con eso que está afuera es donde, traumáticamente, se articula toda ideología posible y la realidad deviene otra cosa a la cosa que se percibe. Ninguno de los personajes *sabe entender* aquello que ha visto en ese afuera —una mujer con *ptosis*; un hombre que se autosatisface antes de un encuentro sexual; el escape de una relación agobiante de matrimonio mediante un jardín con cactus y bonsáis; una extranjera a la que se le muere la madre—, lo que implica que el dominio de la fantasía, conceptualizada

bajo los preceptos y ejemplos que hemos aquí dispuesto, se confirma como el hilo conductor de todos los cuentos de *Pétalos y otras historias incómodas*.

Cuando finalmente el personaje encuentre a la mujer y la siga de cerca —“Ella —desde ese momento no puedo seguir llamándola como antes— caminaba con las manos metidas en los bolsillos de una sudadera gastada. Su trenza larga y rojiza se movía como un péndulo sobre su espalda” (Nettel, 2016: 98)—, ésta, en tanto objeto cargado con todo su deseo a partir de sus extensiones excrementicias, se vacía estrepitosamente, y al personaje no le queda otra cosa por hacer que asistir como testigo a su desaparición física, cuando se arroje por un puente.

Esa descripción de los cabellos rojizos bien podría ser el elemento que empate a “Pétalos” con el último relato, “Bezoar”, donde la protagonista, en un momento, describe: “En vez de peinado ochentero, [yo] lucía ahora una larga cabellera rojiza, con suficiente volumen para que nadie imaginara que, por debajo de ésta, había zonas enteras desprovistas de pelo” (Nettel, 2016: 116). Si le damos crédito a esta interpretación, comprenderemos la razón del misterio que encierra la hermética mujer de “Pétalos”: en realidad, no tiene una enfermedad, sino que está dramáticamente apresada por una manía.

“Bezoar” es un relato que cierra con evidente contundencia el libro por varios aspectos. Primero, para narrarlo, Nettel opta por el formato de la bitácora, o cuaderno de anotaciones —al modo de Zeno, en la célebre novela de Italo Svevo—, de una paciente en recuperación psicológica, lo que permite pensar que no existe otro remitente para estas palabras que ella misma. A pesar de que se menciona a un tal doctor Murillo, terapeuta que la acompaña en su tratamiento y que la ha impulsado a la redacción de dicha bitácora, en realidad no existen marcas textuales que señalen que realmente el médico lea estas páginas. Adicionalmente, el trastorno data de los nueve años, cuando debió enfrentar el divorcio de sus padres. Este hecho tiene también un rasgo de autofagocitación, de asunto que se cierra sobre sí mismo. Una día, cuenta la narradora, su madre reprobó el fleco que todas las mañanas se hacía, razón por la cual comenzó, con pinzas o simplemente con los dedos, a arrancarse cabellos:

Esa mañana descubrí también la anatomía de un pelo. Descubrí que además del aspecto externo que todos conocemos, existe una parte oculta y babosa que conforma la raíz. Esa parte me provocó una aversión animal. No era asco sino más bien una suerte de odio y también la necesidad de eliminarla cuanto antes. Lo primero que se me ocurrió fue meterme el bulbo a la boca y engullirlo. Quizás porque, como venía del interior de mi cuerpo, me parecía que lo más natural era devolverlo a ese fondo insondable del que provenía (Nettel, 2016: 106).

No parece inusual el ritual, privado y casi obsceno para ella, de aumentar o disminuir la frecuencia de quitarse cabellos cuando la ansiedad acecha. Lo inusual es que lo reconoce como “el vicio matriz” (Nettel, 2016: 108) que le abre la puerta, luego, a una larga cadena de abusos para aplacar la compulsión: alcohol, marihuana, cocaína y éxtasis. Es por ello que la protagonista de este cuento parece la más acentuada de los seis personajes de *Pétalos* en la representación de una exterioridad especulativa, relativizada y parcial. Mientras los demás comienzan a construir su vínculo ideológico con el mundo a partir de un estímulo exterior, un elemento que se asimila y en el que parece condensarse un verdadero núcleo de sentido que explica su quehacer y su personalidad (tres milímetros adicionales de párpado, un cactus, los residuos en un inodoro), la narradora de “Bezoar” lo hace desde un elemento interno: primero, la extracción, examen y engullimiento de sus propios cabellos; después, el estallido de reacciones químicas provocado por las drogas y por una relación amorosa. Le escribe al doctor Murillo: “Si presta atención verá que he cambiado de compulsiones una gran cantidad de veces” (Nettel, 2016: 109). Dicha conciencia de un comportamiento compulsivo y ansioso la definirá en tanto sujeto, provocando la mención de un tercer elemento —además de la naturaleza del diario y la dinámica de extracción-interiorización de los cabellos— como definitorio de su relación con el mundo: “Repetía el gesto varias veces por minuto. De mi voluntad no quedaba ni la sombra” (Nettel, 2016: 111).

Por supuesto, el carácter compulsivo de su personalidad y esa dimensión volitiva alterada tendrán, desde el exterior, una reprobación: “Como era

apenas una niña [...], las miradas inquisitivas caían de inmediato sobre mis progenitores, como si, para aceptar mi anormalidad, necesitaran al menos una explicación” (Nettel, 2016: 112), dice en un momento. Y luego: “Más que el hecho de sentirme dominada por un gesto que no podía controlar, lo que afectó mi comportamiento durante esos años fue la forma en que me miraba la gente” (Nettel, 2016: 113). La mirada del otro la condicionará durante la niñez y la adolescencia, volviéndola más encerrada en sí misma. Hasta que finalmente, en una fiesta galante, encuentra a un joven, un tal Víctor Rumanovich, que tenía la manía de tronarse los dedos y que quedará prendado de ella. Nettel ocupa aquí, en tanto intertexto para confirmar la integración de los cuentos, una personal tipología de personajes para describir sus rasgos y el modo como, de ahí en adelante, dicha relación tormentosa se desenvolverá:

- ¿Te gustan los cactus? —preguntó Rumanovich.
- Creo que no —expliqué, levantando los hombros.
- Qué raro. Pensé que te encantarían [...].
- ¿Ah, sí? ¿Pensaste eso? —pregunté—. ¿Y se puede saber por qué?
- No sé —dijo él—. Quizás por las espinas (Nettel, 2016: 122).

Sabiendo que, como se afirmaba en el relato “Bonsái”, “[l]os cactus eran los *outsiders* del invernadero, *outsiders* que no compartían entre ellos sino el hecho de serlo y, por lo tanto, estar a la defensiva” (Nettel, 2016: 47), Rumanovich intenta quebrar las espinas de la narradora del único modo que cree posible: el chantaje. Comenta: “Llevo más de un mes observándote [...], sé que si no quieres salir conmigo es porque tienes miedo a que descubra la manía que tienes con tu pelo” (Nettel, 2016: 126). Es la presencia absorbente de Víctor, entonces, el agente externo que provocará que la circularidad de la manía se interrumpa, al menos por un momento. Sin llegar a “estar bien”, la protagonista ha limado sus espinas de cactus y ha intentado entrar en contacto con otro de su especie. Se irán a vivir juntos. Y justo eso, la proximidad de dos cactus y la evidencia de que no puede haber contacto real, pues cada uno defiende su maceta como último reducto para no asistir a la caída de la

propia identidad, será lo que provoque la debacle: “Ver nuestros propios defectos reflejados en el ser con quien compartimos la vida es una experiencia insoportable” (Nettel, 2016: 131).

Cansada del sonido de sus manos y de su condescendencia, la narradora arremete contra los dedos de Víctor con un cuchillo. Esa misma noche, mientras el hombre intenta no perder las extremidades, ella se interna voluntariamente en la clínica. Un mes después, accede que el hombre la visite, pero con un propósito claro: “Uno de los dos tendrá que irse de aquí [...]. Si fracaso esta tarde en mi intento por liberarme de él, estoy segura de que vivirá mejor sin mis manías [...]” (Nettel, 2016: 140-141), lo que equivale decir que toda manía, todo trastorno compulsivo, debe vivirse en la “Verdadera Soledad”, espinuda, apacible y a la defensiva de los cactus. Quitarse los cabellos, entonces, sólo responde a ello: modificar, igual que los bonsáis, la propia naturaleza, para, potenciando esa anomalía, no encajar en aquello que se espera de ella como mujer, como hija, como pareja. Señala Žižek, en *El sublime objeto de la ideología*:

En la perspectiva marxista predominante, la mirada ideológica es una mirada parcial que pasa por alto la totalidad de las relaciones sociales, en tanto que en la perspectiva lacaniana, la ideología designa, antes bien, una totalidad que borra las huellas de su propia imposibilidad (2003: 81).

Cuando el narrador de “Pétalos” afirma que “ahí estaba todo y yo no sabía entenderlo”, parece estar confirmando justo dicha aleación žižekiana, donde los conceptos de Marx y Lacan sobre la ideología parecían descoyun-tarse. Por un lado, y como hemos afirmado a lo largo de este trabajo, los narradores de *Pétalos y otras historias incómodas* no hacen otra cosa que fragmentar, parcelar, encuadrar o enfocar un exterior a partir de sus propias circunstancias y aficiones, que son las de sujetos intrínsecamente solitarios (o que, como Okada y la narradora de “Benzoar”, desean serlo a toda costa). Pero, por otro lado, en el proceso de pasar por alto la totalidad de las relaciones sociales es que, paradójicamente, fantasean con dichas relaciones sociales (la espía, por ejemplo, con ocupar el lugar de la mujer del departamento; la chica del mue-

lle, con la de la madre muerta que amamanta, etcétera). Otra forma de verlo, y que ayudaría a entender la propuesta literaria de Nettel en toda su dimensión, es esa manera de estar en el mundo, habiéndose construido una auto-imagen a partir de ritos que, la mayoría de las veces, se mantienen ocultos a ojos de quienes comparten la vida con ellos (arrancarse cabellos, pasear por el invernadero), representará la totalidad de su visión de las cosas y su única forma de aparecer con individualidad en un entorno social.

Ésa parece ser la esencia de Nettel como narradora: dejar que, paulatina y subrepticamente, vaya asomándose la particular mirada del solitario que ha querido imponer, entre él y el mundo, su *fantasme*. En su literatura, cualquier intento de normalización u homogeneización de dichos solitarios se verá, tarde o temprano, contravenida por la bella singularidad de la anomalía, de la asimetría y de la provocación. Se trata sin duda de una de las líneas maestras con las que se podría, tematólogica y comparativamente, analizar la totalidad de su obra, sobre todo si, por nombrar sólo algunos ejemplos, en *El cuerpo en que nací* puede leerse: “Mis padres parecían tomar la infancia como una etapa preparatoria en la que deben corregirse todos los defectos de fábrica con los que uno llega al mundo” (Nettel, 2011: 14); y en *El matrimonio de los peces rojos*: “[los animales son] como un espejo que refleja emociones o comportamientos subterráneos que no nos atrevemos a ver” (Nettel, 2013: 16). No obstante, a la larga, esas emociones y comportamientos se ven, y hay que atreverse, como lectores, a mirarlos.

REFERENCIAS

- ALTHUSSER, Louis (2011). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Argentina: Nueva Visión.
- ARECO, Macarena (2016). “Imaginaris de espacio y de sujeto: japonerías en la narrativa argentina, chilena y mexicana reciente”. *Nueva Revista del Pacífico*, 65, 4-17.

- CASTRO RICALDE, Maricruz (2017). “‘Ptosis’ de Guadalupe Nettel y otras historias sobre la violencia”. *Revista Chilena de Literatura*, 95, 61-84.
- FAULKNER, William (2011). *El ruido y la furia*. España: Cátedra.
- FERRERO CÁRDENAS, Inés, y Gabriela Trejo Valencia (2017). “Viaje a la calma perfecta: ‘Bezoar’, de Guadalupe Nettel”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 94(9), 1001-1012.
- FREUD, Sigmund (1992). *Obras completas. Vol. 9 (1906-1908)*. Argentina: Amorrortu.
- GUZMÁN SEPÚLVEDA, Nora (2009). “Deshojando los *Pétalos y otras historias incómodas*, de Guadalupe Nettel”. *Revista Literatura Mexicana Contemporánea*, XV(42), XXX-XXXV.
- LACAN, Jacques (2011). “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos 1*. México: Siglo XXI.
- MARX, Karl (1980). *Manuscritos: economía y filosofía*. España: Alianza.
- NETTEL, Guadalupe (2011). *El cuerpo en que nació*. España: Anagrama.
- (2013). *El matrimonio de los peces rojos*. España: Páginas de espuma.
- (2016). *Pétalos y otras historias incómodas*. España: Anagrama.
- PARAÍSO, Isabel (1999). *Literatura y psicología*. España: Editorial Síntesis.
- POE, Edgar Allan (2006). *Narraciones extraordinarias*. México: Porrúa.
- PRADO GARDUÑO, Gloria (2018). “Del cuerpo anómalo a la imposibilidad de la pareja. Cuentos de Guadalupe Nettel”. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 9, 66-79.
- RAMOS ROMERO, Berenice (2015). *Vínculos y evidencia estética entre la novela japonesa y la mexicana: El jardín de la señora Murakami, de Mario Bellatin, ‘Bonsái’, de Guadalupe Nettel y Bonsái, de Alejandro Zambra*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Literatura Mexicana. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- SÁNCHEZ CARBÓ, José (2012). *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. Puebla: Universidad Iberoamericana.
- SÁNCHEZ CERVANTES, Guillermo (24 de enero de 2019). “Mirar desde el cuerpo. Un perfil de Guadalupe Nettel”. *Gatopardo*. Recuperado el 7 de octubre de 2019, de <https://gatopardo.com/revista/guadalupe-nettel/>

- TAPIA VÁZQUEZ, Jazmín (2016), “El imperio de la mirada: ‘Ptosis’ de Guadalupe Nettel”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 9, 1-13.
- ŽIŽEK, Slavoj (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Argentina: Siglo XXI.
- (2007). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.

LA MIRADA ASIMÉTRICA. *EL CUERPO EN QUE NACÍ*:
DE LA AUTOBIOGRAFÍA A LA NOVELA

Claudia L. Gutiérrez Piña
Elba Sánchez Rolón

La novela *El cuerpo en que nací* es, a decir de gran parte de la crítica, la obra con la que Guadalupe Nettel incursionó en los terrenos de la autoficción, categoría que la misma autora ha asumido sin mayor reparo, porque remite a la vena autobiográfica de la que la novela se alimenta y a la modelización de la escritora en su universo de ficción. De hecho, la novela se presentó al lector con el sello de un pacto de lectura dirigido editorialmente con la leyenda de su contraportada que versa “Inspirada en la infancia de la autora” y que se verá reforzado desde sus primeras líneas: “Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho” (Nettel, 2011: 11), enunciado en primera persona que cualquier lector expuesto a la imagen de la escritora reconocerá como personal. De ahí que *El cuerpo en que nací* haya sido ubicada —quizá con algo de desmesura— en la autoficción, por ocupar un espacio intermedio entre la autobiografía y la novela, aspecto que, en efecto, es nodal para su dinámica textual, más aún si tomamos en consideración un elemento que ha sido desatendido en su valoraciones críticas. Nos referimos a la relación que la novela guarda con su versión seminal: el texto breve de 2009 publicado en el número 129 “Autobiografías precoces” de la revista *Letras Libres* titulado también “El cuerpo en que nací”,

compuesto bajo la premisa del discurso autobiográfico, es decir, de la plena asunción del enunciado por la identidad del autor, quien narra su vida en miras a la atribución de un sentido a su trayectoria personal. En numerosas ocasiones, Nettel ha declarado que esa experiencia de composición autobiográfica, hecha a solicitud de Rafael Lemus para la revista, se impuso después en su escritura como una necesidad que cristalizaría dos años después en la novela. La configuración de la identidad autobiográfica del primer texto, breve y precoz, será retomada en su versión novela, pero concentrada únicamente en la experiencia narrada en la etapa infantil y adolescente de la escritora, que en la autobiografía ocupó su primera parte.

Si entre ambas versiones media el paso del registro autobiográfico al novelesco, este aspecto podría parecer suficiente para pensar la novela como una autoficción; sin embargo, asumirla así, sin mayor miramiento, encubre la modelización particular del texto de la escritora mexicana y deja fuera la oportunidad de verificar las gradaciones que median entre un registro y otro. Al respecto, existe un nutrido cuerpo de reflexiones teóricas que ponen a flote la complejidad que subyace en el fenómeno literario de la autoficción que, como se ha acusado ya, ha servido como denominador de textualizaciones tan diversas como “autobiografías que utilizan formas poco habituales”, aquellas “que incluyen formas paródicas”, textos “donde no hay identificación expresa entre autor y personaje, sino que ésta sólo se sugiere”, “donde la identificación sí se hace explícita pero en los que la presencia del autor no es protagónica”, o novelas “que presentan una voz narradora propensa a la digresión o al comentario interno fácilmente atribuible al autor”, e “incluso los relatos, donde, si bien el autor aparece ficcionalizado, se incluyen suficientes rupturas de la verosimilitud realista para despejar cualquier duda acerca de su estatuto novelesco” (Casas, 2012: 10-11).

Como puede advertirse, esta pluralidad de formas es atravesada por los ejes de aparente diferenciación entre los géneros factuales y ficcionales: la identidad nominal compartida entre autor, narrador y personaje del enunciado para las escrituras del yo y la tradicional dicotomía del pacto de verdad de éstas frente a la verosimilitud ficcional, premisas que claramente se vieron pro-

blematizadas en particular después de la década de 1970 con la aparición del neologismo gestado por Serge Doubrovsky. Así, en el desarrollo de los estudios de la autoficción, hay, al menos, dos perspectivas: resaltar su vena *biográfica*, para pensarla como una “variante posmoderna de la autobiografía” (Doubrovsky), o su vena *fabuladora*, como “una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real” (Colonna).¹ A pesar de lo que podría verse como una falta de consenso en la definición del fenómeno, es cierto que hay en lo general un punto de encuentro que caracteriza la noción de *autoficción*: que en la búsqueda de un efecto paradójico —o ambiguo— entre los códigos autobiográfico y ficcional, “sus enunciados problematizan la noción de autoría al subrayar el artificio, [...] su naturaleza tropológica [...] cuestionan, en fin, las nociones de sucesión y significación que en la autobiografía tienden a ofrecer una imagen de síntesis tanto de lo acontecido como del propio yo” (Casas, 2012: 39).

Al tomar en cuenta estas consideraciones, *El cuerpo en que nací* difícilmente puede pensarse como un ejercicio con dichos alcances, ya que no tiene la hondura de artificio y de ambigüedad que supone la autoficción, antes bien, la novela extiende la función autobiográfica al articularse como un texto donde si bien la identidad nominal no es explícita, es perfectamente reconocible en el dispositivo textual y, más importante, atiende a la búsqueda de modelar esa imagen sintética del yo a la que remite Casas como función autobiográfica. En este sentido, resultan significativas las reflexiones que Manuel Alberca ha tejido en los últimos años, cuando repara en un desgaste de la fórmula auto-

¹ En el ámbito hispano, Manuel Alberca concilia estas vertientes al centrar su lectura en la condición *híbrida* que genera y sostiene un espacio de ambigüedad del estatuto narrativo en la autoficción “a partir de elementos autobiográficos y ficticios” (2007: 158) que, según concluye: “Inevitablemente [...] desde el punto de vista creativo ha devenido en algunos casos en una receta adocenada, de la que el escritor se sirve para introducirse con su nombre propio en el relato, diseñar artificiosas incertidumbres, ofrecer versiones distintas de los hechos históricos o dar un tratamiento frívolo y fantasioso a la experiencia personal” (2007: 116). Como se verá más adelante, estas consideraciones han determinado el derivado de sus últimas reflexiones sobre este fenómeno literario.

ficcional por haber sido ésta un “desvío pasajero de la autobiografía o una fase intermedia del camino de ésta hacia su reconocimiento literario y su plenitud creativa”, que puede ser corroborado por la emergencia de textos que “Frente a estas propuestas de escritura ambigua y de contenido fabulador [...] otros autores han hecho al contar su vida o un episodio de ésta, sin inventar nada, sin colmar los vacíos ni lagunas de su trama real con elementos ficticios” (Alberca, 2014: 115-116), es decir, textos que hacen extensiva la función autobiográfica, pero sin afrontarla con las máximas de su modelo clásico.

Para distinguir este último tipo de relatos tanto de la autobiografía como de la autoficción, Alberca opta por una denominación más, la *antificción*, que puede resultar innecesaria. Más pertinente sería recuperar la noción de *autonarración* que Philippe Gasparini ya había utilizado para referir no a “un género sino una forma contemporánea de archigénero: el espacio autobiográfico”.² En éste, Gasparini incluye “textos estrictamente autobiográficos, regidos por el pacto del mismo nombre, y también las novelas autobiográficas, que obedecen a una estrategia de ambigüedad genérica más o menos compleja” (2012: 194). En esta lógica, la categoría de autonarración es compartida por lo que el teórico denomina *relato autobiográfico* contemporáneo y la autoficción. Importa para el caso de *El cuerpo en que nació*, la primera categoría que Gasparini utiliza para incluir aquellas “obras fragmentarias y ampliamente metadiscursivas [que se distinguen] de las memorias lineales e incuestionables en cuanto a su género” (2012: 194-195), es decir, donde el gesto autobiográfico no se acota a las formalidades clásicas.³ La recupera-

² Gasparini se apoya de la propuesta de Philippe Lejeune, quien pautaba ya la articulación de este “espacio autobiográfico”, al que define como un espacio *no reducible* a las categoría novela o autobiografía, creado por textos que, como en el caso de Gide y Mauriac “diseñan el espacio autobiográfico en el que desean que se lea el conjunto de su obra”, de forma que “el lector es invitado a leer las novelas no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la ‘naturaleza humana’, sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo” (Gasparini, 2012: 82-83).

³ Según esta hipótesis, para Gasparini, “la palabra autoficción recupera la coherencia semántica cuando designa textos que pertenecen a la segunda categoría de la autonarración: el compo-

ción de las aportaciones de Gasparini nos parece pertinente, no tanto por la propuesta nominativa en sí, sino porque permite recuperar un aspecto importante que, en todo caso, compartirían los textos “autonarrativos” en términos de su *funcionalidad*:

Aunque l[a] llamemos autobiografía, autoficción, autonarración o auto-ensayo, y l[a] subtitulemos novela o relato, el discurso del yo siempre será leído en función del compromiso del autor con respecto a su enunciado, y la crítica no puede ignorar esta dimensión ética. Solo así —desde esa doble perspectiva, estética y testimonial— podrá comprender el papel de la imaginación en la autonarración contemporánea. Porque hay que rendirse a la evidencia: lejos de ser un simple fenómeno de moda, del que los augurios pronostican su desaparición cada inicio de temporada literaria, la expansión de las escrituras del yo a la que estamos asistiendo se inscribe en una tendencia muy acentuada de nuestra literatura y, en consecuencia, de nuestro ambiente cultural (Gasparini, 2012: 199-200).

En este sentido, el trasvase entre las versiones de 2009 y de 2011 de *El cuerpo en que nací* representa una buena oportunidad para comprender la articulación de ese espacio autobiográfico contemporáneo —o autonarración—, entendido en esos términos no por lo que refiere a la gastada discusión entre la preminencia de lo factual o lo ficticio —aspecto que ha falseado la comprensión de algunos textos inscritos en este espacio—, sino también en recordatorio de su dimensión ética como señalaba Gasparini. Así, *El cuerpo en que nací* será tratada como partícipe de ese architexto, donde lo que nos importa subrayar es lo que dice de la búsqueda de definición de los principios estéticos y éticos de la escritora mexicana filtrados por una rejilla que revierte no hacia

nente ficción indica claramente que un cierto número de elementos del auto-relato han sido imaginados o novelados por el autor. Autoficción querrá decir, ni más ni menos, novela autobiográfica contemporánea. Entre los autores decididamente modernos que reivindican, sugieren o confiesan esta intervención de lo imaginario a lo largo del proceso autonarrativo” (Gasparini, 2012: 195).

la ambigüedad autoficcional, sino a la función autobiográfica, particularidad que permite entender el posicionamiento de la escritora en lo que refiere a la relación biografía-escritura.

La diferencia más acentuada entre estos dos momentos en la obra de Nettel radica en la transformación de la impronta política que funcionó en el texto de 2009 como uno de los ejes determinantes para la identidad autobiográfica, aspecto que llega a la novela transformado en hilo subyacente, pero definitivo, de su tejido discursivo. La importancia de esta operación radica en el desplazamiento que realiza al registro de la novela de la dimensión ética autobiográfica que impone su condición como un tipo de discurso signado por el escenario público de toma de palabra.⁴ En relación con esta condición, Ángel Loureiro acota que el discurso autobiográfico necesariamente está filtrado por “la constitución política del sujeto —sea que esta constitución se entienda como interpelación ideológica (Althusser), acceso a lo simbólico (Lacan), o interiorización de discursos y prácticas sociales (Deleuze y Guattari, Foucault)— [y, por lo tanto] hunde sus raíces en una dimensión ética” (2000-2001: 14-15).

Revertir sobre la transformación de *El cuerpo en que nació* del registro autobiográfico al novelesco permite reconocer los modos de articulación de las variaciones del espacio autobiográfico contemporáneo en lo que refiere a un caso específico de la literatura mexicana y también verificar las modulaciones de su dimensión ética. El análisis de sus implicaciones es el objeto de este capítulo.

⁴ De acuerdo con Bajtín, las “formas clásicas de autobiografía [...] no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario, estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales. Por eso, no sólo [...] es importante aquí su cronotopo interno (es decir, el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar, el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia [...]. Es precisamente en las condiciones de ese cronotopo real, donde se revela (se hace pública) la vida propia [...] donde toman forma las facetas de la imagen del hombre y de su vida, y se ponen bajo una determinada luz” (1989: 284).

LA AUTOBIOGRAFÍA: LA MIRADA ASIMÉTRICA

El número de *Letras Libres* dedicado a las “autobiografías precoces” surge con claras reminiscencias del proyecto editorial que en la década de 1960 emprendieron Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo con la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*. A decir de Nettel,⁵ Rafael Lemus quiso emular el gesto de precocidad que definió a la hoy legendaria colección de autobiografías mexicanas, aunque esta vez sin el sello de la nacionalidad exclusiva. A la convocatoria respondieron, además de Nettel, Luis Felipe Fabre, Julián Herbert y María Rivera, de México; Yoani Sánchez, de Cuba; y Jorge Carrión, de España, todos nacidos en la década de 1970.⁶ En comparación con la colección del medio siglo mexicano pasado, el alcance de estos textos no logró el mismo impacto en la crítica, sin embargo sí dejaron una importante huella al menos en la obra de dos de los escritores mexicanos: Julián Herbert y Guadalupe Nettel, quienes dieron continuidad al proyecto en dos novelas, *Canción de tumba* y *El cuerpo en que nació*, respectivamente, ambas publicadas en 2011.

Como en el caso de la colección de la década de 1960, el proyecto editorial permitió dar cuenta del carácter proteico de la forma autobiográfica: los textos oscilan entre tonos y registros que convocan la prosa ensayística, la bitácora de viaje o la parodia. Nettel, entre los participantes es de las menos arriesgadas: asume la dinámica de la enunciación y del enunciado

⁵ En reiteradas entrevistas, Nettel ha hablado al respecto. En una de ellas, con Guillermo Sánchez Cervantes, señala: “Rafael Lemus me pide escribir este ensayo autobiográfico para un número que llamaron *Autobiografías precoces*. Nos pidieron a varios, a Zambra y a Pron, y a Fabre. Yo no había tenido intención de escribir algo así. Pero a partir de ahí, estuve pensando mucho en la manera en la que llegué al mundo. Me detonó muchos recuerdos y eso fue el origen de mi segunda novela. No pude dejar de escribir” (2019: s/p).

⁶ Los títulos que conformaron el número son: “Mamá Leucemia” de Julián Herbert, “El cuerpo en que nació” de Guadalupe Nettel, “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy” de Luis Felipe Fabre, “Una balsera virtual” de Yoani Sánchez y “Variaciones para una autobiografía” de María Rivera.

en “El cuerpo en que nací” desde un sentido mucho más reservado: ordena cronológicamente la experiencia narrada y dirige el relato como un retorno al pasado para mostrar la constitución de una identidad relacionada con la vocación por la escritura. Dividida en cinco secciones, la “autobiografía precoz” de Nettel muestra un gesto de ordenamiento en una serie de *biografemas* que operan para configurar el relato de la vida, como acota José María Pozuelo Yvancos, “en el dramatismo del encuentro del ser humano consigo mismo y con su responsabilidad en el acontecer histórico [...] con lo que es consustancial al hombre interior: salvarse en la mirada a su propia vida como historia con un sentido, con un proyecto” (2006: 89). Sobra señalar que la “historia con sentido” o “el proyecto” aludidos por Pozuelo Yvancos son, para el caso de la autobiografía de todo escritor, su encuentro con la escritura, que se articulan en pos de su sentido respecto de una obra que hace de la vida del autobiógrafo válida en su contexto. Así, nos hemos referido ya en otro lugar a las implicaciones de los proyectos editoriales entre escritores mexicanos que, por convocatoria, han compuesto en distintas colecciones autobiografías precoces. Baste aquí señalar que el acento dado a la precocidad autobiográfica llama a la inversión de la dinámica de aquello que Georges May y Philippe Lejeune advierten como condición en las articulaciones tradicionales del género: que la figura pública del autobiógrafo, en función de su obra y su nombre, opera como el referente o “signo de realidad” que valida a la autobiografía. May, incluso, habla de “una cuestión de derecho o de moral [que hace de la autobiografía una obra] concebida como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede, como si fuera la coronación de la obra o de la vida que le dieron nacimiento” (1982: 37). De ahí que la precocidad autobiográfica proponga una inversión en la dinámica “natural” del género, en favor de una visión editorial publicitaria para forjar figuras en un nuevo canon (Gutiérrez, 2017: 189).

Nettel, en efecto, encara el proyecto editorial con miras a la legitimación de una figura, para esos momentos, emergente en el campo literario. Por ello, los biografemas referidos se articulan desde las que claramente se habían definido para ese momento —con dos títulos publicados *El huésped*

(2006) y *Pétalos y otras historias incómodas* (2008)— como marcas distintivas de su propuesta literaria: el cuerpo, la marginalidad y lo anómalo. Así, encontramos una disposición narrativa en cinco fragmentos con rectores claros: 1. el relato de infancia que gira en torno a la “anormalidad” del cuerpo (el lunar blanco en el ojo) como signo identitario que configura al sujeto autobiográfico como “marginal”; 2. las primeras experiencias amorosas del sujeto como un espacio de desencuentro; 3. la confrontación con universos marginales del Otro; 4. la construcción-deconstrucción ideológica de la identidad narrativa en relación con el discurso político del movimiento zapatista de 1994; 5. la búsqueda y hallazgo personal de la escritura como “lugar en el mundo”.

Cada uno de estos momentos contraponen con la experiencia literaria de la narradora: sus primeros ejercicios de escritura, los primeros cuentos, los primeros premios, hasta llegar a la definición de su vocación. Es decir, en términos funcionales, la autobiografía precoz de Nettel amalgama su relato vital sobre un modelo narrativo de identidad, en el que el momento presente le otorga pertinencia. Como acota Pozuelo Yvancos, el pasado, el ejercicio de la memoria, “se funde en una forma de presencia, de presente, que es la que justifica el hecho autobiográfico, no como una historia, sino como inmediatez” (2006: 87-88). En este caso, la inmediatez que signa el texto de Nettel es el de la justificación de su lugar como escritora en el contexto literario, por ello, no es extraño que el modelo de identidad autobiográfico coincida con las pautas de su propia producción literaria, particularmente en la relación que en ellas se establece entre el cuerpo, la marginalidad y lo anómalo —sus grandes tópicos— y lo que hemos referido como el compromiso del escritor con respecto a su enunciado, un enunciado con raíces éticas y, por tanto, políticas.

Tanto en *El huésped* como en *Pétalos*, Nettel había desplegado todo un catálogo de anomalías físicas y patologías psicológicas en la configuración de sus personajes. Ambos títulos son relatos donde la anomalía, la patología o la compulsión operan como articuladores de la identidad para hacer de lo marginal una estructura de valor; bien para la configuración de la subjetividad, bien para la integración del sujeto en un orden fuera de lo normativo, como resultado de historias en conflicto que problematizan su lugar en la sociedad.

El caso más claro es el de Ana en *El huésped*, donde la ceguera se plantea como el medio de acceso a lo que Carina González denomina el “cuerpo político de los marginados, la multitud amorfa, incontable e ilimitada que adquiere una consistencia física avalada en la hibridez propia de los cuerpos que mutan, se degradan o experimentan con la abyección” (2015: 110).

Desde la articulación ficcional, Nettel construye una visión con una clara postura ético-política, en la que el cuerpo funge como dispositivo para la transgresión de estructuras normativas. Sabedora de que el cuerpo, por implicación biopolítica, es objeto de “tecnologías de normalización” —operadas por instituciones de poder—, por lo mismo, es también el “umbral que amenaza y resiste esos mismos dispositivos de sujeción [...] ese mismo cuerpo y ese mismo ser viviente se pueden tornar línea de desfiguración, de anomalía y de resistencia contra las producciones normativas de la subjetividad y comunidad” (Giorgi y Rodríguez, 2009: 10). La participación del universo narrativo de Nettel en la reflexión sobre el cuerpo como ese *espacio umbral* encuentra un lugar reiterado en sus relatos. En una entrevista con Guillermo Sánchez Cervantes, quien cuestiona a la escritora sobre el nivel de compromiso en su obra, apunta al respecto:

[...] en algún momento todos se deciden por algo, la justicia, la igualdad, en mi caso, hay varias, una de ellas es hablar de la belleza de la gente que es distinta, las diferencias psicológicas, físicas o raciales. Por eso tengo personajes abiertamente monstruosos. [...] Al hablar de lo que perturba, la incomodidad, es donde se encuentra la brecha por donde pasa el conocimiento. Creo que aquello que incomoda es lo que nos hace entender algo. Cuando planteas códigos distintos, eres revolucionario de alguna manera. No se necesita ser Marx ni Lenin para hacer una pequeña revolución (Nettel, 2019: s/p).

Si en la declaración podemos ver una definición del código ético-político del universo narrativo de la autora, en la autobiografía, por su naturaleza discursiva, éste será también condicionante de la identidad narrada para participar de lo que Jérôme Meizoz llama la *construcción de una postura*. Nettel, como

todo escritor, configura su obra en un estilo, mediante indicadores distintivos, como el ritmo, el tono o los tópicos, que la codifican retóricamente. Cuando el escritor transita hacia el registro autobiográfico, dicha codificación retórica se traslada a la “fábula biográfica” puesta ahora en juego para la legitimación de la “particular visión de mundo” y de los “valores” de su obra en el campo cultural (Meizoz, 2015: 21). De ahí que la autobiografía sea un discurso eminentemente postural, porque en ella el escritor se hace sujeto de su literatura, otorga atributos a su función y se define como un tipo particular de escritor.⁷

Este movimiento en “El cuerpo en que nací” es más que claro. Nettel habilita su autofiguración sostenida en la condición del cuerpo anómalo como ese espacio umbral, donde el lunar blanco del ojo, rasgo diferenciador, tiene implicaciones en dos niveles funcionales: el de la discursividad que apunta a la construcción del sujeto y el de la articulación de una postura que justifica su interacción como tal sujeto con su obra.

En la primera sección, concerniente al relato de infancia, Nettel atribuye valor a la anomalía por ser ésta el medio de acceso a una visión y comprensión de mundo *diferenciada*, donde la *diferencia* es, como se ha visto, el signo de valor. Obligada a llevar un parche en el ojo sano, para estimular el crecimiento de la cornea de su ojo enfermo, divide su visión, su mirada en dos dinámicas:

El parche era color carne y ocultaba desde la parte superior del párpado hasta el principio del pómulo. A primera vista, daba la impresión de que en lugar de globo ocular sólo tenía una superficie lisa. Llevarlo me causaba una sensación

⁷ En el cruce de la construcción postural entra en juego también lo que José-Luis Díaz define como las *escenografías autoriales* que se juegan en el marco de una “puesta en escena del yo en un espacio público donde, en efecto, la literatura tiende a [...] *escenificarse*, en un campo literario que [...] se convierte en más y más escénico [...] se trata para cada escritor de adoptar una postura, no tanto para escribir como para hacerse ver, para *señalarse*, esto es, para existir en el campo visual de la literatura” (2016: 157). Una lectura cercana a las consideraciones posturales, pero centralizada en la noción de *figura de autor* es el de Elizabeth Murcia, quien reconoce el papel que juega *El cuerpo en que nací* en la definición del carácter marginal como “configuración identitaria de la figura autorial” (2018: 87).

opresiva y de injusticia. Era difícil aceptar que me lo pusieran cada mañana y que no había escondite o llanto que pudiera liberarme de aquel suplicio. Creo que no hubo un solo día en que no me resistiera. [...] Sin embargo, por una razón que aún no logro comprender, una vez colocado nunca intenté despegarlo [...] Mi vida se dividía así entre dos clases de universo: el matinal, constituido sobre todo por sonidos y estímulos olfativos, pero también por colores nebulosos; y el vespertino, siempre liberador y a la vez desconcertante (Nettel, 2009: 12).

La cita marca los enclaves de atribución significativa a un modo particular de mirada. Una que podemos denominar, al lado de Valeria Luiselli, como *asimétrica*,⁸ derivada de un modo de estar en el mundo modulado por dos posibilidades de visión que alternan la nebulosidad matutina —obligada, sesgada por una fuerza de coacción a su cuerpo (el parche)— y la luminosidad vespertina —liberadora pero desconcertante—. La clave de esta inicial construcción radica en la dupla que genera la mirada *ambigua* del ojo anómalo y la *luminosa* del ojo sano, en la que la mirada “anómala” modifica el modo de percepción porque hace al sujeto sensible a estímulos otros, inaccesibles —o al menos ignorados— fuera de la anomalía. Este aspecto ha sido ya pautado en el funcionamiento del personaje de Ana en *El huésped*, el análogo ficcional del universo Nettel a su identidad autobiográfica. Si para Ana la ceguera, metafórica en *La Cosa* y en la oscuridad del subterráneo, se presenta como puerta de acceso para una luz distinta, interior, que la lleva al autoconocimiento (Ferrerro, 2015: 62), el sujeto autobiográfico de “El cuerpo en que nací” descubre también una luminosidad distinta, “incómoda”, gracias a la nebulosidad de la mácula ocular que, como señala la autora en la entrevista antes citada, por su condición “perturbadora” es la brecha por donde pasa un conocimiento de

⁸ Así lo señala Valeria Luiselli en una reseña a la novela: “La mirada de Nettel alumbra su prosa como lo haría un sol bizarro la normalidad de nuestro mundo. Su sintaxis es tan singular, *su mirada tan asimétrica* y extraña, que el mundo que levanta se sostiene y nos habita como un huésped que albergamos en nuestro interior, aun cuando hemos dejado de leerla” (2011: s/p. Las cursivas son nuestras).

mundo distinto, en resistencia a las producciones normativas de sentido. De ahí que la autodefinición de la identidad autobiográfica instituya su valor en lo “marginal” y en su posición de *outsider* (Nettel, 2009: 23).

El derivado de esta mirada asimétrica en la lógica del relato autobiográfico establecerá una relación con la construcción de un perfil ético-político explícito que configurará la imagen sintética del yo a la que hacemos referencia líneas arriba como función autobiográfica. El vínculo construido en el relato recae en la implicación de la escritora con el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), experiencia que funge en la dinámica narrativa como piedra de toque para articular el valor de la mirada asimétrica en un modo de participación del universo social.

Después de la narración de un viaje que se construye con francas marcas iniciáticas, y su obligado correlato de puesta en crisis del sujeto y principio de búsqueda, el encuentro de la escritora con un marco ideológico y de acción política es configurado a modo de un llamado:

Frente a las olas apacibles de un océano que por una vez hacía honor a su nombre, invoqué a las fuerzas superiores —fueran cuales fueran— y les pedí un giro inmenso que me sacara del pozo en el que estaba viviendo. A esa misma hora, varios kilómetros más al sur de la república mexicana, se levantaba en armas el EZLN (Nettel, 2009: 26).

Según sigue el relato, la escritora atenderá al llamado, “como un signo del destino”, que la lleva a la selva lacandona a realizar trabajo humanitario en apoyo al movimiento.

A pesar de que el “furor militante” de la escritora desemboca, según narra, en una suerte de expulsión de la selva por lo que a los ojos del subcomandante Marcos es una falta a la congruencia ideológica,⁹ lo que importa

⁹ Nettel dice haber concursado por una beca mientras participaba de las actividades del movimiento, la cual le fue otorgada y dicho financiamiento gubernamental se convirtió en punto

aquí resaltar es la participación de esa experiencia política en la configuración autobiográfica, articulada más a manera de una búsqueda que de hallazgo: “Nunca volví a pisar el territorio zapatista. Me sigo preguntando si su existencia es realmente geográfica o si es algo que se lleva por dentro, como un sueño recurrente” (Nettel, 2009: 27). Si hacemos el cruce de la autobiografía y una buena parte de las interacciones mediáticas de Nettel, veremos que la apelación a la experiencia zapatista, ese “sueño recurrente” tiene más implicaciones de las aparentes, al definirla como *detonante* de su escritura:

Siempre cuento la experiencia del zapatismo, que me tocó vivir cuando tenía 20 años. Decían que hasta que México como país no viera lo que le avergonzaba, no mejoraríamos. Y pensé cómo traducir esto a nivel personal. En el momento en el que hice esto, supe sobre qué iba a escribir. Mirar donde duele. Tocar la llaga (Nettel, 2017: s/p).

La definición de este enunciado confirma la codificación del relato autobiográfico en su función legitimadora del marco ético que pauta la relación obra-autor, si bien, hay que señalarlo, en esta primera versión el estilo de escritura de Nettel tiene una sencillez amparada en la referencialidad del discurso, quizá también condicionada por el acusado “pudor” que genera la responsabilidad del enunciado autobiográfico *strictu sensu*. Una mayor soltura y también una mayor articulación retórica será lograda en la versión novela por los alcances que esta forma narrativa permite, no sólo por lo que supone la renuncia a la brevedad determinada por el medio de publicación de la primera versión, sino por el cambio de posición en la toma de palabra. Claramente, Nettel se siente mucho más cómoda en el registro novela para desplegar aquello que Gasparini apunta como la doble perspectiva, estética y testimonial, de auton-

de desencuentro con la comandancia del EZLN: “el *Sub* me hizo saber que alguien vinculado de cerca con el EZLN no podía recibir un apoyo del gobierno. Le dije que el estímulo se pagaba con el dinero de los impuestos mexicanos, al igual que mi educación en la UNAM. ¿Cómo podía estar de acuerdo con una y no con otra? Su explicación me resultó incomprensible” (Nettel, 2009: 27).

rración. Aclaremos, no porque en la autobiografía no pueda también ser esto realizado, como sea, Nettel reserva ese despliegue para una escritura que se ampara en una posición enunciativa menos directa en términos pragmáticos.

LA NOVELA: EL MUNDO ASIMÉTRICO

Como adelantamos líneas arriba, el gesto más claro de reelaboración retórica en *El cuerpo en que nací* radica en el desdibujamiento del enunciado político explícito relacionado en la autobiografía con la experiencia zapatista. Si en ese primer texto la experiencia funge como un principio de búsqueda declarado, en la novela se articula como un eje configurador asumido y subyacente que, en el trasvase de registro, rige la lógica narrativa en un despliegue del conflicto entre el ser y lo social que condiciona el enunciado ético de la obra de Nettel.

Si la particularidad del acto “autonarrativo” supone, según Gasparini, “bascular literariamente la autobiografía” (2012: 193), el recurso empleado por Nettel radica en una sencilla implicación: la creación de la doctora Szlavski como narratario, a quien se apela en una sesión psicoanalítica que enmarca el ejercicio de memoria de la narradora. Según reconoció Luiselli en la reseña a la novela antes citada, “la presencia de un tercero —la doctora Szlavski, que escucha a la narradora en un silencio imperturbable— le sirve a la escritora para hacer pausas sardónicas, inteligentes, autocríticas o críticas —[...], que de otro modo desentonarían con el flujo natural de la narración” (2011: s/p). No obstante, la implicación del narratario tiene que ver con algo que va más allá del ritmo narrativo. Si recogemos la nota de la “autocrítica o crítica” en el apunte de la misma Luiselli —que la lleva, incluso, a definir el texto de Nettel como un “ensayo autobiográfico”—, veremos que este recurso tiene mayores alcances porque permite introducir a la narradora una posición *alejada en un grado* —si se permite la expresión— de la discursividad puramente biográfica-referencial, para articularse en la forma de una *voz reflexiva* que modula en el relato una suerte de tesis de lectura del mundo, la cual, consideramos, está amparada en el enunciado político

prefigurado antes en la autobiografía. Con esto, la novela se subordina con mayor fuerza a ese enunciado político, aunque éste no sea explícito. Si como hemos mencionado, en el texto de 2009 se asigna un valor a la mirada asimétrica como un modo de participación del sujeto en el universo social, la novela se erige como un enunciado que hace de ésta, la mirada asimétrica, su *objeto* y su *medio*.

Por medio del relato vital, Nettel despliega en esta ocasión un catálogo de las operaciones de poder que condicionan al sujeto —la familia, la escuela, la ideología, la clase, la ley—, pero ahora orquestado por el contrapunto de la mirada asimétrica puesta en acto a través de la cual performa el universo narrado que se desarrolla en el marco cultural de la décadas de 1970 y 1980, atravesadas por movimientos contraculturales que enmarcaron la época de la liberación sexual, el matrimonio abierto, la instauración del modelo de la Escuela Nueva, la creación de comunas como formas sociales apoyadas en el modelo psicológico del análisis conductual, todos proyectos ideológicos de transformación social que tuvieron como contraparte las fallidas democracias latinoamericanas, las dictaduras, el crecimiento exponencial del narcotráfico, las crisis económicas. La novela transita por este contexto cultural, digamos de dobleces, haciendo del relato autobiográfico el medio para el trazado de cartografías hemisféricas, donde cada punto de realidad tiene su contraparte, su asimetría o su irregularidad.

Como punto de partida, conservando la lógica progresiva y cronológica de la estructura autobiográfica, la narradora remite a la estructura familiar como relato de origen que condiciona el modo de incorporación del sujeto en la lógica de mundo, representada en este caso como instancia primigenia de coerción: “Mis padres parecían tomar la infancia como una etapa preparatoria en la que deben corregirse todos los defectos de fábrica con los que uno llega al mundo y se tomaban esa labor muy en serio” (Nettel, 2009: 15). En este núcleo es particularmente la figura de la madre la que es configurada desde la dinámica de la ambivalencia. Es ella quien encarna la función de un modo de relación con el mundo que se escinde en contrariedades. Es ella, en principio, una figura coercitiva a la vez que

protectora, quien propina una que otra golpiza así como caricias y cuidados, pero es, sobre todo, una rejilla que permite a la narradora mostrar las contradicciones ideológicas de la época cultural antes referida y sus derivados. La personalidad de la madre está enmarcada en lo que la narradora llama las “ideas progresistas del momento” (Nettel, 2009: 20). Lectora asidua de Wilhelm Reich y su teoría del orgasmo, Nettel tomaba talleres para “desbloquear su energía sexual” (Nettel, 2009: 42), participaba con el padre en “la apertura de pareja”, todos reductos de la ola de liberación sexual que, sin embargo, terminó, según la narradora, por fracturar a la pareja y llevarla al divorcio de los padres y transformar el ambiente familiar en “dos hemisferios” (Nettel, 2009: 56): el del *self-made man* del padre, hombre de negocios exitoso, y el de la austeridad y rigor de la madre. Lo que importa recoger es el ambiente cultural que permite a la narradora presentarse como producto de una lógica social plagada de contradicciones.

La lógica libertaria de la sexualidad, vivida por la madre, por ejemplo, tiene su contraparte en una suerte de ilógica “represión” en el cuerpo de la hija, no sólo en lo que refiere a la “corrección” de su postura encorvada o los tratamientos oftálmicos a los que la somete, sino a su despertar sexual, como sucede cuando la narradora relata sus primeras experiencias onanistas en la fricción contra los barandales de las escaleras de su edificio:

[...] una tarde, con toda inocencia, le revelé a mi madre el motivo por el cual pasaba tanto tiempo en las escaleras de servicio y, para mi sorpresa (probablemente para la suya también, doctora Sazlavski) [...] Su reacción fue más cercana a la vergüenza que a la celebración y, como si se tratara de algo casi reprochable, me pidió que hiciera ‘eso’ únicamente en mi cuarto (Nettel, 2009: 32).

Estas experiencias modulan de una u otra forma un perfil que, en apariencia, pudiera verse sólo como una determinación de la narradora imbuida en un problemático complejo materno (si lo llevamos al terreno del psicoanálisis), pero para efectos del relato es en realidad un catalizador para desatar el ejercicio de la voz reflexiva de la narradora, uno que desmonta la unilateralidad

dad, particularmente de los constructos ideológicos para mostrar su siempre fallida operación en el universo social, incluso para ridiculizarlos en sus trivializaciones. Ejemplo de esto puede ser el “vestigio elocuente” de las tendencias ideológicas que representaban los nombres de sus compañeros de escuela:

Algunos respondían a las tendencias ideológicas de la familia como ‘Krouchevna’, ‘Lenin’, incluso ‘Soviet Supremo’, a quien apodamos ‘el Viet’. Otros a creencias religiosas como ‘Uma’ o ‘Lini’, cuyo nombre completo hacía honor a la serpiente energética de la India, y otros cultos más personales como ‘Clitoris’ (Nettel, 2009: 21).

Si, como hemos señalado, en la novela lo que prima es la puesta en acto de la mirada asimétrica de la narradora, ésta le sirve para mostrar los enveses, las irregularidades, muchas veces las que se callan, las que no se muestran para evadir la incomodidad —ya sea risible o dolorosa— de enfrentarnos con ellas. De esta forma, la novela va desmontando los sistemas de construcción de identidades de los sujetos, no sólo la suya. A su paso va trastocando geografías que exceden al cuerpo personal para mostrar otros cuerpos, el social y político particularmente. Uno de los ejemplos más emblemáticos es el de la lectura de la comuna como proyecto social. La narradora relata su encuentro con la comuna “Los Horcones” de Hermosillo, Sonora, fundada en la década de 1970, que busca instaurar un modelo social basado en la novela *Walden Dos*, escrita por el psicólogo conductual Burrhus Frederic Skinner en 1948, donde se describe una comunidad basada en la cooperación, la igualdad y el pacifismo. Llevada por su madre, junto a su hermano, se integran por unos días a la vida comunitaria en un supuesto ejercicio de aprendizaje de un modo de vida posible fuera de la noción de propiedad privada. La experiencia se construye en la contrariedad de lo que a los ojos infantiles se muestra como un espacio antes que de igualdad de explotación. Los niños no juegan, dedican sus horas a los trabajos asignados por el principio de la regla “Todos tienen una tarea por cumplir”, pero más importante, Nettel revela los hilos paradójicos que mueven y sostienen el

funcionamiento de un proyecto social de ese tipo: ser el disfraz de un programa de “segregación”. Escribe:

[...] la verdadera función de aquel lugar, la que le había dado cierto prestigio en la región, y también cierta protección se llevaba a cabo en una casa distinta de donde habíamos pernoctado. Se trataba de una escuela para niños y adolescentes con síndrome de Down, algunos mexicanos, pero sobre todo estadounidenses, cuyos padres no podían —o no querían— cuidar, y que pagaban grandes cantidades de dinero (Nettel, 2009: 49-50).

Amparado en un supuesto concepto de *igualdad*, el proyecto social se muestra como espacio de segregación de personas “diferentes”, revelando su paradoja, cuando no su hipocresía.

En este mismo tenor, Nettel revela la irregularidad de construcciones sociales, como una especie de laboratorios de la diferencia, como la escuela, ensayo de una vida social pautada por el señalamiento de lo otro; la traducción de esta lógica en la constitución de la segregación, por ejemplo, de clase, que se proyecta o toma forma también en el cuerpo de la urbe, como el barrio que habitan en Aix, reducto para delincuentes y migrantes en el cuerpo de una de las ciudades “más burguesas y esnobs” (Nettel, 2009: 102) de Francia; o la segregación política, proyectada desde la oblicuidad en la estampa de la Villa Olímpica, conjunto habitacional de la Ciudad de México, que congregó a un buen número de exiliados de las dictaduras sudamericanas. Así, la escritora convierte su relato vital en un discurso que atomiza desde la historia personal las dinámicas de segregación y coerción sociales. Esta rejilla filtra, digamos, “un mundo mirado” que se unifica, paradójicamente, en sus asimetrías, sus contrariedades. En el nivel de la lógica del relato, el proceso de vida, la continuidad otorgada a la experiencia narrada, sigue un hilo que termina por otorgar el valor a ese modo de mirada, ya no como condición física, sino como elección: “Mis ojos y mi visión siguieron siendo los mismos, pero ahora miraban diferente” (Nettel, 2009: 194). Enunciado que, finalmente, recalca en aquello que a lo largo de este escrito hemos

referido como el enunciado ético-político en el que se ampara la propuesta literaria de la escritora.

Si como señalamos al inicio de estas líneas, el proceso de escritura de la narradora mexicana se presenta como un caso ideal para reconocer las modulaciones de la función autobiográfica en su trasvase de registros, podemos constatar que lo que define este movimiento, en el caso de Nettel, es lo que permite el dinamismo de la novela, como una suerte de extrapolación, si retomamos los términos bajtinianos, que permite a la escritora distanciarse, convertir en principio retórico el enunciado político directo de la autobiografía para sustraer su propia vida a su mirada. Hacer operar el mundo por medio de un gesto significativo que apuesta al cuerpo, al propio, pero que a la vez lo excede. En este gesto, Nettel revela que la relación que se instaura consigo mismo es el único camino de resistencia, “si se acepta, pese a todo, que no existe otro punto de apoyo primero y útil de resistencia al poder político que el que se encuentra en la relación de uno para consigo mismo” (Foucault, 1994: 88). En este sentido, el enunciado ético-político no es *dicho*, sino *representado* para instituir una suerte de “arte de la mirada asimétrica”, que termina por legitimar, revestir de un enunciado reflexivo la relación vida-obra.

REFERENCIAS

- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto autobiográfico. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Pról. Justo Navarro. España: Biblioteca Nueva.
- (2014). “De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 766, 107-121.
- BAJTÍN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. España: Taurus.
- CASAS, Ana (2012). “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual” (pp. 9-40). En Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. España: Arco/Libros.
- COLONNA, Vincent (2004). *Autoficción y otras mitomanías literarias*. Francia: Tristram.

- DÍAZ, Jose-Luis (2016). “Las escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’” (pp. 155-185). En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (comp.), *Los papeles del autor. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. España: Arco/Libros.
- FERRERO CÁNDENAS, Inés (2015). “Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El huésped* de Guadalupe Nettel”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 15(41), 55-63.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Trad. Fernando Álvarez-Uría. España: La Piqueta.
- GASPARINI, Philippe (2012). “La autonarración” (pp. 177-209). En Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. España: Arco/Libros.
- GIORGI, Gabriel y Fermín Rodríguez (2009). “Prologo” (pp. 9-34). En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Argentina: Paidós.
- GONZÁLEZ, Carina (2015). “La potencia de los cuerpos corrompidos: *El huésped* como *Bildungs* político”. *Hispanófila*, 174, 97-115.
- GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L. (2017). “La precocidad en la autobiografía mexicana: un proyecto editorial. *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*”. *La Palabra*, 30, 183-199.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. España: Megazul-Endymion.
- LOUREIRO, Ángel G. (2000-2001). “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”. *Anales de Literatura Española*, 14, 135-150.
- LUISELLI, Valeria (2011). “El cuerpo escrito de Guadalupe Nettel”. *Nexos*, 11 de diciembre de 2011. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=14602>
- MAY, Georges (1982). *La autobiografía*. Trad. Danubio Torres Fierro. México: Fondo de Cultura Económica [1ª ed. en francés, 1979].
- MEIZOZ, Jérôme (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Trad. y pról. Juan Zapata. Colombia: Departamento de Humanidades y Literatura-Facultad de Artes y Humanidades-Universidad de los Andes.
- MURCIA, Elizabeth (2018). “Figura de autor e identidad marginal en *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel”. *Diseminaciones*, 1(2), 71-88.

- NETTEL, Guadalupe (2009). "El cuerpo en que nació". *Letras Libres*, 129, 22-28.
- (2011). *El cuerpo en que nació*. España: Anagrama (Col. Narrativas hispánicas, 491).
- (2019). Entrevista con Guillermo Sánchez Cervantes. "Mirar desde el cuerpo. Un perfil de Guadalupe Nettel". *Gatopardo*, 197. Recuperado de <https://gatopardo.com/revista/guadalupe-nettel/>
- (2017). Entrevista con Carlos Barragán. "Las casualidades tienen poca cabida en la ficción". *El oficio del escritor*. Recuperado de <https://eloficiodele escritor.com/2018/03/01/guadalupe-nettel-las-casualidades-tienen-poca-cabida-en-la-ficcion-2/>
- POZUELO YVANCOS, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. España: Crítica.

DEL BONSAÍ AL PEZ. APROPIACIONES ORIENTALISTAS Y FEMINISMO EN DOS CUENTOS DE GUADALUPE NETTEL

Berenice Ramos Romero

Memoria, violencia, drogas e historia están estrechamente vinculados a distintos momentos históricos en América Latina. Durante las últimas décadas se observa en la narrativa latinoamericana una ingente producción literaria —e incluso cinematográfica— donde la experiencia narrativa es contada a partir de estos tópicos. En México, particularmente, Antonio Ortuño (*La fila india*), Carlos Velázquez Perales (*El karma de vivir al norte*), Fernanda Melchor (*Temporada de huracanes*), Juan Pablo Villalobos (*Si viviéramos en un lugar normal*), Julián Herbert (*Canción de tumba*), entre otros, han hecho de la narrativa ficcional un indudable espacio referencial y cada vez más un espejo de la realidad mexicana contemporánea. Es en este contexto donde me interesa destacar la presencia de la escritora Guadalupe Nettel (1973) como parte medular de la proliferación de narrativas que, si bien no se desvinculan de la reflexión sobre esos tópicos, sí detecta un modo de hablar desde otra voz, desde otras formas, desde un sendero que se bifurca en imaginarios geográficos entre China, Japón y México. Es aquí donde quiero instalar a la autora mexicana: en un espacio simbólico que representa cambios significativos y dará inicio a otro acontecimiento, el de la emergencia de textos latinoamericanos con evidencias estéticas literarias orientalistas. Así, me interesa posicionar la figura de Nettel como una escritora que trata desde otra perspectiva, con otra estética, los puntos argu-

mentativos de los autores ya referidos. Esta estética la quiero ubicar como producto del intercambio literario con Oriente en el mundo global actual.

Los vínculos entre las culturas asiáticas y América Latina han sido primordialmente abordados desde las ciencias políticas, económicas y la historia. Las contingencias inmigratorias de esos grupos asiáticos, sus modos de adaptación y establecimiento se hacen evidentes en distintos registros artísticos (cine, fotografía, música, performance y narrativa) debido, probablemente, a la larga estadía en distintos países de Latinoamérica, pero en especial al impacto económico y tecnológico que tiene un país asiático como Japón en el territorio. Este trabajo va a centrarse en dos relatos en los cuales Nettel aborda aspectos derivados del imaginario japonés. Se trata de los cuentos “Bonsái” (2008) y “El matrimonio de los peces rojos” (2013). Como he introducido en líneas anteriores, uno de los aspectos que me interesó —y continúa interesando— en el momento de la lectura de estos textos fue el desbaratamiento en la idea de construir una identidad; de lo exclusivamente territorio-nación, es decir, de la exigencia tan tradicionalista de hacer solícito a autoras y autores que escriban de temas relacionados con sus países, que en sus narrativas sea palpable su nacionalidad, como si la movilidad geográfica se negara en la ficción. Al respecto, recordemos que en *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, George Steiner se encargó de declarar que un gran acierto de los estudios comparatistas radicaba en su posibilidad de hacer expresa la libertad de escribir desde la expansión y multiplicidad del lenguaje. Señala:

[...] la literatura comparada lee y escucha después de Babel; presupone la intuición, la hipótesis de que, lejos de ser un desastre, la multiplicidad de las lenguas humanas [...] ha sido la condición indispensable para que los hombres y mujeres gocen de la libertad de percibir, de articular y de ‘escribir’ el mundo existencial en plena libertad (1981: 133).

De forma análoga, estos dos cuentos hacen evidente que la narrativa actual ya no se trata de confrontar y narrar lo local desde una episteme occidental, sino justamente de configurar, escribir y develar los repliegues provenientes de otras tradiciones sociales y culturales.

CHOQUES, HIBRIDACIONES Y SUPERPOSICIONES

La recopilación de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* le valió a la escritora el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen (2007), y con éste llamaría la atención de las casas editoras, quienes la invitarían a mayores publicaciones. En esta compilación se encuentra el cuento “Bonsái”, que relata la vida de un hombre que, a pesar de encontrarse en matrimonio y con una vida estable, se percata de un sentimiento de soledad que lo abruma día tras día. Los paseos dominicales al jardín botánico del señor Okada se convierten en el refugio idóneo para olvidar las frustraciones y el vacío que le provoca su vida cotidiana de oficinista. La trama se sitúa en una ciudad anónima de Japón donde Okada, un hombre casado sin el deseo de tener hijos, asiste cada domingo a espaldas de su mujer, sin ninguna razón aparente, a un parque cerca de su casa. En el parque hay un invernadero. El hombre, arrastrado por las memorias que de ese espacio tenía su esposa, un día irrumpe en él y se da cuenta, de la mano del jardinero experto que lo guía entre las plantas, de que su naturaleza es propia de un cactus. Lo acepta y se vuelve más natural en su conducta al adoptar una postura, un “ser” específico que a la vez delimita y potencia lo que es. El protagonista se olvida de fingir una conducta, se olvida de querer ser algo que no es, para así no seguir traicionándose. Esto le trae, por supuesto, consecuencias en las que replantea su vida matrimonial. El cuento termina con el hombre divorciado, al comprender que su esposa y él no son la misma planta (interpreta que ella es una enredadera) y ninguno puede, o debe, manipular su naturaleza para encajar con el otro y poder seguir juntos.

El título que da nombre a este cuento devela la intención, por parte de Nettel, de acercarse a la cultura japonesa. En una entrevista para la *Revista Paula*, la autora declara ante la pregunta “¿Con qué escritores actuales te sientes conectada?”: “Están, por ejemplo, Philip Roth, a quien no puedo dejar de leer; John Banville; Jean Echenoz y, en un registro distinto, aunque imprescindible, Haruki Murakami” (Nettel, 2006: s/p). Pese a la declaración anterior con respecto a su cercanía a la obra del autor nipón, lo relevante en

la propuesta de Nettel será la forma en la cual se apropia, desde su visión occidental, de ese universo oriental y replantearlo en su narrativa en términos de artificialidad. Aunque el bonsái es un tópico en la narrativa nipona que pretende la perfección a través de un minucioso cuidado, dentro del relato genera una antítesis con el corpus de la historia y con los personajes. El matrimonio es presentado, al inicio del relato, como funcional y feliz, apegado a sus rutinas, pero hacia la mitad del cuento, cuando el señor Okada conoce los bonsáis, esta atmósfera es desquebrajada y presenciamos las voces de los personajes juzgando la falsedad de su vida en pareja:

Midori y yo llevábamos ocho años de casados. Los matrimonios de amigos tenían casi todos hijos. Cuando nos preguntaban cómo hacíamos para vernos felices, decíamos que el secreto consistía en no tenerlos. Era curioso que, justo la noche que había descubierto su verdadera identidad, Midori hablara de ese tema (Nettel, 2011: 51).

Asimismo, Okada no pretende ser una planta bella, e incluso se reconoce en un cactus a los que describe “erguidos como centinelas, [algunos] otros en forma de ovillo, a ras del suelo, asumiendo la posición circunspecta de un erizo. [...] La multitud de espinas diminutas sobre esa piel me hizo recordar mi propio rostro cuando llevo más de dos días sin afeitarme” (Nettel, 2011: 47).

Por otra parte, el bonsái dentro de la historia de la mexicana es un elemento que causa repulsión. En el cuento, el árbol miniatura es despojado de sus características orientales y de su preciosismo. El narrador describe: “Los bonsáis siempre me habían causado una especie de miedo, en todo caso una aprensión inexplicable. Hacía mucho que no veía alguno y encontrarme de repente con tal cantidad de ellos me produjo un malestar casi físico” (Nettel, 2011: 54). El jardinero Murakami los califica de traicioneros: “Los árboles son los seres más espaciosos que hay sobre la tierra, en cambio un bonsái es una contracción. Así vengan de un árbol frondoso o de un árbol frutal, los bonsáis sólo son eso, bonsáis, árboles que traicionan su verdadera naturaleza” (Nettel, 2011: 55). La valoración señalada por el jardinero al describir como

traicionero al árbol miniatura emerge para puntualizar en su escucha. Los sentimientos del señor Okada son análogos a los elementos de la naturaleza en su comportamiento. La narrativa nipona emplea la metáfora a modo de una yuxtaposición de imágenes que no obvian ni declaran juicios; por ello la declaración del personaje Murakami apunta a generar la reflexión en el señor Okada sobre traicionar los modos y deseos de vida.¹

Ligando a lo anterior el epígrafe de Khyentsé Norbu con el que se inicia el relato, se puede establecer un primer indicio de las pugnas a las cuales se enfrentarán los personajes por escapar al ideal de belleza que representa el árbol: “Nuestros cuerpos son como árboles bonsái. Ni una hojita inocente puede crecer en libertad, sin ser viciosamente suprimida, tan estrecho es nuestro ideal de apariencia” (Nettel, 2011: 35). Además, esta rúbrica apunta a señalar la intención de la autora por gestar un relato que desarticula el ideal del universo narrativo nipón, desde una óptica occidental, a través de la cual es posible romper los modelos narrativos y concebir nuevas propuestas. Entonces no es gratuito que el territorio por el cual se desplazan los personajes nettelianos develen un Japón inventado. Aoyama no es un estrictamente un lugar nipón, sino que el lector se sabe dentro de un espacio japonés por el uso de *japonerías* en la narración: “Los sábados, Midori tenía la costumbre de pasar la tarde entera en el salón de belleza. Como el paseo en Aoyama para mí, la estética era un espacio que ella se reservaba” (Nettel, 2011: 40); en otro pasaje del relato, Okada narra sus visitas a una cafetería describiéndolo como cualquier edificio y el único referente nipón es el nombre del café: “Los domingos, por ejemplo, tomaba algún libro del despacho y salía de casa fingiendo que iba a pasear por el jardín botánico, pero en realidad me quedaba en el café de Jenjiko, situado a unas cuantas cuadras de nuestro edificio” (Nettel, 2011: 46).

¹ En este texto nos referimos a aquella narrativa escrita posterior a la Restauración de Meiji. Algunos ejemplos de este tipo de obras creativas son las de los escritores Natsume Sōseki (1867-1916), Yasunari Kawabata (1899-1972) y Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965).

En cuanto a la conformación de los personajes, Guadalupe Nettel hace uso de sus conocimientos teóricos sobre intertextos para conformar y bautizar a los personajes de su cuento de acuerdo con el universo murakamiano. Éste, como se presentaba líneas anteriores, se desarrolla a través de tres personajes principales: el señor Okada, Midori (esposa del señor Okada) y el señor Murakami. En toda obra literaria, señala José Romera Castillo en su texto *El comentario semiótico de textos*, el lector sensible se da cuenta de que, tras lo que el creador está exponiendo, “existe un eludir constante que se manifiesta en forma de símbolos, imágenes o mitos, de un algo que subyace y que es mucho más profundo que lo que la estructura de su superficie exterioriza” (1980: 85). En el texto literario aparece una serie de referencias por medio de las cuales se producen identificaciones con otros textos. Claramente podemos advertir y justificar cómo el personaje del señor Murakami está construido como guiño o insinuación al autor japonés; esto se enfatiza si consideramos que el personaje de Nettel se desenvuelve como aleccionador: es un jardinero, cuidador de plantas por excelencia, no se intimida al hablar de su trabajo ni de su conocimiento amplio sobre las plantas. El señor Murakami señala:

Pues a pesar de lo que usted pueda creer, las plantas son peores que los animales: o las atiende o se mueren; en pocas palabras. Son un chantaje perpetuo. Plante una y verá: en cuanto salga la primera hoja no podrá dejar de regarla; cuando crezca demasiado tendrá que cambiarla de maceta, quizás con el tiempo le salga alguna plaga (Nettel, 2011: 42).

De igual manera, en la mayoría de las obras de Haruki Murakami² se presenta la figura del autor retratada en algún personaje, al quien por lo regular le asigna el papel del escritor frustrado con un par de novelas que sólo puede desenvolverse como profesor. Por su parte, Haruki Murakami, en

² Por mencionar algunas: *Sputnik, mi amor* (1999), *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1995) y *IQ84* (2009-2010).

el prólogo a *Sauce ciego, mujer dormida* (2006), emite una declaración de principios, donde es muy puntual al señalar que la creación de sus novelas las concibe como ir creando un bosque, mientras que su participación cuentística la asimila más hacia la creación de un jardín.³ El cuento de Nettel parece tener una concepción similar. Murakami relaciona la creación de un cuento con darle vida a un jardín. El personaje de “Bonsái”, en su rol de jardinero, funciona como creador y origen al que se devuelve la narración del cuento.

Otro de los personajes es el de la esposa del señor Okada: Midori. Este personaje es en realidad una figura sombría, pero las características que la enmarcan como personaje, tales como nombrarla una planta “enredadera”, una mujer insistente en mantener relaciones sexuales con su esposo al anochecer y al despertar, así como mostrar que su participación más importante se da en la conversación a la hora de comer, nos revelan un personaje activo, interesado por su relación, desinhibido.⁴ Su mismo esposo así la describe: “En las mañanas antes de ir al trabajo o en las noche antes de dormir, a Midori le entraban unas ganas de hacer el amor, cosa que por supuesto contrariaba mi naturaleza de cactus” (Nettel, 2011: 51).⁵ El señor Okada se caracteriza por encontrarse en un estado de autodescubrimiento. Goza de sus espacios de soledad y, aunque enamorado de Midori, se encuentra cansado de luchar por ocultar su naturaleza. Decide entonces separarse de la artificialidad en la cual

³ “Para mí escribir novelas es un reto, escribir cuentos es un placer. Si escribir novelas es como plantar un bosque, entonces escribir cuentos se parece más a plantar un jardín. Los dos procesos se complementan y crean un paisaje completo que atesoro. El follaje verde de los árboles proyecta una sombra agradable sobre la tierra, y el viento hace crujir las hojas, que a veces están teñidas de oro brillante. Mientras tanto, en el jardín aparecen yemas en las flores y los pétalos de colores atraen a las abejas y a las mariposas, y ello nos recuerda la sutil transición de una estación a la siguiente” (Murakami, 2006: 7).

⁴ Bajo estas descripciones, es inmediata la relación con la Midori de *Tokio blues*, que también manifiesta un gran deseo sexual.

⁵ En *Tokio blues* de Murakami existe un diálogo entre Midori y Watanabe, donde este personaje se describe de forma análoga: “Watanabe, come mucho y produce montones de semen —dijo Midori—. Luego haré que lo expulse con cariño” (2009: 347).

se sentía preso en su matrimonio. Se empieza a develar su naturaleza como persona escéptica, poco sociable. De esta manera, el personaje se ve envuelto en un misterioso camino que le hará encontrarse consigo mismo.

Okada desarrolla su sensibilidad hacia las plantas al percibir la semejanza entre éstas y las conductas humanas:

Conforme pasaron los días, mi pertenencia a los cactus me fue pareciendo más y más evidente. En la oficina, me mantenía siempre erguido, esperando con aprensión el momento en que la puerta iba a abrirse para dejar entrar una mala noticia. Cada vez que el teléfono sonaba, sentía sobre mi piel el nacimiento de una nueva espina [...] mis colegas de trabajo me habían jugado ya algunas bromas acerca de mi temperamento austero, pero nunca les había dado importancia. Ahora, en cambio, todo me parecía una consecuencia lógica de mi condición. Era así de simple: yo era un cactus, ellos no (Nettel, 2011: 48).

Además de ser notorio el cambio físico experimentado por el personaje, es importante destacar que estos cambios se producen al adentrarse en espacios dotados de connotaciones solitarias. La selección de un espacio ritual que permita el encuentro del individuo con su propia naturaleza juega un papel muy importante en la cultura japonesa. Esta clave sintoísta, definida como una relación personal con la naturaleza donde no hay creador ni creado sino que todo está en función y en deuda de esa misma naturaleza, es un señalamiento que nos hace Hisayasu Nakagawa en *Introducción a la cultura japonesa* (2008: 102). En la narración de Nettel observamos una apropiación del universo nipón al presentar el uso de los espacios como lugares donde se posibilita un acercamiento a la sabiduría oriental.⁶ Nettel emplea estos

⁶ Como anteriormente se ha mencionado, los espacios en la literatura nipona tienen una estrecha relación con la naturaleza, misma que a su vez es el templo del sintoísmo. Éste funciona a manera de religión en el cual los elementos naturales actúan como instrumentos para comprender al hombre a través de la naturaleza. En la novela *Kafka en la orilla*, Haruki Murakami nos ex-

espacios rituales como eje que muestra a sus personajes y los lleva a sufrir cambios.⁷ Estos procesos ocurren en lugares que, aun siendo cercanos a los personajes, nunca habían sido significativos hasta obtener el potencial de propiciar un autodescubrimiento. Nettel sitúa a su protagonista en un invernadero como espacio ritual. Al señor Okada lo presenta así:

De joven había ido a ese mismo jardín con alguna chica del colegio y más tarde con alguna novia de la universidad, pero tampoco a ellas se les había ocurrido visitar el invernadero. Hay que reconocer que el edificio no era precisamente atractivo: más que un jardín cerrado, parecía un gallinero o un almacén de verduras. Lo imaginaba un lugar agobiante, enloquecedor como el mercado de Tsukiji, aunque más pequeño y lleno de plantas desconocidas con nombres impronunciados. Pero una tarde, de manera repentina, el invernadero empezó a interesarme (Nettel, 2011: 36).

Las descripciones empleadas para dar a conocer esos espacios rituales y su misma deformación, su transformación en lugares agobiantes, sucios y enloquecedores muestran tanto la esencia de la narrativa japonesa en la cual radica la propuesta de Nettel y también su intento por reapropiarla hacia una estética inquietante. En cualquiera de los casos, estos espacios están acorde, a modo de espejo, con el sentir de los seres humanos que los habitan. Por ello, no es casual que Nettel no exponga estas visiones en sus personajes de manera explícita, sino sólo a través del simbolismo de estos lugares. En un grado menor, pero todavía en consonancia con esta reapropiación y desacralización

plica esta relación a través de su personaje Kafka Tamura: “Pienso en el río, pienso en la marea. Pienso en el bosque, pienso en el manantial. Pienso en la lluvia, pienso en los rayos. Pienso en las rocas. Pienso en las sombras. Todo aquello se encuentra dentro de mí” (Murakami, 2002: 402).

⁷ En un pasaje del cuento, el personaje principal, el señor Okada, declara haber encontrado en el jardín un lugar que conforme avanza el tiempo se vuelve más suyo: “Aoyama se había convertido en un espacio reservado para mí, uno de esos lugares de los que uno se va apropiando y que constituyen una suerte de refugio” (Nettel, 2011: 37).

de espacios rituales, también figura Midori, quien cada sábado por la tarde acostumbra a realizar visitas al salón de belleza. Siempre acude a la misma hora, se hace el mismo peinado, se pone el mismo color de uñas. No se cuestiona su rutina, ella está cómoda con su naturaleza. Ese espacio es ritual para ella no sólo en su repetición, sino en que no puede ser invadido por Okada.

Uno de los detalles que más resalta en la estética literaria nipona moderna es un tipo de narración conocida como *watakushi-shosetsu* o relato del yo (Tsurumi, 1980). Este tipo de narración, dentro de Japón, fue inaugurado por Natsume Sōseki en su novela *Yō, el gato* (1905) y significó sobre todo el abandono de la tradición literaria japonesa que abarcaba los macrorrelatos para atender las circunstancias vitales y personales desde la autocrítica y la sátira. Dado que en japonés no existe el pronombre *yo*, la palabra más utilizada por la narrativa nipona para acercarse y designar la primera persona es *watakushi* o *watashi*. El escritor Haruki Murakami, además de trabajar en sus obras esta construcción del *watakushi-shosetsu*, utiliza el *boku* como una licencia para conocer la psique del personaje.⁸ En el relato de Nettel conocemos al personaje principal a través de la mirada de la esposa y también a través de la propia visión del narrador: “Según mi mujer, tengo demasiado pelo para ser japonés. Pero, más allá de la barba, me pareció que los cactus y yo teníamos algo en común [...] Entre más los miraba, más comprendía a los cactus” (Nettel, 2011: 47). El relato de Nettel se asemeja al *boku* en tanto que las impresiones de Midori sobre el narrador constituyen una sustitución de la primera persona. Es una mezcla entre estas sustituciones y la opinión propia, la que sirve de directriz para configurar su historia. Si podemos considerar “Bonsai” como el primer acercamiento de Nettel a la cultura y narrativa japonesa, el interés de la mexicana por esta cultura no termina en esta colección de cuentos, sino que se extiende hasta la última, *El matrimonio de los peces rojos* (2013).

⁸ El *boku* dentro de la narrativa nipona se concibe como un sustituto para designar la primera persona del singular porque se considera que tiene un carácter más casual y, se cree, es la voz más cercana al *yo* en el lenguaje de los jóvenes expresado en circunstancias informales. A través del *boku* se lleva la dirección narrativa, con la característica de lograr un desconcierto que permita permear en la realidad del personaje y observar de cerca las posibles fracturas en la psique del narrador.

En esta nueva colección y particularmente en el cuento homónimo al título, Guadalupe Nettel vuelve a explorar los legados de la cultura nipona, lo cual también hace evidente que Oriente sigue generando en los escritores occidentales contemporáneos una gran inspiración, quizás por esa promesa implícita de poder llegar a una experiencia de conexión con el mundo natural. La principal alusión a la cultura japonesa, unos peces rojos, servirán en este caso como símbolo para conocer la verdadera naturaleza de estos personajes: un joven matrimonio en espera de su primera hija. En cada una de las cinco historias de esta colección, los animales u hongos tienen una presencia fundamental. A veces sirven de catalizadores de decisiones complejas; en otras, se convierten en espejo de los procesos por los cuales pasan los protagonistas humanos. Son cinco historias feroces, pero en versión doméstica; acá los animales son plácidos peces de acuario, gatos que ronronean o serpientes que contemplan desde su terrario; la ferocidad está en su domesticidad, en su semejanza al comportamiento humano. *El matrimonio de los peces rojos* se relaciona con *Pétalos y otras historias incómodas* en tanto poderosa reflexión sobre las relaciones afectivas, los miedos y los deseos incómodos, aquéllos que nunca escondemos tan bien como creemos.

LA DIMENSIÓN FEMINISTA DEL ORIENTALISMO

“El matrimonio de los peces rojos” trata sobre una pareja pronta a ser padres que vive la espera con un acuario de peces rojos (beta) como testigos. Comenta la narradora: “En general, se aprende mucho de los animales con los que convivimos, incluidos los peces. Son como un espejo que refleja emociones o comportamientos subterráneos que no nos atrevemos a ver” (Nettel, 2013: 16). A medida que investiga sobre las características de sus mascotas, la protagonista va interpretando la dinámica que mantiene con su pareja con creciente desasosiego. Así, dice: “Los peces son quizás los únicos animales domésticos que no hacen ruido. Pero estos me enseñaron que los gritos también pueden ser silenciosos” (Nettel, 2013: 24). O, después: “Los peces beta [...]

pueden ver estrecha la pecera más amplia. Siempre les falta espacio y se sienten amenazados incluso por su pareja. Con toda esa presión encima interpretan la existencia del otro” (Nettel, 2013: 34). Esta descripción del espacio, en el cual la autora centra su narración, guarda las mismas similitudes existentes dentro del repertorio de la narrativa japonesa donde una figura clásica para la representación del sujeto es el espacio cerrado: la pieza, el salón, la habitación o los jardines artificiales dentro de los hogares. Concebidos como espacio interior y cerrado, la clásica distinción filosófica —adentro *versus* afuera, sujeto *versus* objeto— se encuentra principalmente en los escritos de autores como Yasunari Kawabata, Yukio Mishima y de nuevo Haruki Murakami y sus visitas forzadas a un pozo. Por su parte, la novelista norteamericana Suzanne Cokal advierte que, de los objetos estéticos, la caja es posiblemente la forma predilecta del siglo xx. Es posible develar en la narrativa japonesa esa aseveración; los espacios cerrados han sido usados por múltiples autores como fuente de estructuras sofocantes, de terror, de renacimiento, un punto de reunión de objetos sueltos.

Como lo hemos mencionado anteriormente, una de las constantes en la narrativa nipona es manifestar la relación del individuo con la naturaleza, provista de armonía y control; la posibilidad de destrucción opera mayormente al modo del imaginario occidental. Es precisamente en este rasgo donde “El matrimonio de los peces rojos” muestra la originalidad en las reapropiaciones de Nettel. En sus notables reapropiaciones, Nettel hace que veamos lo bello en lo feo o viceversa, estableciendo su diferencia con este discurso y separándose de la profundidad sintoísta de la narrativa nipona. Si bien tenemos a dos personajes que cuidan de dos peces (un macho y una hembra) viviendo en una misma pecera con riesgo de lastimarse por ser ésta una característica propia del tipo de pez: “[...] pertenecían a la especie de los *Betta splendens*, conocidos también como luchadores de Siam” (Nettel, 2013: 23). El hecho de mantenerlos en dicho recipiente —por disposición del esposo— nos presenta este mini acuario como imagen de su departamento: la pecera es el espejo donde los personajes se reflejan, el cuento es la pecera donde se proyectan las conductas humanas. Vemos sus debilidades

y rencores, el miedo a la separación, a la pérdida de la rutina, al qué dirán social. La pecera revela el encierro y la artificialidad. Artificialidad es tratar de someter la naturaleza a voluntad. La presencia de los peces rojos adquiere un sentido distinto cuando entendemos su similitud con el matrimonio. En el cuento, la narradora nos señala: “Son como un espejo que refleja emociones o comportamientos subterráneos que no nos atrevemos a ver” (Nettel, 2013: 16). Y de aquí se derivará también la postura feminista que la autora mexicana añade a su reapropiación orientalista.

A través del simbolismo nipón, Nettel muestra una visión particular del desarrollo de las relaciones maritales. Al comparar la conducta de la pareja con la de los peces, se devela una mirada atenta a los designios de la biología y destino; sin embargo, esta misma destinación se ve problematizada por la presencia de una conciencia feminista.⁹ Si bien, en “Bonsái” la autora nos presenta las prácticas del patriarcado con tintes ceremoniosos y costumbristas, en “El matrimonio de los peces rojos” va a invertir la postura del sujeto y será a través de los cuerpos femeninos que se explore la mayor parte de sus temas.

⁹ La presencia de estos seres como análogos del humano, pero con una irrupción que nubla el esteticismo del sintoísmo al hacer intervenir la artificialidad mediante una pecera y la exharcebada descripción de disputa y lucha entre estos animales, es un tratamiento en el cual Guadalupe Nettel homologa con su contemporáneo Mario Bellatin (autor que también se ha caracterizado por su acercamiento a narrar a la manera de la literatura nipona), quien en la novela *El jardín de la señora Murakami* y en *Salón de belleza* (1994) va a mencionar a los peces como un elemento importante para la narración. Bellatin, a través de distintos peces, que van desde los Gupis Reales, Carpas Doradas a los Peces Basurero, realiza una analogía del personaje principal y del Moridero o Salón de belleza con el comportamiento de los habitantes de la pecera, el cual había sido acondicionado como parte del inmueble de dicho lugar. Leemos: “Desde el primer momento, pensé en tener peceras de grandes proporciones. Lo que buscaba era que mientras eran tratadas, las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en agua cristalina para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie” (2013: 25). Hacia el final de la novela, nos encontramos la artificialidad de la pecera como una alegoría de la muerte: “Será inútil, por eso, desmantelar este lugar, que tiene todo destinado para la agonía. Incluso para la decoración pues, entre otros objetos, la pecera del agua verde es la más adecuada para convertirse en la última imagen de cualquier moribundo” (2013: 81).

Ahora bien, Nettel no se limita a designar lo femenino o masculino a través de un determinismo biológico, sino que éstas sirven de puente para embarcarse en una discusión sobre las relaciones socioeconómicas, biológicas y afectivas del ser humano:

Cuando ya volvíamos a casa, cargados con bolsas de comida, se me ocurrió pedir que compráramos naranjas y Vincent se negó tan rotundamente que me sentí ofendida.

—Son carísimas en esta época del año —argumentó falazmente—. No podremos permitirnoslo. Parece que no supieras la cantidad de gastos que tendremos cuando nazca la niña. Ya no puedes despilfarrar el dinero como has hecho siempre.

No sé si fueron las hormonas. Las mujeres embarazadas suelen ponerse mal por nimiedades. Lo cierto es que, en menos de cinco minutos, sentí cómo mi vida se cubría de nubes oscuras y amenazadoras. [...] Intenté volver a casa sin enredarme en una discusión. Sin embargo, después de unos cuantos pasos, tuve que sentarme a descansar en un banco. El abrigo no me cerraba ya [...]. Sentí que mis ojos se cubrían de lágrimas. Vincent también lo notó pero no estaba dispuesto a claudicar (Nettel, 2013: 18).

Hélène Cixous apunta: “La mujer debe escribir su *self*: debe escribir sobre mujeres y hacer escribir a las mujeres, de lo cual han sido alejadas tan violentamente como de sus cuerpos” (1995: 15). Según Cixous, la mujer debe hacer valer su voz, y es a través de la escritura donde la mujer puede hacerla. Es el espacio donde puede plasmar, mostrar y expresar su conciencia, su propia naturaleza. En un diálogo entre la pareja, las visiones de interés sobre el comportamiento de los peces refleja la conciencia de juicios predominantes sobre cómo ocurre el acto de seducción entre mujer y hombre:

Recuerdo que una mañana, mientras preparaba café en la barra de la cocina, me hizo notar que uno de ellos, posiblemente el macho, había abierto sus aletas, que ahora lucían más grandes, como duplicadas, y llenas de colores.

—¿Y la hembra? —pregunté yo, con la cafetera en la mano—. ¿También está más bonita?

—No. Ella sigue igual pero casi no se mueve —dijo Vincent, con la cara pegada al vidrio de la pecera—. Quizás la esté cortejando (Nettel, 2013: 17-18).

El texto devela el lado siniestro (Cixous) en el que se han encasillado a la mujer en el acto de seducción o apareamiento, pasiva, inmóvil, con la cara pegada a la cama o al vidrio de la pecera. La protagonista, que percibe la inmovilidad del pez hembra, adopta no obstante la conducta contraria. En ella la pasividad y el silencio dejan de ser opción y confronta abiertamente a su marido:

Ese mismo domingo, mi madre llamó de Burdeos para anunciar que venía a conocer a su nieta. Pensaba pasar una semana en París y quería saber si podía quedarse en casa o si, por el contrario, preferíamos que se hospedara en un hotel. [...] Después le pasé el auricular a Vincent para que la saludara. Sin embargo, él no quiso esperar al lunes antes de dar su opinión: ‘Lo siento, querida suegra, pero esta vez tendrá que quedarse en otra parte’.

—¿Con quién crees que estabas hablando? —le grité, apenas colgó el teléfono, mientras le arrojaba a la cara uno de los regalos [...]. Los gritos despertaron a Lila y ésta se puso a llorar escandalosamente, enrareciendo la atmósfera aún más. Cuando por fin conseguí calmarla, me fui a la cama con la certeza de haber violado una frontera infranqueable. Vincent pasó aquella noche en el sofá (Nettel, 2013: 30).

Poco después, la protagonista desarrolla un interés desacerbado por los *Betta splendens*. Sus investigaciones le informan que el macho siempre tiene necesidad de aparearse y puede tornarse muy violento al no ser correspondido. Aprende que los betta son peces combativos y que no pueden vivir en espacios pequeños, al menos no menores a un contenedor de cinco litros. Al enterarse, recorre el pequeño apartamento y empieza a ruborizarse al darse cuenta de cómo la pecera actúa como símbolo de su propia situación

vital. Además de enfatizar su relación amorosa como lucha constante, la protagonista cree en la propiedad de espacios ajenos a su marido, espacios propios donde ella pueda ser sin su marido. Este deseo de independencia que comparten muchos personajes femeninos de Nettel, eventualmente, las conduce a romper la relación afectiva o conyugal:

—Es muy peligroso dejarlos en ese recipiente —le dije—. Pueden hacerse mucho daño. ¿Te imaginas que llegaran a matarse? Le hice prometer que los cambiaríamos a un acuario, con oxígeno y algunas piedras donde ocultarse cuando no tuvieran ganas de verse las caras. Él accedió divertido (Nettel, 2013: 24).

La narradora de “El matrimonio de los peces rojos” se encuentra enraizada en lo que Elaine Showalter ha descrito como el *autodescubrimiento dentro*.¹⁰ El pez rojo hembra, en el espejo de su comportamiento, le hace ver cómo ella misma está en su propia pecera y bajo el constante acecho de su macho. La betta embarazada demuestra desear su propio espacio, desplazarse, nadar sin imposiciones. Las conductas entre pez y protagonista son ahora análogas, la similitud entre ambas lleva a la narradora a evaluar su vida, considerar cuáles son sus verdaderos deseos, y termina optando por el divorcio y la continuación de sus proyectos individuales. Hacia el final del relato, la autora nos devuelve una vez más al tópico de la relación humano-naturaleza al modo japonés y puntualiza en distintos pasajes en la imposibilidad de salir triunfante en la disputa con el estado natural. Leemos:

—Tal vez no sea cuestión de espacio —contestó él— sino de su propia naturaleza. Recuerda que son peces betta.

¹⁰ Elaine Showalter propone una división de la literatura en tres etapas: “1) *femenina*, que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal como existe; 2) *feminista*, se declara en rebeldía y polemiza; 3) *de mujer*, que se concentra en el autodescubrimiento” (Ciplijauskaitė, 1988: 15).

—Otros peces —siguió diciendo— se sienten libres en peceras muy estrechas. Las ven como universos claros y llenos de color. Cada rayo de sol representa para ellos un mundo de posibilidades. Los peces betta, en cambio, pueden ver estrecha la pecera más amplia. Siempre les falta espacio y se sienten amenazados incluso por su pareja. Con toda esta presión encima interpretan la existencia del otro.

—Es un drama —dije yo, totalmente en serio—. Estoy convencida de que nuestros peces se aman, aunque no puedan vivir juntos (Nettel, 2013: 34).

Para concluir muy brevemente, señalaré que los dos relatos aquí comentados comparten una serie de símbolos vegetales y animales pertenecientes al imaginario japonés, pero que son reapropiados y reajustados a una realidad contemporánea más universal, menos oriental. El simbolismo nipón cumple una función como factor de subjetivación, aunque también de crítica y reflexión para las relaciones afectivas, psicológicas, sociales y de género. Las japonerías de ambos relatos —ya sea en su versión idílica o material— acaban en última instancia por significar, por un lado, un reconocimiento o reconciliación con la propia naturaleza y, por el otro, la lucha por generar una identidad y subjetividad que no dependan únicamente de esta “naturaleza”. Finalmente, queremos sólo resaltar que los usos de simbolismos nipones, como bonsáis, jardines, peces, nombres, ciudades o comidas tradicionales de Japón, establecen un singular guiño con la tradición narrativa japonesa no tan común en la narrativa mexicana contemporánea.

REFERENCIAS

- CASTAÑÓN, Adolfo (2001). México: Fondo de Cultura Económica.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1998). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. España: Antrophos.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. España: Antrophos.

- MADRID MOCTEZUMA, Paola (2003). “Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente”. *Anales de Literatura Española*, 16, 5-62.
- MURAKAMI, Haruki (1982). *La caza del carnero salvaje*. México: Tusquets.
- (1985). *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. México: Tusquets.
- (1987). *Tokio blues*. México: Tusquets.
- (1988). *Baila, baila, baila*. México: Tusquets.
- (1995). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. México: Tusquets.
- (1996). *Sauce ciego, mujer dormida*. México: Tusquets.
- (1999). *Sputnik, mi amor*. México: Tusquets.
- (2002). *Kafka en la orilla*. México: Tusquets.
- (2009-2010). *1Q84*. México: Tusquets.
- NAKAWAGA, Hisayasu (2008). *Introducción a la cultura japonesa*. España: Melusina.
- NETTEL, Guadalupe (2006). “Guadalupe Nettel: jurado. Entrevista por Catalina Mena”. *Revista Paula*, 16 de agosto, s/p.
- (2011). *Pétalos y otras historias incómodas*. España: Anagrama.
- (2013). *El matrimonio de los peces rojos*. España: Páginas de Espuma.
- (2015). *Después del invierno*. España: Anagrama.
- ROMERA CASTILLO, José (1980). *El comentario semiótico de textos*. España: Colecciones de Crítica Literaria.
- ROMERO, Dolores (comp.) (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. España: Arco.
- SAID, Edward (2003). *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. España: Debolsillo.
- SHÓNAGON, Sei (2009). *El libro de la almohada*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- STEINER, George (1981). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica.
- SÕSEKI, Natsume (1999). *Yô, el gato*. España: Trotta.
- TSURUMI, Shunsuke (1980). *Ideología y literatura en el Japón moderno*. México: El Colegio de México.
- VEGA, María (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. España: Crítica.
- WEISSTEIN, Ulrich (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Trad. M. T. Piñel. España: Planeta.

EL ESPEJO DE LA MODERNIDAD LÍQUIDA: RELACIONES HUMANO-ANIMALES EN *EL MATRIMONIO DE LOS PECES ROJOS*

Carmen Dolores Carrillo Juárez

Cuando las relaciones humanas y el discurso con el que se habían tejido sus presupuestos empiezan a tambalearse, cuando lo sólido se vuelve líquido, como afirma Zygmunt Bauman, surge la necesidad de buscar referentes que ayuden a dar sentido a estas relaciones. Por otro lado, el creciente interés por los estudios humano-animales ofrece una visión del reino animal como pluralidad conductual, en la cual se puede ver nuestro comportamiento. En los cuentos reunidos en *El matrimonio de los peces rojos*, Guadalupe Nettel crea personajes que hacen de los animales un espejo para comprenderse a sí mismos dentro de una sociedad que parece responder a las cualidades otorgadas por Bauman a la cultura en su libro *Modernidad líquida* (2002). La colección de relatos, ganadora del III Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero en 2013, está formada por cinco cuentos. Para empezar a hablar de ellos hay que decir lo que no son. No se trata de un bestiario. Como se sabe, en los bestiarios se describen animales fabulosos o se hace de ellos una alegoría de cualidades o defectos humanos. No, no es un bestiario que siga la tradición medieval. No son representaciones simbólicas a partir de una significación preestablecida o con un valor moralizante. No buscan dar un ejemplo de vida, sólo mostrarlo.

En uno de los dos epígrafes que abren la novela, la afirmación de Plinio el Viejo, “Todos los animales saben lo que necesitan, excepto el hom-

bre”, remite a la distinción aristotélica entre animales y seres humanos. Mientras los animales siguen su instinto, los seres humanos cuentan con el raciocinio para decidir entre seguir su instinto o los señalamientos socioculturales. Desligándose de una propuesta simbólica, Plinio se propone reelaborar el conocimiento de la naturaleza en su *Naturalis historia* (22-27 d. C.) mediante la ordenación de los reinos mineral, vegetal y animal. A partir de ese guiño peritextual a la cultura clásica, este trabajo se propone analizar, por un lado, cómo los animales se vuelven espejos conductuales de las acciones de los narradores; por otro, cómo través de estos paralelismos animales Nettel muestra una época contemporánea internacional que profesa una forma de entender la vida y organizarla, que rompe con muchos parámetros establecidos en el seno de una modernidad sólida.

El momento histórico que Bauman describe como líquido es uno en el que los vínculos humanos se han tornado frágiles y el espacio se ha despojado de su capacidad para darnos una identidad simbólica. El individuo pierde poco a poco su capacidad de convivencia y adaptación; se siente mejor solo. El sistema económico impuesto hace que el trabajo se mida a partir del bien individual y pierda su referencia al bien común. Javier Mateo Girón describe esa modernidad de la siguiente forma:

Poder escapista, caracterizado por su capacidad de elisión, pero que está regido por una jerarquía global dominada por una élite nómada, políglota, que es la única que accede a los medios de producción de incertidumbre, la única capaz de moverse a la misma velocidad que un capital desestatalizado, transnacionalizado, volátil como el valor de las acciones en las bolsas mundiales. Una modernidad en la cual el individuo nace con el abrumador peso de construir su identidad frente a una teórica pléyade de posibilidades y en condiciones de libre albedrío jurídico (sin ser consciente de las limitaciones fácticas de sus elecciones, hecho que es a la vez causa esencial de las mismas) (2008: 4).

Los individuos no tienen por qué estar conscientes de esto, simplemente forman parte de ello. Cuando se tornan conscientes, podrían tratar

de fracturar dichas limitaciones. Haré un repaso de los cinco cuentos leídos desde este horizonte de la modernidad líquida donde los animales juegan un papel fundamental a la hora de volver conscientes a los personajes.

Dada la cualidad multicultural de los espacios en los cuentos “El matrimonio de los peces rojos”, “Felina” y “Hongos”, abordaré primero estos tres cuentos, narrados por tres mujeres que, a pesar de sus diferencias, comparten varios rasgos. Como Bauman apunta, una de las características de la modernidad líquida se observa en la coordinada espacio-tiempo. La globalización ha acercado los espacios y diluye la importancia de la pertenencia a un país. En todo caso su pertenencia está signada por formar parte de una élite globalizada nómada. Desde esta perspectiva, uno no debe dejarse limitar por las fronteras, sino vivir lo transnacional. La narradora de “El matrimonio de los peces rojos” vive en un departamento en París junto con su pareja y esperan una hija. Ambos son abogados y trabajan en un despacho. Todo se complicará con el embarazo; por un lado, se enfatizará el fastidio y afán de dominio de Vincent, el aumento de sensibilidad de ella y, por otro, cómo a partir de su maternidad ella es vista con rechazo para que se reincorpore al trabajo. Esto pone a la pareja en una situación complicada, empezando por su estilo de vida. Una vez que nace Lila, va a casa de sus padres en Burdeos para dar una pausa restauradora a su vida marital. De profesionalista, la narradora pasa a convertirse en un ama de casa que se dedica a esperar a que llegue el momento del parto. En este momento deciden hacerse de una pareja de peces rojos. “Nos gustaba la idea de compartir la casa con otra pareja”, afirma desde el presente de la narración. Paulatinamente los peces toman el cariz de espejo en el cual reconocer una conducta fija, adquirida por la pareja de humanos, que augura sus problemas y diferencias:

Al entrar, fui directa al salón y me asomé a la pecera como quien consulta un oráculo: el macho seguía con las aletas desplegadas pero ahora su compañera acusaba también un cambio físico [...] Cuando llegó, le mostré, algo asustada, las líneas del cuerpo de la hembra pero a él le parecieron intrascendentes (Nettel, 2013: 19).

Conforme avanza el cuento, la narradora elabora paralelismos entre las actividades o situaciones de la pareja humana y la de los peces. En la medida en que sabe más de ellos, va confirmando esa similitud. Si bien al principio se asoma con curiosidad para ver qué hacen, después prefiere no verlos, pero sucumbe y se termina perfilando la relación identitaria entre ella y los peces:

Mientras estaba en casa, yo no podía dejar de vigilarlos, como si con aquella mirada, severa y quisquillosa, hubiera podido evitar una inminente confrontación. Toda mi solidaridad, por supuesto, la tenía ella. Podía sentir su miedo y su angustia de verse acorralada, su necesidad de esconderse (Nettel, 2013: 24).

Y no sólo la narradora, también su esposo se reconoce en una situación semejante a la del pez macho. Así se muestra cuando él hace comentarios como “Mantén la calma, hermano, aunque te impacientes. Recuerda que las leyes de ahora están hechas por y para las mujeres” (Nettel, 2013: 24). El personaje masculino capta también aspectos que tienen en común por ser los machos de las parejas. Ellas padecen angustia y miedo, ellos las asedian; ellas muestran cambios que son poco importantes según el marido y deben tenerles paciencia. Aun cuando por fin les arman un acuario más grande, la conducta de la hembra es protegerse. La narradora lo capta así y dice que “los peces quedaron instalados y la hembra tuvo, por fin, una cueva donde esconderse” (Nettel, 2013: 25). La narradora va dejando claro cuáles son sus sensaciones acerca de su propia situación. Conforme avanza el cuento, la narradora describe sus expectativas como madre:

Durante el embarazo y creo que a lo largo de toda mi vida, había imaginado los primeros días en casa, después del nacimiento de un hijo, como los más románticos y maravillosos que podía vivir una pareja. No sé exactamente cómo son en general esos días para el resto de la gente, sólo puedo decir que en mi caso no lo fueron en absoluto (Nettel, 2013: 26).

Aunque hay dos momentos en que la situación parece mejorar: cuando él vuelve al trabajo después de estar un tiempo participando de los cuidados de la niña y luego cuando ella pasa con su hija unos días en casa de sus padres; después de estos dos momentos la tensión entre ellos aumenta. El ajetreo inicial de los cuidados de una recién nacida también le impide estar pendiente de los peces. Cuando retoma su observación y con las vivencias experimentadas, se plantea preguntas y una reflexión que corresponden más a sí misma que a la *beta*:

Me pregunté si la hembra había tenido otro periodo de celo. Cuánta sabiduría vi entonces en la naturaleza: ese animal era consciente, vaya a saber cómo, de que no era buena idea quedar encinta, ni siquiera contando con un espacio tan amplio y bien acondicionado como el suyo. Me pregunté también si lo que la disuadía era el espécimen con quien cohabitaba o si bajo ninguna circunstancia, ni siquiera con otro, hubiera aceptado reproducirse (Nettel, 2013: 29).

La relación de la pareja humana se va deteriorando. Él ni siquiera tiene alguna deferencia con los padres de ella, cada vez llega más tarde. Se complica la posibilidad de que ella se reincorpore al trabajo: “No lo explicaron claramente, pero entendí que no querían una abogada que tuviera otra clase de prioridades” (Nettel, 2013: 31). Y así, en ese periodo de inactividad laboral, crece la sensación de estar encarcelada en su casa.

La explicación de la situación paulatinamente insostenible de su vida en pareja la encuentra en la característica principal de estos *betas*: son altamente competitivos. Si se retoma la teoría de Bauman para explicar el contexto que posibilita esa dinámica de pareja que se representa en el cuento, se nota que la fragilidad de los vínculos y la competencia laboral marcan el punto fundamental de desarrollo personal, que es la que sustenta una vida de consumo y éxito. En ese escenario axiológico, el compromiso se rompe con facilidad, no hay tragedia, sólo una solución plausible que no suponga *invertir* más tiempo.

Bauman explica desde el enfoque sociológico el tipo de sociedad actual en la que los individuos posmodernos se mueven:

[...] una cultura de consumo como la nuestra, partidaria de los productos listos para uso inmediato, las soluciones rápidas, la solución instantánea, los resultados que no requieran esfuerzos prolongados, las recetas infalibles, los seguros contra todo riesgo y las garantías de devolución del dinero. La promesa de aprender el arte de amar es la promesa (falsa, engañosa, pero inspiradora del profundo deseo que resulte verdadera) de lograr ‘experiencia en el amor’ como si se tratara de cualquier otra mercancía. Seduce y atrae con su ostentación de esas características porque supone deseo sin espera, esfuerzo sin sudor y resultados sin esfuerzos (Bauman, 2019: 22).

Éste es el horizonte socioeconómico donde se mueve la pareja de este cuento, formada por individuos que tienen como valores fundamentales el posicionamiento laboral y una relación amorosa sin complicaciones que sujeten su avance. La narradora acepta: “Sólo nosotros habíamos seguido aferrados durante meses a la posibilidad de un cambio que ni sabíamos propiciar ni estaba en nuestra naturaleza llevar a cabo. [...] Los motivos por los cuales nos dejamos son mucho más difusos, pero igual de irrevocables” (Nettel, 2013: 42). Entiende que, al fin y al cabo, como ese tipo de peces, Vincent y ella eran “seres proclives a la infelicidad” (Nettel, 2013: 37).

El segundo cuento se titula “Felina”, y comienza con una disertación de la narradora acerca de los diferentes vínculos que los seres humanos pueden establecer con sus mascotas. A partir de su breve alocución sobre los gatos, da pie a su biografía.

Mi conocimiento de los gatos se remonta a cuando aún acudía a la universidad. Estaba terminando una licenciatura en historia y mi ambición era estudiar un posgrado en el extranjero, de ser posible en una universidad prestigiosa. En aquel entonces alquilaba un departamento amplio que compartía de cuando en cuando con otros estudiantes y, más tarde, con dos gatos (Nettel, 2013: 64).

Mientras que los inquilinos se van, los gatos le brindan “una compañía verdadera y estable” (Nettel, 2013: 65). Llegaron a ella por una llamada

de su directora de tesis que le habló de ese par de gatitos abandonados en diciembre. Desde el comienzo asumió un compromiso por ellos.

La presencia de los gatos palió considerablemente esa necesidad de afecto. Los tres éramos un equipo. Yo aportaba una energía pausada y maternal, Greta la agilidad y la coquetería y Milton la fortaleza masculina. Era tan agradable el equilibrio instaurado entre nosotros que lo pensé mucho antes de seleccionar un compañero de piso (Nettel, 2013: 67).

Primero empezó a apreciar más la presencia de los felinos que la de un ser humano. Después, nota el rápido desarrollo y la presencia de las características propias del macho y de la hembra. La narradora comienza a establecer una comparación entre Greta y ella. El largo periodo de celo de la gata la lleva a reflexionar sobre “la condición desventajosa” del sexo femenino. Su reacción ante la posibilidad de esterilizarla la horroriza porque le parecía que esa decisión no les correspondía ni al veterinario ni a ella. La gata tenía el derecho a ser madre por lo menos una vez. En esta argumentación se nota cómo mezcla lo animal con lo humano: “Qué otra misión, me pregunté, puede haber en la vida de los animales sino reproducirse” (Nettel, 2013: 69). Para ella, el veterinario era un esterilizador. Se establece una comparación entre el embarazo de Greta y el de la narradora, quien tuvo relaciones sexuales bajo el efecto del *cannabis* con un inquilino vasco que sólo estaría allí tres semanas. Para una estudiante que es recientemente aceptada en Princeton para hacer su posgrado, el embarazo se traduce en una complicación e impedimento. Vacila acerca de abortar. Cuando ya tiene cita para llevarlo a cabo, decide no hacerlo. “No iría a Princeton. Tampoco pensaba seguir con los trámites para la beca ni ocuparme de ninguna otra cosa que no fuera mi embarazo. Después, en septiembre quizá, comenzaría un doctorado, pero aquí, en la misma universidad en la que estaba inscrita” (Nettel, 2013: 75).

Su indecisión pronto ya no tuvo sentido. Producto de la caída cuando lleva a Greta en su jaula para revisión, sobreviene un sangrado y aborta espontáneamente. El accidente la ayuda a tomar la decisión que ella no pudo afrontar:

Hay quienes dicen que los accidentes no existen. Yo no comparto del todo esa opinión. Sin embargo, no puedo decir si fue un accidente o un acto fallido lo que provocó mi caída de esa tarde. Lo que puedo afirmar es que de ninguna manera fue premeditada. [...] En realidad —al menos eso dicen ellos—, no decidimos. Todas nuestras elecciones están condicionadas de antemano (Nettel, 2013: 76-77).

Cuando Greta da a luz, su directora de tesis, en un irónico rol maternal, ya se había encargado de continuar los trámites para inscribirla en la universidad estadounidense. La tarde anterior a su despedida, Greta y Milton se fueron con sus gatitos. Ella concluye: “No puedo describir la desolación que sentí. Ni siquiera habíamos tenido oportunidad de despedirnos. ‘Los gatos sí que deciden’, recuerdo que pensé. Me sentí una estúpida por no haberme dado cuenta” (Nettel, 2013: 81).

En este caso, se trata de un personaje que asume que los gatos toman decisiones más libremente que los seres humanos al no estar sujetos a la misma dependencia afectiva. A lo que se refiere con “decisión” en el caso de Greta, no son sino instintos fijados en su ADN. La moral de la narradora también está signada de alguna manera por lo que “naturalmente” está señalado, en este caso, la reproducción, pero también por la libre decisión de interrumpir ese ciclo natural si ella quiere. En el caso de la situación socioeconómica y cultural de la narradora, dar continuidad a sus estudios de posgrado forma parte del modelo que parece dar certidumbre al individuo y abre la oportunidad de obtener éxito en el mundo actual. No pareja, no familia de pertenencia, sexo ocasional, estudios en instituciones extranjeras. Esta descripción corresponde a lo que se valora en el mundo líquido y no supone aquí ninguna crítica ética del personaje. Sólo permite, como se dijo al inicio, dar un horizonte socioeconómico y cultural.

El tercer cuento de análisis se titula “Hongos”. El hongo, aunque es un microorganismo parasitario, juega aquí la misma función narrativa que los animales de los otros cuentos. La narradora, una violinista que vive en Bruselas, va inicialmente a señalar la diferencia entre su madre y ella cuando

se contagian con un hongo. La madre, con vergüenza, tiene una reacción obsesiva para eliminar la rugosidad que apareció en la uña del pie. Cuando era niña, esa “uña pintada de yodo que yo veía vulnerable me causaba una simpatía protectora parecida a la que habría sentido por una mascota tullida con problemas para desplazarse” (Nettel, 2013: 85). Esta empatía infantil por el hongo adquiere relevancia en la vida adulta al percibirse como un parásito invasor en la vida de Philippe Laval, violinista famoso con quien comienza una relación inicialmente pensada como efímera puesto que ambos estaban casados: “A pesar de lo que pueda pensarse, en ese estado de alegría excepcional no había espacio para culpa ni para el miedo que sobrevendría después, cuando cada uno regresara a su mundo” (Nettel, 2013: 89). Después vendrá la añoranza y la sensación de pérdida que los llevará continuar con la relación. El matrimonio de ella era apacible; el de él era un matrimonio de dieciocho años en el que se sentía infeliz. Él tenía una esposa demandante y tres hijas. Ella, un esposo amable, diez años mayor que ella y director de la Escuela Nacional de Música.

Los amantes se vuelven adictos a su relación por correspondencia, llamadas telefónicas subrepticias y sus respectivas relaciones matrimoniales “se convirtieron en objeto de voyerismo cotidiano” (Nettel, 2013: 93). Comenzaron a encontrarse en diferentes ciudades del mundo con la excusa de sus respectivos trabajos: Vancouver, Berlín, Ambronay, entre otras ciudades. Cuando ella decide distanciarse de Laval aparece el hongo: “Aunque estuviera determinada a olvidarlo, al menos a no pensar en él con la misma intensidad, mi cuerpo se reveló a ese designio y empezó a manifestar su voluntad por medio de sensaciones físicas y, por supuesto incontrolables” (Nettel, 2013: 96). Cuando él le comunica que también lo tiene, ella se emociona al pensar que comparten el mismo padecimiento. Esta manera enfermiza de entender su relación la conduce a ver en el hongo una forma de estar conectados, unidos: “Pensar que algo vivo se había establecido en nuestros cuerpos, justo ahí donde la ausencia del otro era más evidente, me dejaba estupefacta y conmovida” (Nettel, 2013: 97). En esta cavilación sorprendente llevada al absurdo, los hongos en su piel se tornan objetos de contemplación gustosa:

Por eso me decidí no sólo a conservarlos, sino a cuidar de ellos, de la misma manera en que otras personas cultivan un pequeño huerto. [...] Llegué a tener decenas de aquellas cabecitas en mi cuerpo. Pasaba desnuda por horas, mirando complacida como se habían extendido sobre la superficie de mis labios externos en su carrera hacia las ingles. Mientras tanto imaginaba a Philippe afanado sin descanso en su intento por exterminar su propia cepa. Descubrí que me equivocaba el día en que recibí este mensaje en mi correo electrónico: ‘Mi hongo no desea más que una cosa: volver a verte’ (Nettel, 2013: 98).

Vieron entonces en los hongos la manifestación de sus sentimientos. Finalmente, su esposo se iría. De manera sarcástica, Nettel presenta a este personaje entretenida en el control del avance de su hongo. No lo dejaría llegar a la ingle. Tampoco Laval le va a dejar llegar a su vida familiar, nunca la va a legitimar. Finalmente la ignora. La narradora, aunque tiene posibilidades de viajar y de triunfar en su vida profesional, termina concibiéndose (y convirtiéndose) en un hongo que vive en la oscuridad de su departamento:

Los parásitos —ahora lo sé— somos seres insatisfechos por naturaleza. Nunca son suficientes ni el alimento ni la atención que recibimos. La clandestinidad que asegura nuestra supervivencia también nos frustra en muchas ocasiones. Vivimos en un estado de constante tristeza. Dicen que para el cerebro el olor de la humedad y el de la depresión son muy semejantes. No dudo que sea verdad (Nettel, 2013: 100).

Si bien un tinte de melancolía tiñe su situación, también existe en ella un gusto por sentirse dependiente. Esta dependencia parasitaria parece darle un nuevo e insólito sentido a su vida.

Los dos últimos cuentos, “Guerra en los basureros” y “La serpiente de Beijín”, comparten narradores adolescentes. En ambos se trata de narradores metadieгéticos que relatan siendo adultos lo que cada uno vivió en su adolescencia. El primero relata lo que pasó cuando se fue a vivir con unos parientes; el segundo, lo que pasó en su familia al regreso del viaje a China de su padre.

El narrador de “Guerra en los basureros” es un profesor de biología dedicado al estudio de los insectos. Da clases en una universidad privada mexicana de clase media. Conforme avanza el cuento se explica el motivo que lo llevará a convertirse en un entomólogo.

Es un cuento que mezcla ironía, humor negro y realismo en la historia de un personaje que terminará identificándose con las cucarachas. En una prolepsis inicial comenta:

Me han hecho notar que cuando entro en un laboratorio o en las aulas de clase, casi siempre prefiero acomodarme en las esquinas; del mismo modo en que cuando camino por la calle, me muevo con mayor seguridad si estoy cerca de un muro. Aunque no sabría explicar, he llegado a pensar que se trata de un hábito relacionado con mi naturaleza profunda (Nettel, 2013: 43).

Este inicio coincidirá de manera clara con el final para mostrarnos que se va a reconocer en estos insectos. De manera que el hecho de que en casa de su tía Claudine, una mujer esmerada en el orden, la limpieza y la apariencia, hayan decidido exterminar a las cucarachas comiéndoselas se vuelve para él, finalmente, una suerte de canibalismo. Con un gran sentido del humor, narra cómo la familia las incluye como ingrediente central de su alimentación. Se presenta como un personaje que no tiene posibilidades de descollarse en ese mundo líquido. Sus padres están acostumbrados al desorden, a la oscuridad, y además se llevan mal. Al chico lo llevan con la tía que tiene muy ordenada su casa y llena de luz. No obstante, lo ubicarán en un cuchitril de la azotea, entre la cocina y el cuarto de servicio. Lo llevan al Colegio Americano, pero él va a la sección mexicana cuyos salones están abajo. Por eso comenta: “Mi habitación, a medio camino entre la casta de las sirvientas y los miembros de la familia, representaba muy bien mi lugar en ese universo” (Nettel, 2013: 48).

Una de las sirvientas, Clemencia, mujer mayor, juega un papel extraordinario para enfatizar un sentido irónico que recorre el cuento. Ella advierte al chico que por haber aplastado una cucaracha ahora los invadirán; con ese aire de mujer sabia se opone a que se las coman, pero no porque

sean asquerosas, sino porque las ve como ancestros de la creación: “Estos animales fueron los primeros pobladores de la Tierra y, aunque el mundo se acabe mañana, sobrevivirían. Son la memoria de nuestros ancestros. Son nuestras abuelas y nuestros descendientes. ¿Te das cuenta de lo que significa comérselas?” (Nettel, 2013: 59). Con el inicio de esa “verdadera guerra entre especies”, él se integra realmente al grupo familiar. La complicidad los une por un tiempo. Su madre va a despedirse de él porque se internará en una clínica, y al tenerla frente a él comprende que está fuera de lugar en esa casa.

Como parte de esa anagnórisis, el narrador entiende que la “única compañía que tuve en ese momento fue la de una cucaracha muy pequeña que permaneció toda la noche junto al buró de la esquina. Una cucaracha huérfana, probablemente asustada, que no sabía hacia dónde moverse” (Nettel, 2013: 61). Y así, se reconoce en ese insecto. Además de que esto explica su interés para ser biólogo especializado en el estudio de insectos como comenta en el inicio del cuento, permite comprender las características que lo equiparan con la cucarachita y el comportamiento de esos insectos.

En “La serpiente de Beijín”, el narrador es un adolescente, hijo del matrimonio entre un chino adoptado por una pareja francesa y una madre holandesa formada en una moral protestante. El padre era dramaturgo y la madre, actriz. Se conocieron en América Latina y constituyeron “durante mi infancia y parte de mi adolescencia un bloque indisociable, una muralla en la que no había grietas y contra la cual era imposible rebelarse” (Nettel, 2013: 104). El narrador se vuelve el testigo del cambio de esta situación. El padre comienza a interesarse en contactar con la cultura china. Se monta en Beijín su obra de teatro más conocida y la estancia que iba a durar un par de semanas se alarga a mes y medio: “Según él, estaba aprendiendo mucho sobre sí mismo y no podía permitirse regresar antes de tiempo” (Nettel, 2013: 105). Regresa más delgado y con una “expresión desolada en el rostro”.

Continúa con una conducta extraña que tiene preocupada a su esposa. Construye una suerte de pagoda e instala una serpiente en un terrario sin dar alguna explicación convincente. Se mantiene absorto contemplando a la serpiente. La conducta del hombre comenzará a tener una explicación cuando

el jovencito decide visitar la tienda de mascotas donde compró la serpiente. El vendedor le muestra a la víbora hembra de la *Daboia russelii* o serpiente de las tijeras. Le informa que es muy venenosa y que la semana anterior la habían separado de su pareja en pleno periodo de celo porque el comprador no se la quiso llevar. La madre está segura que el padre tiene una amante asiática. Revisa minuciosamente la pagoda y encuentra dos fotos comprometedoras en el basurero del ordenador. Se trata de Zhou Xun, una actriz joven. Ella hace “el recuento de todos los sacrificios que había llevado a cabo por convertirlo en el dramaturgo prestigioso que ahora era, por arrojárselo en un hogar sólido, centrado en él, y donde tuviera siempre el papel protagonista” (Nettel, 2013: 112).

La madre ve en la serpiente la encarnación de la amante de su esposo, pero al final se verá que el padre mismo es también la serpiente separada de su amada. Él mismo le cuenta la historia de cómo se enamoró de esa mujer y le describe el deseo que ahora lo enferma:

—Fue una emoción letal e instantánea como la mordedura de una serpiente —me confesó—. Pienso en ella cada hora del día. Sin embargo, lo que dice tu madre es inexacto. No somos amantes. Lo fuimos durante cinco semanas mientras estuve en Beijín. Contaba conmigo para sacarla de China, pero desde que volví no he dado señales de vida. Según tus propios ancestros, la única manera de acabar con un demonio o con una emoción aflictiva es mirarla de frente. Por eso compré este animal, por eso decidí separarlo de su pareja, para observar su dolor como reflejo del mío (Nettel, 2013: 119).

Al final, el padre permite envenenar a la serpiente, pero el dolor en que queda sumido habla de la imposible reestructuración de la unidad conyugal.

Si bien me he centrado principalmente en los animales, quisiera concluir con una referencia más amplia a los espacios narrativos, pues considero que juegan un rol muy importante que se ha mencionado sólo en parte. Nettel recrea espacios de límites imprecisos, en los que existe una aparente libertad de tránsito internacional. Las historias están situadas en ciudades de diversos países, tratando de dar una perspectiva si no global, al menos sí enriquecida

por la internacionalidad y movimiento intercultural. Bauman caracteriza la modernidad líquida como un momento del mundo contemporáneo en el que “dominan los más elusivos, los que tienen libertad para moverse a su antojo” (2003: 129). En la mayor parte de los cuentos se manifiesta esta libertad de movimiento en un mundo fluido, pero ésta no tiene que entenderse como sinónimo de felicidad o bienestar. Los personajes del cuento son habitantes de una modernidad líquida en tanto que buscan explicaciones individuales a contradicciones sistémicas. Los animales les permiten reconocer algunas de sus características y proveerles una suerte de esencia que dé validez a su conducta en ese mundo sin vínculos durables donde las relaciones humanas estén abandonadas a sus propios recursos. En este sentido, las dependencias generadas por el amor también pueden abrir un vacío grande “que se extiende entre la finitud de sus acciones y la infinitud de sus propósitos y consecuencias”, afirma Bauman en *Amor líquido* (2019: 38). Frente a la tarea de reconstruir sus vidas personales y encarar la verdadera naturaleza de su relación con los otros, los animales aportan a los narradores de estos cinco cuentos la posibilidad de reconocer sesgos propios y actuar acorde con ellos.

La cualidad transnacional de los espacios de Nettel contribuyen al propósito central de los cuentos: hablar de las relaciones afectivas y emocionales entre seres humanos y de sus implicaciones culturales, sociales y económicas. En la modernidad líquida de Bauman, la vida con los otros termina produciendo angustia y haciendo crecer la obsesión por la seguridad. En este mundo solitario, sólo la individualidad permite autoafirmarse. La modernidad líquida permite el escape, la huida fácil, lo cual contrasta según Bauman con el compromiso que postulaba la modernidad sólida. En varios de los cuentos comentados, particularmente los narrados en voz femenina, “Felina”, “El matrimonio de los peces rojos” y “Hongos”, se observa este mismo dilema entre cumplir con las exigencias dictadas por esta modernidad sólida o actuar según sus propios criterios. Lo cierto es que los personajes, aun con culpa, aun con compromisos frustrados, siempre se inclinan por el movimiento líquido.

REFERENCIAS

- BAUMAN, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2019). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. México: Fondo de Cultura Económica.
- GIRÓN, Javier Mateo (2008). “Zygmunt Bauman: una lectura líquida de la posmodernidad”. *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, 9, 1-26. Recuperado el 5 de octubre de 2019, de <https://revistas.uam.es/index.php/relacionesinternacionales/article/view/4902>
- NETTEL, Guadalupe (2013). *El matrimonio de los peces rojos*. España: Páginas de Espuma.
- RAMOS MALDONADO, Sandra (2013). “La *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo: lectura en clave humanística de un clásico”. *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 15, 51-94. Recuperado el 5 de octubre de 2019, de <https://www.redalyc.org/pdf/3210/321027647003.pdf>

UNA HISTORIA NATURAL SOBRE LA ANIMALIDAD:
“LA SERPIENTE DE BEIJÍN”, DE GUADALUPE NETTEL

Jazmín G. Tapia Vázquez

Originalmente, *Historias naturales* es el título que Guadalupe Nettel pensó para dar nombre a su cuarto libro de cuentos, *El matrimonio de los peces rojos*. El título aludido por la autora en diversas entrevistas anuncia uno de los modelos de escritura que Nettel siguió como influencia en la construcción de libro, me refiero a las historias naturales que se escribieron en la Antigüedad y que tenían como propósito clasificar las características y propiedades del reino animal, vegetal y mineral. Entre las historias naturales más importantes se encuentran la *Historia de los animales* de Aristóteles, la *Historia natural* de Plinio el viejo y el *Fisiólogo* de autor desconocido. Además del interés científico que alienta la escritura de estas historias naturales, no se debe olvidar el gran sustrato simbólico y alegórico que las sostiene. Estos dos polos, lo racional y lo imaginativo, se encuentran en permanente tensión en el libro de la escritora mexicana, quien se vale de esta isotopía para escenificar el tránsito del individuo entre el pensamiento objetivo (lo racional) y el subjetivo (lo instintivo).

El título también juega con el sentido conferido a la naturalidad, entendida como lo normal o común en diálogo directo con la propuesta estética de la autora en *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), en donde lo extraño deviene en situaciones límite o enrarecidas que se decantan en reflexiones sobre la corporalidad anómala. En *El matrimonio de los peces rojos*, Nettel presenta

“historias naturales”, es decir, historias cotidianas de personajes normales que se debaten internamente entre su raciocinio y su animalidad: una pareja que busca desesperada y silenciosamente convivir ante la contundente evidencia de su falta de amor; un joven que intenta sobrevivir en medio del rechazo y la indiferencia de su familia; una universitaria que ve interrumpidos sus deseos profesionales por su repentino embarazo; una mujer que es consumida por una relación ilícita; una familia que se desmorona por culpa del recuerdo de un amor oculto. El punto de coincidencia de las cinco historias que conforman *El matrimonio de los peces rojos* es la presencia de animales que sirven de pretexto a la autora para hablar del comportamiento del hombre, justo de esos rasgos instintivos que el raciocino humano oculta o niega por temor a reconocer “esa parte de nosotros que no podemos dominar. Los seres humanos estamos sometidos por la dictadura de la razón. La razón es la que va a organizarlo, la que nos va a decir siempre qué hacer; las decisiones las tomamos en función de la razón y de lo que debería ser. Y le tenemos miedo a nuestro instinto, a nuestra ferocidad” (Friera, 2014: s/p). Esta declaración autoral podría considerarse como una explicación obvia sobre la naturaleza conflictiva del binomio hombre / animal que se articula en los relatos que componen *El matrimonio de los peces rojos*; sin embargo, Nettel está muy lejos de ser una escritora ingenua, pues las reflexiones contenidas en sus “historias naturales” dialogan con una larga tradición de pensamiento filosófico que, desde Aristóteles hasta Jacques Derrida, ha convertido al animal en un problema de carácter ontológico.

Desde esta perspectiva filosófica, los primeros estudios críticos sobre *El matrimonio de los peces rojos* analizan, por ejemplo, empleando el concepto de la *animalsomancia* de Jacques Derrida, la forma en que lo animal “da lugar a una representación contrastiva de una entidad biológica, la cual subsume al ser humano y lo convierte en parte de su extensión” (Hernández, 2017: 73). En el caso del cuento que da título al libro, Francisco Javier Hernández señala la presencia de una *animalsomancia* activa donde el yo racional reconoce, mediante la contemplación de un animal con el que no tiene vínculos biológicos, la clave de una reflexión (la de la otredad radical) (Hernández, 2017: 74).

En este orden de ideas, la contemplación o la mirada es el eje de análisis de Yessica Lozada, quien plantea, apoyándose en Giorgio Agamben, que en los cuentos de la escritora mexicana la noción aristotélica del animal como un ser carente (de alma, palabra y razón) se problematiza cuando los personajes, al observarlos, reconocen la precaria división que los separa:

Todos los personajes que encontramos son presa de esta confrontación, y al estar en un dentro, el animal irrumpe como el otro, como frontera para sublimar las partes secretas, ajenas y hasta oscuras de los individuos, pero no porque el animal sea sólo el reflejo de ello, sino porque las distinciones que han operado como separación (entre ambos) se han vuelto porosas y, al menos aquí, se abre una zona de contacto para reflexionar sobre el juego de la posibilidad e imposibilidad de distinguir lo concreto de lo animal y de lo humano (Lozada, 2017: 35).

Milena Matschke también hace énfasis, desde el concepto *vida desnuda* de Giorgio Agamben, en ese límite ambivalente entre el sujeto y el resto de la vida biológica como un camino de exploración y conocimiento de la experiencia subjetiva. La autora puntualiza que Guadalupe Nettel indaga sobre ese lado biológico que se “desnuda” cuando “se suspende la legibilidad social de un cuerpo” y los hombres experimentan una vida en comunidad problemática (Matschke, 2017: s/p). De acuerdo con la crítica, la presencia de los animales en *El matrimonio de los peces rojos* funciona para revelar las tensiones ocultas de los personajes y opera en dos niveles de significación: por un lado, como un reflejo de la condición animal del hombre y, por otro, como un cuestionamiento sobre la racionalidad que impera sobre el instinto. Este último, me parece, es la clave que permite acercarnos al sentido de este universo animal que articula la propuesta de lectura de Guadalupe Nettel sobre la condición humana. La autora es clara al respecto cuando confiesa que la idea que alentó la escritura de su libro fue la de reconocer que los animales están conectados a una sabiduría interna y primaria que les permite sobrevivir, mientras que los hombres caemos en la trampa de la razón que nos impide

encontrar una solución instintiva e inmediata (Nettel, 2013: s/p). Para ejemplificar esta declaración, Nettel recurre a la fábula “La araña y el ciempiés”,¹ haciendo énfasis en cómo la razón paraliza al hombre y lo desconecta con su instinto de supervivencia (Nettel, 2013: s/p).

Para adentrarnos en sus “historias naturales”, la autora convoca la voz de Plinio el viejo (“todos los animales saben lo que necesitan, excepto el hombre”) como un umbral que nos instala en el reconocimiento de que no existe una distinción entre el hombre y el animal, porque somos parte de una misma historia natural y compartimos capacidades técnicas, entendimiento e inteligencia. La cita del naturalista ubica al hombre como parte del mundo animal; sin embargo, esta horizontalidad es atravesada por una suerte de jerarquización: el hombre, a diferencia de los seres con los que comparte categoría, no sabe lo que necesita; aunque esta distinción es meramente de grado, resulta fundamental para que Guadalupe Nettel presente a los actantes de sus relatos como seres-animales carentes de esa “sabiduría interna y práctica”, la *phronēsis* aristotélica.² En ese sentido, en *El matrimonio de los peces rojos* se expresa, como la columna vertebral que articula el libro, una analogía entre el comportamiento del hombre y del animal, mediada por la minuciosa observación que los personajes hacen, como los primeros naturalistas de la Antigüedad, de animales pocos habituales en ámbitos cotidianos para llegar a una conclusión, a veces expresada por los narradores subrepticamente: el hombre es también un animal. Más allá de un encuentro con su lado salvaje, me parece que Guadalupe Nettel pone el acento en un proceso de reconocimiento más profundo cuando sus protagonistas se descubren a sí mismos o a los otros como animales carentes de su instinto de supervivencia.

¹ Hay diferentes versiones de esta historia, pero las que conozco comparten la misma anécdota: una araña intrigada le pregunta a un ciempiés cómo es que se organiza con tantas patas, pues ella con ocho se siente agobiada. El ciempiés le responde: “Déjame pensarlo” y, en ese momento, dejó de caminar.

² “Pensamiento guiado por un propósito o dirigido a la solución de un problema” (Flores y Terán, 2018: 225).

Algunos de ellos, como los protagonistas de “El matrimonio de los peces rojos” y “Guerra en los basureros”, logran sobrevivir a su entorno cuando siguen sus instintos, pero otros prefieren vivir en relaciones fallidas que los asfixian que tomar decisiones más inmediatas o instintivas para sobrevivir, como es el caso de Michel Hersant en “La serpiente de Bejín”.

Líneas arriba mencioné que el título pensado en un principio por Guadalupe Nettel evoca una larga tradición de pensamiento filosófico, nutrido también por las historias naturales de la Antigüedad que decididamente alimentan en *El matrimonio de los peces rojos* la conformación de un sólido universo semántico articulado en la relación del hombre y el descubrimiento de su instinto e inteligencia animal. Además de esta influencia, la autora destaca también dos textos literarios como referentes fundamentales para la construcción de su libro de cuentos: *Mi perra Tulip* (1956) de Joseph Randolph Ackerley y “Axólotl” de Julio Cortázar. Sin obviar sus particularidades, en ambos textos la presencia del animal se conforma, mediante el uso de ciertos recursos como la analogía y la prosopopeya, como una entidad narrativa que problematiza la condición subjetiva y social del hombre, pues se convierte en una proyección de sus carencias y deseos.³ Del texto de Ackerley, Nettel destaca la forma como el autor inglés construye al animal como un verdadero personaje de ficción con conflictos que resolver y aventuras que experimentar a tal grado que el lector se inmiscuye con profundo interés y preocupación en su vida (Garrido, 2013). A propósito de “Axólotl”, confiesa que usó deliberadamente la manera en la que Cortázar desvanece la distancia, mediada por la mirada, entre el hombre y el animal para eliminar las certezas sobre quién es el animal observado (Friera, 2014). En relación con estos elementos compositivos que, a grandes rasgos, Guadalupe Nettel revela como principales influencias en la conformación de *El matrimonio de los peces rojos*, me interesa destacar cómo mediante el empleo de estrategias

³ En esta línea de escritura, se encuentran, por poner sólo un par de ejemplos, *Flush* (1933) de Virginia Woolf y “La noche del perro” (1943) de Francisco Tario.

narrativas como la personificación, la animalización y la analogía construye una historia que escenifica el conflicto interno de seres que se debaten entre el instinto y la razón.

LA TRANSFORMACIÓN DE LA SERPIENTE

Todos los cuentos de *El matrimonio de los peces rojos* comparten, además del eje temático que los unifica, elementos compositivos que atañen al plano de la composición narrativa. Los cinco relatos presentan un narrador autodiegético que asume una función actancial como protagonista de la historia o como observador del comportamiento de los animales con los que habita. Este narrador tiene la función de construir una realidad íntima y personal que posibilita el conocimiento de sus experiencias subjetivas, por lo que conocemos, de primera mano, sus deseos, sus miedos y sus incertidumbres sobre su relación conflictiva con los otros. Además del narrador, los espacios en los que se desarrollan las historias, principalmente los conflictos internos de los personajes, son la casa familiar o un pequeño departamento que enfatiza una atmósfera de intimidad, pero también de encierro. Ambos espacios, relacionados simbólicamente con el sentimiento de protección y bienestar, se convertirán, para algunos de los personajes, en un lugar ajeno (“Guerra en los basureros”), un lugar privado para el rito de su propia degradación (“Hongos”) o un espacio que asfixia y limita (“El matrimonio de los peces rojos”). Por supuesto, el elemento más significativo y notorio que comparten estas cinco “historias naturales” es la presencia de animales particularmente ajenos, por su ferocidad o su aspecto desagradable, a la vida cotidiana, por lo que su presencia es percibida como un elemento disruptivo del orden habitual que se ejerce en estos espacios o claramente amenazante (“Guerra en los basureros” y “La serpiente de Beijín”). A propósito, Nettel apunta que estos animales (los agresivos peces betta, una gata en estado feral, una letal serpiente, las invasivas cucarachas, un incómodo hongo venéreo) representan el misterio, aquello que no se puede decir: “son subterráneos y sigilosos, justo como esas decisiones que se van urdien-

do dentro de nosotros y, no sabemos cuándo, ya están ahí” (Frieria, 2014: s/p). Así, los animales cumplen la función narrativa de concentrar, mediante un proceso analógico, una representación en segundo grado del comportamiento humano, convirtiéndose en una instancia que refleja la presencia o ausencia de la ferocidad instintiva del hombre.

En “La serpiente de Beijín”, se plantea, de inicio, una organización discursiva que emula la estructura de las historias naturales. Se trata, pues, de una narración que, mediada por la voz y la mirada de un narrador en primera persona que se asume objetivo, se articula en función del ejercicio de observación e indagación que éste realiza con la finalidad de establecer premisas sobre el comportamiento de dos especímenes. La función del narrador, quien anota que se “había dedicado a observarlos durante diecisiete años” (Nettel, 2013: 104), postula la observación sistemática, fundamental para las primeras historias naturales que se escribieron en la Antigüedad, como el elemento que sostendrá la construcción analógica entre el binomio hombre / animal. A partir de esta meticulosa observación, el narrador describe cómo a pesar de provenir de ámbitos diferentes y de sus características tan disímiles entre sí, estos seres vivos lograron adaptarse, cohabitar un espacio en común y reproducirse. El objeto de estudio del narrador no es la serpiente, ya anunciada en el título, sino sus progenitores. La analogía opera discursivamente en el tratamiento que realiza el narrador de los actantes describiéndolos mediante categorías implícitas vinculadas con el discurso científico: raza, lugar de procedencia, comportamiento, capacidad de adaptación, reproducción, etcétera. De la descripción que realiza el narrador destacan, sobre todo, las diferencias no sólo físicas y de comportamiento, sino también de la capacidad de adaptación de sus padres. Ambos son extranjeros en Francia, la madre es una actriz holandesa, el padre un dramaturgo de origen chino, pero criado con las formas y costumbres de sus padres adoptivos franceses. Resulta particularmente sugerente que a diferencia de su esposa, quien sólo conservaba de su país natal los “hábitos culinarios —era aficionada al pan con queso y a la buena repostería” (Nettel, 2013: 103), Michel Hersant, quien llegó a Francia cuando tenía dos años, nunca

“perdió su aire de orfandad” (Nettel, 2013: 104), ese sentimiento de extranjerismo que lo hacía “cada vez más oriental” (Nettel, 2013: 104). Aunque no exenta de amor, la relación entre estos personajes es descrita por el narrador como motivada por una necesidad mutua de sobrevivencia y protección: “Su esposa fue para él otra madre postiza que, tanto en la vida profesional como en la amorosa, se dedicó a gestarlo en un útero psicológico del cual nunca sería expulsado” (Nettel, 2013: 104). Este “útero psicológico”, vinculado simbólicamente con la estructura familiar, será el punto de partida de una transformación, la del padre del narrador, quien, como la serpiente que muda de piel, experimentará cambios físicos y de conducta que serán motivo de una indagación acuciosa por parte del narrador para comprender la naturaleza de la conducta de su padre manifestada después de su viaje a China. Como premisa inicial, el narrador, después de observarlo durante largos años, anota un cambio importante en su comportamiento: “[...] en su madurez empezó a demostrar un interés por sus raíces asiáticas que antes nunca había tenido, una especie de búsqueda personal y secreta que no deseaba compartir con nosotros” (Nettel, 2013: 105). Como la serpiente que se arrastra sigilosa y subrepticamente, el deseo de Hersant por conocer sus orígenes se convierte en una búsqueda silenciosa, solitaria y secreta que preocupa y, posteriormente, atemoriza a su familia.

Con motivo de la puesta en escena de *La mujer del eslabón*, su obra de teatro más conocida, Michel Hersant sale del “útero psicológico” rumbo a China en un viaje iniciático que lo acercará con sus raíces, pero también con la disyuntiva de obedecer a la razón que le dicta regresar con su familia o entregarse a sus instintos. En realidad, este problema está resuelto en las primeras páginas del texto, de hecho, la estructura circular del cuento responde a la resolución de ese conflicto. Sin embargo, en términos de construcción narrativa, la importancia del viaje se relaciona no sólo con la transformación del personaje, sino con la construcción de una historia de corte romántico, la apasionada relación de Michel Hersant con Zhou Xun, que desatará una historia más profunda sobre la naturaleza humana articulada mediante la investigación que el narrador realiza sobre la conducta de las serpientes, porque es mediante esta

indagación que el narrador descubre el motivo de la transformación del padre y el secreto que lo perturba.

Sin analogías obvias que de inmediato vinculen a Hersant con la figura de la serpiente, el narrador describe la transformación de su padre con adjetivos como *silencioso*, *taciturno*, *discreto*, *desolado*, *ausente* e *irreconocible*, que enfatizan el profundo sentimiento de ajenidad y ostracismo que experimenta Michel Hersant cuando regresa a la casa familiar. Completamente transformado, el personaje revela una acentuada incapacidad de adaptación, como si fuera un animal extraído de su lugar de origen, de las dinámicas familiares, por eso construye un hábitat artificial que lo aísla y lo protege:

Comenzó a construir sin ayuda de nadie un estudio en la azotea de la casa —por más que él lo negara— a mamá y a mí nos pareció desde el principio una pagoda. [...] cuando terminó su estudio, papá subió ahí la mayor parte de sus libros [...] Todos los libros que compró desde entonces estaban relacionados con su nuevo interés: teatro, novela, filosofía, historia, astrología oriental, budismo y confucianismo [...] unas bolas azules de metal, un grabado con el ying y el yang, monedas chinas, telas con dragones dibujados, una alfombra pequeña que tenía aspecto de ser antigua. Sobre su escritorio, el *Tao* y el *Oráculo de las mutaciones* (Nettel, 2013: 106 y 108).

La narración de la transformación de Hersant se condensa en diversas imágenes construidas a través de la mirada del narrador, en las que se destaca, sobre todo, la figura del personaje como un ser silencioso, lúgubre y aislado en su pequeño refugio:

Su actitud me recordaba a los emperadores que se hacían enterrar con todas sus pertenencias en monumentos expresamente contruidos para eso [...] Verlo así discreto y silencioso también me hacía pensar en los monjes que buscan la soledad de las montañas para practicar la meditación [Mi madre] empezó a exasperarse cada vez que él aparecía en la ventana de la pagoda, contemplando la tarde con ese aire ausente que ya nunca la abandonaba (Nettel, 2013: 106).

Además de la meticulosa observación y descripción de la conducta del padre, la narración se construye a partir de una serie de cadenas de acción que postula, en primera instancia, la cada vez más errática o poco común conducta del padre, aspecto que alcanza su punto más álgido cuando, en un gesto enigmático para el narrador, compra una serpiente que coloca en un pequeño terrario con la excusa de que representa un símbolo curativo en la tradición china. El narrador se dedica a investigar y resolver el misterio de la presencia de esa serpiente:

[...] lejos de lastimarme, su incipiente locura me intrigaba. Comencé a observarlo con mis binoculares todas las tardes, desde la cocina, por la única ventana que había en su madriguera [...] Permanecía horas sentado frente a su terrario, sin hacer nada más que mirarla (Nettel, 2013: 107).

Los sustantivos que utiliza el narrador para referirse al estudio de su padre, *refugio* y *madriguera*, refuerzan la animalización de Michel Hersant. Además, la presencia de los binoculares abona a esta construcción, pues mediante este instrumento el narrador observa y estudia, como si se tratara de un zoólogo, la conducta de su padre. En este caso, la distancia espacial, proporcionada por los binoculares, opera como un límite seguro entre el observador y el animal observado, pero también como una metáfora del distanciamiento del padre con su hijo.

La presencia de la serpiente tiene una importancia fundamental en todos los niveles del relato. En el nivel estructural, la historia comienza con la salida del personaje del “útero psicológico” y termina con su regreso, planteando así una circularidad que emula la imagen de la serpiente que se muerde la cola. Simbólicamente, la serpiente está relacionada, como la apunta Juan Eduardo Cirlot, con el principio de transformación por su cambio de piel, situación que se relaciona explícitamente con la modificación física y de conducta del padre del narrador. Además, la serpiente que aparece en el relato es la *Daboia russelii*, que significa “esa cosa oculta” en hindi, por lo tanto su función recaerá en concentrar la relación ilícita de Hersant con Zhou Xun, una joven china menor de edad.

Como las observaciones del narrador no resultan en explicaciones objetivas sobre el comportamiento de su padre, por un descuido de éste, entra a su estudio e inspecciona a la serpiente:

Debía medir alrededor de un metro. Su piel marrón tenía manchas redondas y oscuras, dibujadas con una simetría perfecta. Mamá y yo nos detuvimos frente al vidrio. Parecía estar durmiendo profundamente, enroscada en una esquina del terrario. Aunque lo intentamos, no conseguimos encontrar su cabeza ni su rostro. Le dije, con ánimo de tranquilizarla, que un animal así de apacible no podía ser peligroso (Nettel, 2013: 108).

En este momento de la narración comienza una identificación entre Hersant y la serpiente que se construye a partir de imágenes análogas que se conectan, de manera sugerente, mediante el uso de la personificación del animal con un rostro y del adjetivo *apacible* que se vincula semánticamente con los adjetivos empleados por el narrador para describir a su padre. La escena recalca en un gesto que es también análogo al comportamiento del padre evasivo y distanciado, pues, a pesar de sus intentos, madre e hijo no logran ver el rostro de la serpiente, ya que, como el padre, se enrosca en sí misma. La peligrosidad y letalidad del espécimen con el que habitan es confirmada por los dueños de la tienda de mascotas donde el narrador se dirige siguiendo las pesquisas de su investigación:

—Son muy venenosas. En cuanto a su temperamento, las hay de todos los tipos. Algunas son pacíficas, otras no tanto. Depende de cada lugar. Este ejemplar no suele ser así de tranquilo. Está pasando por un mal momento [...] Se encuentra en pleno periodo de celo y la semana pasada le quitaron a su pareja. Estaban muy apegados. Le insistí mucho al señor que compró al macho para que se llevara a los dos. Le ofrecí incluso un buen descuento, pero se negó [...] Miré un momento más a la serpiente y pensé en lo triste que estaría sin su compañero. Salí del lugar con una sensación pesada en el estómago (Nettel, 2013: 110).

Las características de la serpiente enunciadas en la descripción se relacionan con el estado anímico de Hersant, reforzadas, nuevamente, por adjetivos y personificaciones que, de inmediato, resultan en la imagen taciturna y silenciosa de Hersant, pero que también apuntan a la resolución del enigma: el mal momento que pasa el personaje se debe a que fue separado de su compañera. En esta escena, la analogía es inversa, pues la serpiente no evoca el comportamiento de Hersant, sino que el personaje se comporta como el animal que reacciona ante la ausencia de su hembra. Que la separación de estos especímenes sea en periodo de celo refuerza no sólo la presencia de la animalidad en la construcción del personaje, sino también el triunfo de la razón sobre ésta, pues Hersant abandona a su amante en el momento más álgido de su relación pasional para regresar a Francia.

La analogía más importante entre la serpiente y Hersant resulta en uno de los elementos más significativos del relato, me refiero a su peligrosidad. Hersant y la serpiente son animales atrapados en espacios asfixiantes y reducidos: por un lado, el estrecho terrario que inmoviliza a la serpiente; por otro, la casa y sus dinámicas familiares que también paralizan al padre del narrador. Ambos se comportan de manera evasiva e indiferente a los estímulos del exterior; sin embargo, su aparente serenidad encubre su letalidad.

La serpiente que habita el terrario es, según el narrador, “una bomba de tiempo”, pues es una de las más venenosas de su especie, “una sola mordedura podría ser mortal” (Nettel, 2013: 114), por eso le lastima que su padre los someta a vivir en un riesgo permanente. El padre del narrador, no obstante, se configura como el verdadero peligro para su esposa e hijo. No puede pasar desapercibido, por ejemplo, que su esposa describa su estudio como “la guarida de un asesino” (Nettel, 2013: 108). Aunque apacible y silencio, Hersant se convierte en un personaje desconocido para su familia, su peligrosidad radica en lastimar conscientemente a las personas que lo aman no sólo por su relación ilícita con una menor de edad, sino también por su actitud egoísta e indiferente.

La presencia de la serpiente en la casa desata más interrogantes en el narrador, pues después de su investigación sobre la naturaleza del animal no entiende por qué su padre los obliga a cohabitar con una serpiente venenosa:

Me puse a investigar sobre el riesgo de convivir con esos animales. Descubrí que su veneno contiene neurotoxinas que bloquean la respiración y hacen que sus víctimas perezcan asfixiadas. Una sola mordedura podría ser fatal. ¿Qué hacía papá con un bicho de esos en su estudio, él a quien siempre había considerado más bien tímido? ¿Había instalado esa amenaza a unos cuantos metros de su propia familia, separada apenas por un delgado vidrio, como quien activa una bomba de tiempo? ¿No había sido suficiente para él ponernos en peligro con su romance chino? (Nettel, 2013: 114).

Como la madre, el narrador pretende mantener estable una estructura familiar que se desmorona ante la contundente evidencia de que su padre ama a otra mujer, por eso decide en una acción simbólica matar a la serpiente y, con esto, aniquilar el recuerdo de Zhou Xun para recuperar la estabilidad de su familia. Si el narrador observaba con una distancia segura el comportamiento del padre, en el punto climático del cuento debe adentrarse a su guarida para enfrentarse con él. El cruce de este umbral desatará una serie de revelaciones para el narrador contenidas en los hexagramas del *I Ching* que sugieren una transformación en el narrador como parte de un movimiento cíclico, concentrado simbólicamente en la figura circular de la serpiente que evoca la propia estructura del texto. Al entrar al estudio de su padre, el narrador, quien también se llama Michel Hersant, dirige su atención al *Libro de la mutaciones* que su padre consultaba asiduamente:

Se trataba del hexagrama numero veintinueve: lo insondable, el abismo, Leí lo siguiente: ‘Aplicado a los hombres, K’an representa el corazón, el alma o la vida encerrada en el cuerpo, la conciencia incluida en lo tenebroso, la razón. El trigramo entraña peligro y su repetición significa ‘la repetición del peligro’. Si eres sincero, conseguirás lo que quieres y obtendrás el éxito en lo que hagas’. Sentí que se dirigía a mí más que a mi padre (Nettel, 2013: 116- 117).

En “la trama omnisciente de los signos” (Vogelmann, 1977: 13) que conforma el cuento, el oráculo chino insiste, como apunta Carl Gustav Jung, en

la necesidad de que aquel que lo consulta obtenga un conocimiento sobre sí mismo para que pueda adaptarse a las mutaciones del acontecer (Jung en Vogelmann, 1977: 35). La aparición del hexagrama coloca al narrador en una situación protagónica, puesto que ahora no se asume como mero observador e investigador de la conducta de los personajes, sino como depositario de un conocimiento que se tejerá como parte fundamental de una historia que se presume cíclica. Los signos enigmáticos y oblicuos del hexagrama plantean el riesgo y la desgracia de mantener el alma y el corazón atrapados en las tinieblas de la razón. El hexagrama resume, entonces, la disyuntiva propuesta por Guadalupe Nettel a lo largo del cuento y que parece estar resuelta al inicio de éste. Michel Hersant es un hombre que ha actuado de manera racional, a pesar de que esta elección lo convierta en un ser completamente infeliz, “un muerto en vida”, como él mismo se define al final del cuento. La peligrosidad anunciada en el hexagrama, como dije, se concentrará en el signo de su repetición, condición que concierne ahora al hijo, Michel Hersant. De esta manera, el contenido del hexagrama se codificará subrepticamente como una suerte de herencia de padre a hijo sobre la necesidad de liberar el corazón y el instinto de la razón para no repetir la desgracia paterna. Las últimas palabras (“Si eres sincero, conseguirás lo que quieres y obtendrás el éxito en lo que hagas”) hacen especialmente eco en el narrador porque lo enfrentan, como apunta Jung, a reconocer que el peligro no es exterior, sino interno, en la condición subjetiva del hombre. En términos simbólicos, la peligrosidad no radica en formas externas como la amante china o la serpiente del terrario, dada su naturaleza circunstancial, sino en la falta de sinceridad de su padre. Bajo los imperativos de la razón, Hersant acalla sus instintos de sobrevivencia y decide morir simbólicamente en el útero psicológico familiar antes que regresar a China para reencontrarse con su amante.

El enfrentamiento con el padre, ese animal herido letalmente de amor, se desarrolla en términos de una confesión, la de su pasión por la joven china y los efectos mortales que sufre al estar separada de ella, confirmada en la indagación que hace el narrador sobre la serpiente que su padre compra en la tienda de mascotas. Sin embargo, lo más importante de este encuentro es la analogía explícita que se establece entre Hersant y la víbora:

—Fue una emoción letal e instantánea como la mordedura de una serpiente —me confesó— Pienso en ella cada hora del día. Sin embargo, lo que dice tu madre es inexacto. No somos amantes. Lo fuimos durante cinco semanas, mientras estuve en Beijín. Contaba conmigo para sacarla de China, pero desde que volví no he dado señales de vida. Según tus propios ancestros, la única manera de acabar con un demonio o con una emoción aflictiva es mirarla de frente. Por eso compré este animal, por eso decidí separarlo de su pareja, para observar su dolor como reflejo del mío (Nettel, 2013: 118-119).

La comparación del efecto que produce la experiencia pasional con una mordedura de serpiente no es ajena a una larga tradición literaria que representa a este animal como agente del mal, de la pasión y del deseo. Los sustantivos y adjetivos que emplea el protagonista para referirse a la pasión amorosa (emoción aflictiva, emoción letal, incluso como un asunto de naturaleza demoníaca) establecen un diálogo directo con el tópico de la “enfermedad de amor”, ya que se presenta la vivencia pasional, vinculada por supuesto con los instintos, como un suceso poco apacible, un verdadero envenenamiento que trastorna al personaje, de ahí que piense en su amante china “cada hora del día”. Esa recurrencia obsesiva de pensamientos y recuerdos, me parece, es una escenificación agobiante y cíclica del instinto atrapado en la razón, porque es el recordatorio constante de la pasión sometida a un movimiento circular infinito que emula la imagen, cuidadosamente trabajada a lo largo del texto, de la serpiente que se muerde la cola. La peligrosidad de la enfermedad de amor, ya comentada por la literatura clásica y generalizada como tópico por la lírica provenzal, se plantea, en el cuento, como un asunto paralizante, que, como el veneno de una serpiente, asfixia y aniquila la vida interna de quien la padece, de ahí la recurrencia de expresiones contundentes como “muerto en vida”, “no he dado señales de vida”, que, de inmediato, configuran la experiencia subjetiva que vive el protagonista.

Herido de amor, el protagonista busca desesperadamente salvarse. Más allá de funcionar como una cura mágica o fantástica, la serpiente se convierte en un eslabón, como el título de la obra de teatro de Hersant,

esa pieza clave que lo une inexorablemente con aquello que silenció o negó cuando regresó a Francia; ver de frente a la serpiente implica no sólo recordar la materialidad de sus instintos, sino reconocer que está sujeto a éstos, por eso decide, guiado por la razón, aniquilarlos mediante un acto de sanación que implica observar el sufrimiento de la serpiente, ya humanizada cuando el personaje reconoce su capacidad de experimentar el mismo dolor que él siente por la ausencia de su compañera, no como un reflejo de su propio dolor, sino como una experiencia compartida. Y es justamente en ese reconocimiento donde se concentra la imposibilidad de discernir los frágiles lindes de aquello que separa lo humano de lo animal.

La renovación cíclica que entraña la serpiente, como símbolo de curación, se convierte en la única posibilidad que tiene Michel Hersant de liberarse del cautiverio en que se encuentra mediante su hijo. Si la peligrosidad que anuncian los hexagramas chinos radica en la repetición de una vida ensombrecida por la razón, el protagonista, antes de verter el veneno que aniquilará a la serpiente, hereda al narrador la posibilidad de repetir su historia inconclusa para asegurar su curación, renaciendo, metafóricamente, en una vida que no está sujeta a los imperativos de la razón:

Papá me contó asimismo que en China la serpiente es un símbolo de sanación y continuidad de la vida. En la primavera renuevan sus escamas y es como si renacieran. También los hijos mayores cumplen esa función. Sé que fue tu madre quien te pidió aniquilar a mi serpiente. Le debes lealtad y no te impediré que lo hagas. A cambio quiero que resuelvas mi historia con Zhou Xun. Elige el momento que quieras, pero hazlo. Es una deuda —y no menor— la que dejé pendiente con ella (Nettel, 2013: 119).

La ansiada renovación cíclica queda suspendida en el marco de la ambigüedad, pues en el tiempo de la enunciación el narrador no esclarece si continuó la historia de su padre; sin embargo, está explícitamente asentado que Michel Hersant “no tuvo nunca otra primavera” (Nettel, 2013: 120), pues la posibilidad de sanación muere con el envenenamiento de la serpiente, hecho

que desata el declive anímico del protagonista: “[...] se sumergió cada vez en ese desconuelo que caracterizó los últimos años de su vida” (Nettel, 2013: 120).

“En la serpiente de Beijín”, la indagación que realiza el narrador de la conducta de la serpiente se convierte en un conocimiento profundo sobre la racionalidad y el instinto que se debaten al interior del hombre. El resultado de esta indagación se concentra en el reconocimiento de las consecuencias que implica encarcelar nuestra naturaleza instintiva y primaria bajo las exigencias de la razón, pues el narrador reconoce, finalmente, que la serpiente que habita el terrario no se compara con la fuerza destructiva de una pasión que intenta ser acallada por la razón: “La Daboia que trajo a casa nunca llegó a hacernos daño. La serpiente de Beijín, en cambio, le ocasionó una lesión que ningún remido consiguió cicatrizar” (Nettel, 2013: 120).

A propósito de su experiencia en un zoológico, Nettel escribió que “convivir con otros animales, sobre todo si están en la naturaleza, nos ayuda a recordar de dónde venimos y el camino que nos falta recorrer si queremos liberarnos de nuestro propio cautiverio” (Nettel, 2016: 4). Ese cautiverio que nos encierra como animales de zoológico es el raciocinio que ilusoriamente nos hace creer que somos seres libres (Nettel, 2016: 4). Es por eso que el conflicto al que se enfrentan los personajes que habitan *El matrimonio de los peces rojos* es decidir entre dos caminos posibles: actuar conforme a su instinto o seguir encarcelados bajo los imperativos de la razón.

REFERENCIAS

- CIRLOT, Juan Eduardo (2013). *Diccionario de símbolos*. España: Siruela.
- FLORES FARFÁN, Leticia, y Carolina Terán (2018). “Aristóteles y los animales” (pp. 216-243). En Leticia Flores Farfán y Jorge E. Linares Salgado (coords.), *Los filósofos ante los animales. Historia filosófica sobre los animales: Antigüedad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Almadía.
- FRIERA, Silvia (2014). “Busco nuestro animal interior. Entrevista con Guadalupe Nettel”. *Página 12*, martes 7 de enero. Recuperado de

- <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-31003-014-01-07.htm>
- GARRIDO, Benito (2013). “Entrevista a Guadalupe Nettel por *El matrimonio de los peces rojos*”. *Culturamas: la Revista de Información Cultural en Internet*, 12 de agosto. Recuperado de <https://www.culturamas.es/blog/2013/08/12/entrevista-a-guadalupe-nettel-por-el-matrimonio-de-los-peces-rojos/>
- HERNÁNDEZ QUEZADA, Francisco Javier (2017). “*El matrimonio de los peces rojos: El vínculo humano-animal*”. *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 24(2017), 71-78.
- I Ching El libro de las mutaciones* (1977). Trad., presentación y notas de D. J. Vogelmann, prólogos de C. G. Jung, Richard Wilhelm y Hellmut Wilhelm y el poema “Para una versión del I King” de Jorge Luis Borges. Argentina: Edhasa.
- LOZADA PASTORESSA, Yessica (2017). *El giro animal y sus funciones en dos narraciones mexicanas (El animal sobre la piedra y El matrimonio de los peces rojos)*. Portugal: Universidad Nova de Lisboa.
- MATSCHKE, Milena (2017). “El animal en mí, yo animal: estudio de *El matrimonio de los peces rojos* y *El animal sobre la piedra*” (pp. 1-8). En *Actas de las I Jornadas Internacionales: cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*. Argentina: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/viewFile/865/182>
- NETTEL, Guadalupe (2013). *El matrimonio de los peces rojos*. México: Páginas de Espuma.
- (2013). “El matrimonio de los peces rojos. Entrevista con Guadalupe Nettel”. *Canal Vimeo*. Recuperado de <https://vimeo.com/68000442>
- (2016). “Del zoológico y otras bestias urbanas”. *Máspormás*, 6 de mayo.

“FELINA”: GATOS Y OTRAS MATERNIDADES

Mara Itzel Medel Villar

La colección de cuentos *El matrimonio de los peces rojos* (2013), último libro de este género publicado por Guadalupe Nettel, está compuesto por cinco historias en las que se encuentra presente el tópico de la animalidad. Hongos, plagas o animales domésticos se apoderan de las historias tomando un papel protagónico, muchas veces como espejos de la realidad que viven los seres humanos y en otras como manifestaciones de una problemática interna. Dada la evidente importancia del animal para esta colección, ya existen varios estudios críticos que se han encargado de analizar el rol y funcionamiento de esta figura como símbolo y metáfora en estos relatos.

Trabajos como *El giro animal y sus funciones en dos narraciones mexicanas contemporáneas* (El animal sobre la piedra y El matrimonio de los peces rojos) (2017) de Yessica Lozada y “El animal en mí, yo animal: estudio de *El matrimonio de los peces rojos* y *El animal sobre la piedra*” (2018) de Milena Matschke sitúan la figura del animal como un elemento invasivo en el contexto cotidiano. En el segundo estudio, se comparan los libros de Guadalupe Nettel y Daniela Tarazona a partir de la categoría de *vida desnuda* que postula Giorgio Agamben al analizar que “lo animal se presenta como un fundamento central en sus exploraciones acerca de la experiencia subjetiva [...] Nettel construye sus cuentos a partir de la convivencia con los animales. Sus personajes se comparan con sus cohabitantes para descubrir rasgos de sus personalidades” (Matschke, 2017: 1-2). Por su parte, Lozada concluye:

[...] la presencia de los animales percibidos, especialmente a través de la mirada, dentro del ambiente doméstico, hace tambalear la falsa superioridad de los hombres, problematizando la línea de tensión entre instinto y razón y respuesta y reacción. Los animales al hacerse presentes como perturbadora intimidad cuestionan la vulnerabilidad de lo humano (Lozada, 2017: 1).

En esta misma línea, Francisco Javier Hernández Quezada trabaja los cuentos “El matrimonio de los peces rojos” y “Guerra en los basureros”, destacando que son “textos donde el ser humano *se vincula* con el ser no humano en pos de conocerse y evaluar su sentido vital” (Hernández, 2017: 71. Las cursivas son del autor).

A partir de los estudios que he mencionado puede apreciarse que, de los cuentos que integran el libro de Nettel, “El matrimonio de los peces rojos” es el que más atención crítica ha acaparado. En este sentido cabría mencionar que el cuento “Felina”, objeto de este estudio, apenas ha tenido menciones dentro de las reseñas que se han hecho sobre la colección. Si bien la temática de la animalidad soporta gran parte de “Felina”, su centro reflexivo se encuentra en la maternidad. Por lo tanto, el presente artículo se propone una revisión crítica de la maternidad problematizándola desde dos polaridades: la primera, considerar la maternidad como obstáculo para la realización profesional de la narradora; la segunda, interpretar la reproducción como un propósito biológico inherente al sexo femenino y articulado desde la animalidad.

DESPLAZAR LA MATERNIDAD

“Felina” refiere la vida de una narradora sin nombre que se encuentra a punto de terminar la Licenciatura en Historia y que tiene una estrecha relación con sus dos gatos: Milton y Greta. Una noche mantiene relaciones sexuales con su compañero de departamento y queda embarazada. A partir de este acontecimiento se originan diversas dudas sobre su futuro, ya que desea estudiar un posgrado en una universidad extranjera y el embarazo, en un primer momen-

to, pareciera obstaculizar las metas trazadas. Paralelamente, Greta también queda preñada, dando pie a un juego de espejos entre ella y la narradora. Al platicar con su asesora de tesis, ella le proporciona el número de un ginecólogo que, si así lo decide, podría interrumpir su embarazo. Esta misma le aconseja que continúe con los trámites para el doctorado antes de que resuelva tomar cualquier decisión. Días después, en la tarde tras la visita al ginecólogo y con la cita agendada para realizar el aborto, la narradora se sienta en el sillón de su casa y, al acariciar la panza de su gata, opta por no practicar la interrupción de su embarazo y suspender los trámites del ingreso al posgrado.

Semanas después, la narradora descubre un poco descompuesta a su gata y decide llevarla al veterinario urgentemente. Al bajar la escalera de prisa sufre una caída que no parece tener consecuencias y logra llegar a tiempo al consultorio. En el taxi de vuelta a casa empieza a sentir dolor en la cintura y en los muslos, y descubre que ha estado sangrando. Asustada, llama al ginecólogo para preguntar qué hacer para salvar al bebé, pero él sólo le pide que se tranquilice y que lo visite al día siguiente. En el consultorio, el médico confirma que sufrió un aborto espontáneo, lo que sume a la narradora en una profunda depresión que contrasta con las dudas previas que tenía sobre la maternidad. Durante este periodo, su asesora se encarga de todos los trámites de ingreso al posgrado y gracias a ello es aceptada en Princeton. Cuando nacen los gatitos de Greta, su ánimo mejora y esto le permite empezar a preparar su examen profesional y la mudanza a Estados Unidos. Dos días antes del viaje, los gatos desaparecen del departamento y se queda sola.

Hay dos puntos claves a desarrollar en lo referente a cómo se trata la maternidad en el cuento. En un primer momento, el proyecto de ser madre se presenta como un obstáculo para el crecimiento de la vida profesional e intelectual de la protagonista. En un segundo, la maternidad es vista a la luz de un deseo de amar y proteger al otro. Los cuestionamientos de si una posibilidad biológica es elegible o no desatan la discusión desvelando que muchas veces esta elección estará filtrada por paradigmas de órdenes sociales y culturales. Ambos aspectos son problemáticos por las consecuencias que se derivan de ellos, sobre todo si atendemos que desde la narrativa se está

saboteando un discurso que evidencia la maternidad como un constructo social. Al respecto, Silvia Tubert señala:

La identificación de la maternidad con la reproducción biológica niega que lo más importante en la reproducción humana no es el proceso de concepción y gestación sino la tarea social, cultural, simbólica y ética de hacer posible la creación de un nuevo sujeto humano (1996: 10).

La relación problemática que la narradora enfrenta está configurada en el relato en un movimiento especular con su gata. El texto desarrolla una dinámica analógica entre la narradora y Greta —sólo conocemos el nombre de la gata—; mientras Greta entra en celo, su dueña relata el encuentro sexual con su inquilino.

A consecuencia del celo de Greta, la narradora decide llevarla al veterinario. La solución que propone el médico como remedio para la excitación interminable de la gata es quitarle los ovarios, sugerencia que a ésta le indigna por la esterilidad que supondría para el animal, sobreviniendo la siguiente reflexión: “Me dije que ninguno de los dos éramos nadie para elegir por ella. Tenía derecho a ser madre, por lo menos una vez. Qué otra misión, me pregunté, puede haber en la vida de los animales sino reproducirse. Quitarle los ovarios era dejarla sin la oportunidad de cumplirla” (Nettel, 2013: 69). Es en este marco en que la posibilidad biológica se torna problemática, cuando entra en juego la elección.

Pensar desde este punto de vista nos introduce de lleno en la discusión biológica de la reproducción, no reducida solamente a lo animal sino como atributo intrínseco de todo organismo vivo. La diatriba que había iniciado la narradora contra el veterinario culmina con el siguiente juicio: “[que] la naturaleza y nadie más que ella decidiera su destino y el de su descendencia” (Nettel, 2013: 69). ¿Hacia dónde se desliza la reflexión biológica que se abre en líneas anteriores? La defensa férrea de la reproducción cual encomienda principal del reino animal podría erigirse hasta cierto punto absurda, puesto que el poder de elección dentro de esta especie no obedece al raciocino sino

a una necesidad biológica. Es posible seguir la dialéctica que supone pensar la maternidad como un derecho, de ello sobrevendría la posibilidad de aceptarla o rechazarla, pero, ¿dónde queda la elección propugnada si es la “naturaleza” y no Greta quien decidirá su destino?

En un periodo de tiempo en que la narradora se encuentra bastante ocupada y con múltiples tareas, terminando la tesis, respondiendo convocatorias de universidades extranjeras para estudiar un posgrado en Historia y planeando sus posibles vacaciones, recae en los cambios fisiológicos que empieza a tener Greta, y se percata que “ya no saltaba con la misma ligereza, sus tetillas, antes diminutas, ganaron volumen y el torso se le ensanchó considerablemente. Asumí la noticia de la preñez con cierta alegría por ella, pero también con un poco de preocupación [...] Sin embargo, el entusiasmo se impuso sobre lo demás” (Nettel, 2013: 71).

Después de que la protagonista se da cuenta de la preñez de su gata, también descubre que su menstruación no llegó. La última vez que tuvo relaciones sexuales fue con su inquilino Ander, quien estuvo instalado por tres semanas en el departamento, resultado de una investigación de campo que realizaba en la ciudad. La narradora explica:

Me hice una prueba casera de embarazo, mientras rezaba sentada en el excusado para que saliera negativa. Sin embargo, el óvalo blanco se tiñó con dos líneas, confirmando mis temores. En el transcurso de unos cuantos minutos, el estado alegre y enternecido que había mantenido hasta entonces por el embarazo de Greta se convirtió en una pesadilla. No tenía ni la más remota idea de lo que era conveniente hacer, ni siquiera de mis deseos más genuinos (Nettel, 2013: 71. Las cursivas son mías).

Si retomamos la defensa de la maternidad que pregona la narradora cuando se encuentra frente al veterinario, es completamente desconcertante que ahora, en la posición que se halla, su vida se torne una “pesadilla”. Entonces los argumentos que refiere en torno a su gata se convierten en conflictivos cuando los traspola a su propia experiencia. Me interesa destacar esta coyuntura ideológica por lo que socaba socialmente. Pensar la ma-

ternidad como deseo intrínseco femenino es una falacia como se intuye en el comentario de la cita anterior en la que señala no reconocer “sus deseos más genuinos”. La psicoanalista Silvia Tubert dice al respecto: “[...] la ecuación mujer = madre no responde a ninguna esencia, sino que, lejos de ello, es una representación —o conjunto de representaciones— producida por la cultura” (1996: 7). Si en algún tiempo la maternidad estuvo orillada por la cultura, como enuncia Tubert, en la actualidad ésta ha derivado en una opción, “investigaciones de diversos países del continente muestran una clara relación entre la situación laboral y la edad del primer parto [...] y la cada vez más frecuente opción de aplazar el tener hijos en contraposición con el ejercicio profesional” (Lamas, 2017: 176-177).

Es por demás conocido el peso social que se le asigna a la mujer desde que nace con respecto a la maternidad. Recordemos que el género, según los postulados de Judith Butler, se construye sobre una base de repeticiones constantes:

El género se construye culturalmente: por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo [...] El género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la ‘naturaleza sexuada’ o ‘un sexo natural’ se forma y establece como ‘prediscursivo’, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura (Butler, 2014: 54 - 56).

No es fortuito que a las niñas se les regalen muñecas o nenucos para iniciarlas en el “rol del cuidado materno”, y desde esta etapa empezar a moldear esos “cuerpos dóciles” (Foucault, 2010). El desconcierto latente que sobreviene en el personaje por no saber qué decidir refleja la idea conflictiva de la maternidad, es decir, “es mía, pero la rechazo; es mía pero no sé si la quiero” (Caporale, 2004: 181).

La transformación del valor social de la maternidad, tal como lo enuncia Marta Lamas, subyace en la toma de decisión. Precisamente la narradora se sume en un estado de dudas, pues no sabe por qué opción decidirse, si

incluir su inesperado embarazo en los proyectos intelectuales que ya tenía o ejercer sin ellos la maternidad. Recordemos que desde las primeras páginas del cuento se enuncia: “[...] mi ambición era estudiar un posgrado en el extranjero, de ser posible en una universidad prestigiosa” (Nettel, 2013: 64). Al analizar sus posibilidades se pregunta:

[...] si debía pedir consejo o tomar una decisión por mí misma; si era prudente informar a Ander —con quien apenas había tenido contacto en las últimas semanas—, preguntándome, sobre todo, si quería y podría asumir la maternidad en ese momento. De hacerlo, lo más probable es que mi hijo careciera de un padre (Nettel, 2013: 71-72).

La indecisión presente en la cita anterior hace preguntarnos de dónde emana la duda, ¿qué escala de valores o quién determina lo que es correcto o incorrecto? Socialmente, la maternidad se asumió por mucho tiempo como el culmen de la mujer, y en muchas culturas su fin único, pero a una mujer intelectual a punto de graduarse de la licenciatura, ¿qué voces añejas le susurran al oído cumplir “su rol”? Tal parece que “el viejo ideal del deber-ser-de-la-mujer no se bate fácilmente en retirada, solapadamente regresa o vuelve a reproducirse tomando nuevas formas” (Meruane, 2018: 20). En el caso del texto de Nettel se traduce en un factor de discernimiento entre quererlo o rechazarlo.

Tomar una decisión, aceptar el embarazo o abortar, no resulta tarea fácil para la narradora: “[...] cada vez que por fin mi conciencia parecía esclarecerse y asomaba cualquier atisbo de decisión, ese impulso era aplastado por una inmensa culpa” (Nettel, 2013: 72). Lo anterior nos permite reflexionar sobre lo problemático que resulta estar en medio de dos polos, pues seguir con el embarazo o aceptar el aborto supone para la narradora una toma de posición en la que está en juego la condición biológica y los intereses que ella tenía para consigo. Estos cuestionamientos empiezan a traducirse en auto-recriminaciones, “¿qué clase de persona era yo misma? Las respuestas que me venían a la mente no resultaban halagadoras” (Nettel, 2013: 72). No es sólo el peso de rechazar la maternidad lo que pone en jaque a la narradora,

decantarse por la opción del aborto es llevar a cabo un crimen, recordemos que en el contexto social en el que se enmarca el cuento el aborto está penalizado, “buscaba en Internet artículos y toda clase de información sobre el aborto que, en aquel entonces, aún estaba prohibido por las leyes de la ciudad” (Nettel, 2013: 73).

Aun sin la resolución de qué decisión tomar, llega a la narradora “antes de lo que había imaginado [...] un sobre con el membrete de Princeton [...]. Al abrir la carta, supe que no sólo me habían seleccionado, sino que era candidata a una muy buena beca. En vez de ponerme feliz, la noticia aumentó la presión que tenía sobre los hombros” (Nettel, 2013: 72). Lo primero que hace es ir a platicar con su asesora de tesis. Resulta importante hacer aquí un paréntesis y destacar el rol que juega la asesora de tesis en la vida de la narradora, pues no es otro que el de una madre. En un primer momento, Marisa, nombre de la asesora, es quien le regala los gatitos a la protagonista, llevándola así al terreno de la “maternidad”. Dice la protagonista:

[...] me llamó por teléfono para contarme que los habían encontrado en la calle, dentro de una bolsa de plástico, amarrados entre sí por alguien que a todas luces quería verlos muertos. Eran aún dos cachorros, más pequeños de la edad acostumbrada para destetarlos. La historia me conmovió tanto que acepté la propuesta y salí de inmediato a recogerlos (Nettel, 2013: 65).

Marisa claramente ejerce el rol materno para la narradora, y es de destacar que la madre biológica nunca sale a luz y es a su asesora a la que recurre cuando necesita hablar de su embarazo. También hay que puntualizar que la protagonista acota que después de su aborto es Marisa quien se encarga de los trámites para su ingreso a Princeton, y señala que “de no haber sido por ella, ni me hubiesen aceptado ni me hubieran dado nunca la beca. Más que como una directora de tesis o una amiga se portó conmigo como una madre” (Nettel, 2013: 78); es a ella a la primera que llama cuando Greta tiene a sus gatitos. Por último, es Marisa quien se ofrece a cuidar a Greta y a Milton

mientras la narradora se instala en la nueva ciudad: “[...] me aseguró que de ninguna manera le estorbarían. —Al contrario, van a llenar el vacío que dejes cuando te vayas” (Nettel, 2013: 80). Esta última oración termina por delinear explícitamente la maternidad de Marisa.

Cuando llega a verla y le explica por lo que estaba pasando, ésta la escucha y le sugiere que se tome el tiempo que necesite para tomar una decisión, sin embargo, le dice:

—sigue con los trámites, cumple los requisitos y, cuando se acerque la fecha, quizás tengas las cosas más claras. No es nada fácil tomar una decisión así —añadió respetuosamente, aunque yo sabía muy bien lo que en el fondo esperaba de mí. Antes de que abandonara su escritorio, me extendió un papel con los datos de su ginecólogo—. Si te decides, llámalo al celular y dile que vas de mi parte (Nettel, 2013: 73).

De una forma u otra la plática con su directora de tesis y la información que le proporciona del ginecólogo influyen en la narradora y la lleva a empezar una investigación exhaustiva acerca del aborto: “[...] leí testimonios, investigué sobre las diferentes formas de realizarlo, desde las pastillas del día siguiente, que ya no tendrían efecto, hasta los tés caseros, la aspiración y el legrado” (Nettel, 2013: 73). Después de toda la información revisada, la narradora decide concertar una cita con el ginecólogo. Asiste al consultorio y se encuentra con el médico, “un hombre que rondaba los cincuenta [...] me explicó el procedimiento. Y al final agregó: —Debes venir en ayunas y acompañada por alguien que pueda regresarte a tu casa. No suelo poner anestesia general, pero saldrás bastante débil y adormilada” (Nettel, 2013: 74). Una vez que se sugiere la fecha para la intervención, la narradora sale del consultorio. Al llegar a casa se encontró con Greta:

[...] [quien] esta vez dejó que le acariciara la panza, ya considerablemente hinchada. Al hacerlo, me pregunté si *yo también* tenía alguna misión en la vida. No llegué a ninguna respuesta. Esa noche llamé a mi asesora para contarle la

visita a su médico y que, a pesar de su amabilidad y buena disposición, había decidido prescindir de sus servicios. *No iría a Princeton. Tampoco pensaba seguir con los trámites para la beca ni ocuparme de ninguna otra cosa que no fuera mi embarazo.* Después, en septiembre quizás, comenzaría un doctorado, pero aquí, en la misma universidad en la que estaba inscrita (Nettel, 2013: 75. Las cursivas son mías).

El desvío que supone la decisión de la narradora es evidente, su nueva condición redefine el camino que deberá seguir. Según el estudio de la antropóloga Marta Lamas, rescatando el trabajo de 2014 de María Eugenia Zavala,¹ concluye que “no obstante el ingreso de las mexicanas a la educación universitaria es cada vez mayor, no son muchas las que priorizan su carrera profesional por encima de la maternidad. Más bien ocurre lo contrario: las mexicanas abandonan su profesión cuando se casan o deciden tener hijos” (Lamas, 2017: 178).²

Resulta sorprendente la aceptación del embarazo después de la enunciación de los planes intelectuales que la narradora hace desde el principio del cuento, lo cual refuerza, desde mi lectura, que su decisión está cercada por el llamado biológico, tejido también desde lo cultural en el que la futura madre se desdibuja simbólicamente y es el rol materno el que termina por imponerse sobre las posibilidades profesionales: “En el tener-hijos no sólo persiste el llamado biológico [...] sino que a éste se *añade* la insistente alarma del dictado social: se suman las hormonas y los discursos de la reproducción haciendo que el mandato materno se vuelva difícil de esquivar” (Nettel,

¹ “En un trabajo de María Eugenia Zavala (2014) con datos de la Encuesta Demográfica Retrospectiva (EDER) 2011, se nota a partir de 1960 y hasta 1996 una postergación leve en las mujeres mexicanas de la edad al nacimiento del primer hijo (de 20 a 21 años, en promedio), y una postergación un poquito mayor a partir de 1997, de tal manera que en 2010 la edad promedio al nacimiento del primer hijo de las mujeres mexicanas se sitúa entre los 23 y los 24 años” (Lamas, 2017: 177).

² Referimos este estudio ya que la narración se sitúa en la Ciudad de México.

2013: 21).³ Si bien aún queda por explorar la pérdida involuntaria del bebé y el vínculo que se establece entre la gata y la narradora a partir de este suceso, el tratamiento lo continuaré a la luz de la animalidad. Lo anterior ofrece seguir explorando las discusiones en torno a lo materno sin desatender el aspecto que considero más evidente: la relación hombre/animal.

EL PESO BIOLÓGICO

Como ya había mencionado, los cuentos que integran *El matrimonio de los peces rojos* tienen en común la idea del animal como espejo en el cual los personajes ven reflejados sus atributos. El caso de “Felina” se constituye, además, como una explícita reflexión del vínculo hombre/animal. En este sentido, no es para nada inocente que el texto abra con un discurso acerca de estas relaciones: “Los vínculos entre los animales y los seres humanos pueden ser tan complejos como aquellos que nos unen a la gente” (Nettel, 2013: 63), dice la narradora, para después verter sus opiniones acerca de las conexiones que los humanos establecen con sus mascotas, “entre los animales domésticos, los perros gozan de una prensa particularmente buena. Se dice incluso que son los mejores amigos del hombre por su fidelidad y su nobleza, palabras que en muchos casos no significan otra cosa más que resistencia al maltrato y al abandono” (Nettel, 2013: 63). Frente a las características del perro se encuentran las del gato, que podría tornarse su antónimo perfecto: “[...] los felinos, en cambio, padecen de una reputación de egoísmo y exceso de independencia. No comparto en absoluto esa opinión. Es verdad que los gatos son menos

³ Si bien considero importante destacar el rol que juegan los dictados sociales y culturales que se hacen a la mujer, también es cierto que estas últimas son cada vez más conscientes de que el mandato materno es una construcción. Poco a poco ha ido en aumento el número de mujeres que decide eludir dicho mandato. Literariamente se ha problematizado la elección de la maternidad en las propuestas de Alejandra Costamagna, Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, Ana María Shua, entre muchas otras.

demandantes que los perros y que su compañía suele ser mucho menos impositiva, a veces casi imperceptible” (Nettel, 2013: 64).

Como había mencionado, las acciones de la narradora parecen correr en paralelo con las de su gata; ejemplo de ello es el celo de Greta cuando queda preñada y la relación sexual que mantiene la narradora con su compañero de departamento. Escribe: “[...] nos reímos hasta agotar las anécdotas, de la pobre gata y su calentura. Quizás para hacerle honor, acabamos dando vueltas en el colchón” (Nettel, 2013: 70). En esta cópula, inesperadamente, ella queda embarazada. Además de la relación especular que se establece entre la mujer y su gata, la primera juega un rol explícitamente maternal que se evidencia en la férrea necesidad por proteger a sus mascotas. En el microuniverso que habían conformado, dice la narradora, “yo aportaba una energía pausada y maternal, Greta la agilidad y la coquetería y Milton la fortaleza masculina” (Nettel, 2013: 67). Es esta protección hacia sus mascotas lo que hace que la narradora caiga por las escaleras perdiendo a su bebé. La conexión entre la narradora y su gata provoca que la primera se vuelva consciente de su animalidad. Tras el aborto, la protagonista medita sobre este aspecto y concluye: “[...] finalmente, me gustara o no, yo también era un animal y tanto mi cuerpo como mi mente reaccionaban a la pérdida de mi descendencia de la misma manera en que lo habría hecho Greta si hubiese perdido a sus gatitos” (Nettel, 2013: 77).

Bajo la reflexión sobre la posibilidad de elección del sujeto o la pre-determinación de sus acciones por la naturaleza instintiva de su animalidad, la protagonista menciona que, tiempo después de los hechos narrados, en la universidad donde estudia su posgrado, unos científicos afirman que “si se registraran en una computadora nuestros datos genéticos, nuestra educación, los momentos más destacados de nuestra biografía, y nos pusieran a elegir entre cien disyuntivas diferentes, la máquina adivinaría las respuestas antes de que las pensáramos” (Nettel, 2013: 76-77). A partir de la que pareciera una anécdota tangencial a la diégesis, el cuento de Nettel introduce, al menos desde un punto de vista, que los seres humanos se encuentran condicionados por su entorno cultural y su historia genética en la toma de las decisiones a lo largo de

su vida. A continuación, la narradora acota sobre su accidente: “[...] yo no tuve la oportunidad de hacerlo [tomar una decisión], y no sé si me gustaría saber lo que la computadora en cuestión habría dicho al respecto” (Nettel, 2013: 77). La relación análoga que hemos presentado hasta aquí nos permite mostrar que tanto en el embarazo de Greta como en el aborto de la narradora no hay elección, es el destino, el azar o la biología lo que marca sus caminos. Sin embargo, hay un vacío de sentido que abre el cuento cuando la narradora puntualiza el no querer conocer qué habría dicho la computadora sobre su accidente, algo que sorprende, pues se supone que antes del accidente su decisión de tener al bebé era firme, ¿acaso esta elección no respondía por entero a sus deseos?

Las dudas acerca de su maternidad inciden también en el hecho de que la narradora caiga en depresión después de su aborto, a pesar de la constante incertidumbre que acechaba su embarazo, “es verdad que ya no sufría el estrés de antes [mientras estaba embarazada], cuando el rumbo de las cosas aún estaba en mis manos, pero la acumulación de las tensiones previas, aunadas a la tristeza que sentía, me sumergieron en un estado depresivo en el que ni siquiera me resultaba posible llevar la rutina básica de antes” (Nettel, 2013: 78). Ante la pérdida, Greta comienza a acercarse más a la narradora, “como si instintivamente intentara cubrir con su cuerpo la ausencia del bebé que antes llevaba en el vientre. Esa actitud me provocaba un fuerte rechazo. Su ronroneo me aturdí, y terminaba por echarla al suelo” (Nettel, 2013: 78). Este hecho transforma aún más la relación de la narradora con su gata, si antes era la mujer la que ejercía un rol maternal sobre los felinos, ahora Greta parece asumir una actitud protectora hacia la narradora. Esta idea se refuerza todavía más cuando la noche que da a luz a los gatitos, el acto adquiere una gran carga simbólica: “No tuve oportunidad de ver el parto, ni siquiera lo escuché [...] Al despertar, sentí una suerte de ajetreo bajo las sábanas y vi que habían nacido, no en el cajón que con tanto cuidado les había preparado, sino sobre mi propia cama, en el ángulo de mis piernas” (Nettel, 2013: 78). El desplazamiento de la maternidad a la que anteriormente había apuntado tiene su culmen en esta cita. La gata da a luz entre las piernas de la narradora haciendo parecer que son sus propios hijos. Cabría leer este gesto como una

restitución del hijo que ella perdió por cuidar a Greta o como muestra de un humor negro, cínico, que refleja cómo actualmente el género humano trata a sus mascotas cual sustitutos de hijos biológicos.

Lo anterior, más los gestos de Greta de cubrir el vientre de su dueña, apunta a un desplazamiento de la maternidad de la narradora, es decir, ella no vive en primera persona la experiencia del embarazo y dar a luz, sino que su gata la hace partícipe de todo este proceso:

¿Qué tipo de realidad conciben los animales o, por lo menos, qué tipo de realidad concebía mi gata con respecto a mí? Es evidente que todos esos gestos suyos no eran casuales, pero cómo los elegía, si es que los gatos, *a diferencia de nosotros, toman ciertas decisiones* (Nettel, 2013: 78. Las cursivas son mías).

A partir del parto de Greta, la depresión de la narradora desaparece, se olvida de su ensimismamiento y se dedica a regodearse en la maternidad de su gata. Escribe: “[...] en esos días, lo único que me causaba verdadero placer era ver a Greta con sus hijos” (Nettel, 2013: 79). La imagen que proyecta Greta pasa de ser una “diva consciente de su belleza” (Nettel, 2013: 66) a la de una madre totalmente volcada a la crianza de su descendencia:

[...] su entrega a la succión de sus cachorros era total y, al mismo tiempo, no podía verse más pletórica. Pasé un rato en silencio junto a ella, observándola en su papel de madre orgullosa, como si, en vez de un instinto, su actitud y sus atenciones respondiesen a un esfuerzo cuyos resultados eran ahora visibles [...] Cuando no amamantaba, se ocupaba se asearlos con su boca, lamiéndolos mañana y tarde, uno por uno, con una aplicación admirable. Si los abandonaba un momento en el cajón, era para comer o para sentarse en su arena. El resto del tiempo vivía en una entrega absoluta y feliz (Nettel, 2013: 79).

En el libro *¿Existe el instinto maternal?*, Elizabeth Badinter pone en tela de juicio la idea del instinto materno y concreta que ésta tenía como modelo de imitación a la hembra, la mujer debía volcarse en la maternidad del mis-

mo modo que el animal lo hacía, puesto que “no hay peligro de que evolucionen ni de que padezcan los estragos de la cultura. Razón por la cual los moralistas recomendaban a las madres que imitaran la sabia actitud de las hembras [...] En esas hembras encontramos la naturaleza en estado puro” (Badinter, 1981: 154). Resulta bastante curioso que este instinto sea despertado en la narradora cuando adopta a los gatos y no cuando se entera de su embarazo, “desde el momento en que entraron en mi vida, sentí el deber de protegerlos y fue esa sensación, hasta entonces desconocida, la que me hizo adoptarlos” (Nettel, 2013: 65). Asimismo, es importante destacar que una vez descubierto el embarazo de Greta ella se encarga de proveerle un lugar para que tenga a sus crías: “[...] vacié el cajón de mi cómoda más cercano al suelo y preparé cuidadosamente un espacio mullido para recibirlos” (Nettel, 2013: 71). No hay egocentrismo en las acciones de la narradora, ella encarna el perfecto instinto maternal cuando se trata de sus gatos. Dentro de esta discusión se engarzan las justificaciones que hace la narradora después de perder a su bebé, que hasta cierto punto son innecesarias, y más bien pareciera un mecanismo de defensa frente a la sociedad. Hay dos grandes excusas en las que ella se cobija: el primero es reafirmar contundentemente que el aborto no fue un acto deliberado: “no puedo decir si fue un accidente o un acto fallido lo que provocó mi caída de esa tarde. Lo que puedo afirmar es que de ninguna manera fue premeditada” (Nettel, 2013: 76); y el segundo es subrayar que al día siguiente asistió con el médico para ver cómo podía salvar al bebé, “dejando de lado una cantidad considerable de compromisos” (Nettel, 2013: 77), ¿realmente son necesarias este tipo de acotaciones? Esta última, más que muestra de preocupación, parece una ironía mordaz.

Hacia el final de la historia, cuando faltaban apenas unos días para partir, la narradora decide que su directora de tesis cuide de Greta, Milton y los gatitos mientras ella se instalaba en Princeton, sin embargo, un día descubre que ellos ya no están: “[...] los busqué por todo el departamento y también busqué la manera en que habían salido de este. Lo único que logré constatar fue que la puerta del balcón estaba abierta” (Nettel, 2013: 81). Difiero de la lectura que Lozada Pastoressa hace del desenlace de la historia. Para ella, el final no tiene nada de

conciliador, por el contrario, es rotundamente irónico, ella pierde a su hijo por salvar a los de Greta y termina quedándose sola, vistiendo las ropas de una madre desolada cuando los hijos por los que te has sacrificado “vuelan del nido”.

CONCLUSIONES

A lo largo del artículo he señalado la puesta en duda que se hace de la maternidad, el cuestionamiento constante de las nuevas preocupaciones a las que se condiciona a la mujer, al punto de hacerla titubear sobre lo que realmente quiere hacer, no sólo en el aspecto biológico sino también en el profesional. Anudando los hilos críticos que deja el cuento, vemos que la maternidad responde a una dominación “por las hormonas de la reproducción” (Nettel, 2013: 68) en el caso de Greta, y pareciera que no es diferente para la narradora, pues cuando ésta acaricia la prominente panza de la gata reconoce en el aspecto biológico su animalidad y su “misión” vital. Sin embargo, obedecer o no al llamado de la maternidad tendría que ser una elección netamente individual más allá de la posibilidad biológica que acompaña a algunas mujeres, a fin de cuentas:

¿Cómo saber si el legítimo deseo de maternidad no es un deseo alienado en parte, una respuesta a presiones sociales (penalización de la soltería y de la no maternidad, reconocimiento social de la mujer en tanto madre)? ¿Cómo estar seguros de que ese deseo de maternidad no es una compensación de diversas frustraciones? (Badinter, 1981: 300).

En el cuento se evidencian distintas maternidades, por ejemplo, la que la narradora ejerce en la figura de sus mascotas, lo cual es de destacar, pues con ellos responde siempre al mito del instinto maternal, pero no así cuando se entera de su embarazo; la que su directora de tesis desempeña cuando ella se encuentra deprimida por la pérdida de su hijo y la de la propia Greta. El mosaico de roles que se ponen en juego permite señalar que no hay una única

manera de practicar la maternidad. En este sentido, que la maternidad trastoca la vida de la protagonista no es una afirmación desvinculada de la realidad. La narradora empieza a modificar su ritmo y estilo de vida en función de otro ser vivo, uno que habita en ella. Sin embargo, el llamado biológico, al menos dentro del marco de “Felina”, parece decantar a la narradora por anteponer su maternidad a los proyectos profesionales, lo que nos hace recordar los postulados de la primera y la segunda ola del feminismo. Lo peligroso de darle tanto peso al aspecto biológico como se vislumbra en la narración, pues más bien es que no hay elección por parte de la mujer, ¿y dónde quedan esas que abiertamente no se identifican con la maternidad?, ¿prevalce un egocentrismo en aquella mujer que resuelve ponderar la vida profesional, académica u otro tipo de realización diferente a la maternidad? Considero que la problemática de la condición biológica de la mujer que abre Nettel nos lleva a cuestionarnos desde estas trincheras para repensar hacia dónde estamos desplazando actualmente nuestra maternidad y animalidad.

REFERENCIAS

- ÁVILA GONZÁLEZ, Yanina (2017). “Transformando la ecuación: mujer = madre”. En *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*. México: Ítaca / Universidad de Guanajuato.
- BADINTER, Elizabeth (1981). *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. España: Paidós.
- BUTLER, Judith (2014). *El género en disputa*. España: Paidós.
- CAPORALE BIZZINI, Silvia (2004). “La teoría crítica feminista anglosajona contemporánea en torno a la maternidad: una historia de luces y sombras”. En *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es)*. España: Entinema.
- FOUCAULT, Michel (2010). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- G. ZERILLI, Linda (1996). “Un proceso sin sujeto: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva, sobre la maternidad” (pp. 155-188). En *Figuras de la madre*. España: Paidós.

- HERNÁNDEZ QUESADA, Francisco Javier (2017). “*El matrimonio de los peces rojos: el vínculo humano-animal*”. *Graffylia*, 15(24), 71-78.
- LAMAS, Marta (2017). “Postergar la maternidad: dilema individual y síntoma cultural”. En *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*. México: Ítaca / Universidad de Guanajuato.
- LOZADA PASTORESSA, Yessica (2017). *El giro animal y sus funciones en dos narraciones mexicanas contemporáneas* (El animal sobre la piedra y El matrimonio de los peces rojos). Tesis de grado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- MATSCHKE, Milena (2017). “El animal en mí, yo animal: estudio de *El matrimonio de los peces rojos* y *El animal sobre la piedra*”. En *Actas de las I Jornadas Internacionales: cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*. Argentina: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 19 de febrero de 2019, de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/viewFile/865/182>
- MERUANE, Lina (2018). *Contra los hijos*. Chile: Literatura Random House.
- NETTEL, Guadalupe (2013). *El matrimonio de los peces rojos*. España: Páginas de espuma.
- TUBERT, Silvia (1996). “Introducción” (pp. 7-37). En *Figuras de la madre*. España: Paidós.

Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel se terminó de digitalizar en julio de 2020, en el Departamento de Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato. La edición estuvo al cuidado de Inés Ferrero Cándenas y Flor E. Aguilera Navarrete.

OTROS TÍTULOS
DE LA COLECCIÓN



Mujeres mexicanas en la escritura

Claudia L. Gutiérrez Piña

Carmen Álvarez Lobato

(coords.)

*Inés Arredondo y Guadalupe
Dueñas: perversión divina y otras
aproximaciones desde la sombra*

Inés Ferrero Cándenas

Gabriela Trejo Valencia

(coords.)

Inflexiones de la autobiografía.

Un proyecto editorial

y una generación

de escritores mexicanos

Claudia L. Gutiérrez Piña

(coord.)

*La expresión del sujeto en devenir a
través del nunc fluens en la narrativa
de Eduardo Antonio Parra y la pintura
narrativa de Remedios Varo*

Gabriela Trejo Valencia

La narrativa de Guadalupe Nettel posee un sello singular y distintivo. La insistencia en las anomalías físicas, en los sujetos disfuncionales, *outsiders* y *freaks*, en los peculiares modos de concebir el mundo y a uno mismo, se repite de forma recurrente en su obra narrativa. Los estudios aquí presentados rastrean las particulares posturas que la autora profesa hacia la belleza, el cuerpo, las anomalías psíquicas y corporales, la integración del individuo en sociedad, los espacios sociales y personales, la enfermedad y la abyección, la mirada y su reversibilidad, las relaciones afectivas y las reflexiones sobre el mundo animal y vegetal en tanto símbolos que encarnan al monstruo, el lado perverso y pervertido de la conducta humana. A su vez, todo este carnaval de cuerpos deformes, marginados, bestializados y en su mayor parte dotados de severas taras psíquicas, le sirve de trampolín a su creadora para desatar una crítica social mordaz y acertada. Así, se crea un microcosmos literario muy bien estructurado que dota a su obra de una coherencia indiscutible.



Campus Guanajuato | División de Ciencias
Sociales y Humanidades