

Universidad de Guanajuato

División de Ciencias Sociales y
Humanidades

**El cuerpo que soy.
La poética de la corporalidad en la
obra de Guadalupe Nettel: mirada,
erotismo y psique.**

Tesis que para obtener el grado de

Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Lic. Carlos Octavio Escobar Guzmán

Directora: Dra. Inés Ferrero Cándenas

Octubre 2018

El cuerpo en que nacimos no es el mismo en el que dejamos el mundo.
No me refiero sólo a la infinidad de veces que mutan nuestras células,
sino a sus rasgos distintivos, esos tatuajes y cicatrices que con nuestra
personalidad y nuestras convicciones le vamos añadiendo,
a tientas, como mejor podemos, sin orientación ni tutorías.
El cuerpo en que nació, Guadalupe Nettel

[...] puedo probártelo al decirte enfáticamente que eso eres tú;
una palabra; la palabra Cuerpo.
Y me harás caer en el artilugio de que soy yo también otra palabra;
la palabra Yo.
Es en este punto donde se produce la hecatombe;
tú eres una palabra y yo soy otra palabra,
y así de nuestro matrimonio, sólo engendramos un hijo maldito que
se llama la Contradicción: tercera palabra de la vida.
“Discurso a mi cuerpo”, Virgilio Piñera

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I. CUERPO Y MIRADA.....	9
1.1. Las representaciones de los ojos y sus caracterizaciones	16
1.2. El placer voyerista y la mirada del otro	37
1.3. El cuerpo que construye la mirada.....	45
CAPÍTULO II. CUERPO Y EROS	51
2.1. Sensualidad como entrada a la sexualidad	56
2.2. La transformación del cuerpo: vegetalización, animalidad y la irrupción del hongo	71
CAPÍTULO III. CUERPO Y PSIQUE.....	98
3.1. Cuerpo y psique. Un movimiento recíproco	103
3.2. La influencia de las relaciones en la transmutación de la psique	124
CONCLUSIONES	139
BIBLIOGRAFÍA	149

INTRODUCCIÓN

Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) es una de las escritoras mexicanas contemporáneas más relevantes de la actualidad literaria hispanoamericana. A lo largo de su carrera ha sido merecedora de diversos premios y reconocimientos, entre los que se encuentran el III Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero en el 2013, el premio alemán Anna Seghers en el 2009, así como el tercer lugar del Premio Herralde de Novela en el 2005, reconocimiento que posteriormente ganó en el año 2014. Desde abril del 2017, es la directora de la *Revista de la Universidad de México*.

Su obra se compone de los volúmenes de cuentos *Juegos de artificios* (1993), *Les jours fossiles* (2003)¹, *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) y *El matrimonio de los peces rojos* (2013); las novelas *El huésped* (2006), *El cuerpo en que nací* (2011) y *Después del invierno* (2014); así como los libros de ensayos *Para entender a Julio Cortázar* (2008) y *Octavio Paz. Las palabras en libertad* (2014).

En estricto sentido, la escritora mexicana no se encuentra asociada a ningún grupo o escuela literaria que parta de una propuesta estética común. Sin embargo, diversos críticos sitúan su obra, así como la de un indeterminado número de autores

¹ Estos dos primeros volúmenes de cuentos no han sido consultados para la presente investigación, ya que ambos tuvieron una muy pequeña difusión. De igual manera, el segundo de ellos está escrito en francés y no ha sido traducido al español. Así, si bien se enlistan como textos pertenecientes a la obra de Guadalupe Nettel, no están considerados dentro del *corpus* de análisis de la presente investigación.

nacidos entre 1968 y 1979, como parte de la “Generación inexistente”², término acuñado por el escritor Jaime Mesa en un texto publicado en 2008 en el diario *Milenio*.

Igual que Mesa, autores como Tryno Maldonado y González Boixo han empezado a delinear las características, las cuales el último de ellos condensa en cinco puntos:

- 1) la existencia de una generación, es decir, si bien no ha habido un intento por escribir el manifiesto que englobe a esta generación o que proponga la estética que los englobe como movimiento o generación literaria, sí existen relaciones entre sus integrantes, así como temáticas y actitudes comunes;
- 2) el “no tema mexicano”, ya que todos los escritores de la generación abandonan la idea de una literatura nacional, presente en movimientos anteriores, o la búsqueda de la esencia de lo mexicano, para en cambio centrarse en espacios y temáticas universales en los que puede o no aparecer México, pero que no tiene relación con la reflexión o trama de la literatura;
- 3) la “generación de internet”: se trata de la primera generación de escritores que utilizan activamente este medio de comunicación para darse a conocer, compartir parte de su obra o participar en foros y discusiones con sus lectores y otros escritores, sin embargo, es una generación que no renuncia a ver su obra publicada en libros;

² Término que ha ganado mayor aceptación con el paso de los años, pero también se registran nombres como la “No generación”, “Generación de la crisis” y “Generación Atari” (Cf. González Boixo, 2009).

- 4) una generación de becarios: no todos, pero sí gran parte de estos escritores ha optado por becas, ya sea del gobierno o de instituciones privadas nacionales o extranjeras que les permita escribir, ahora bien, esto les introduce en una dinámica de competitividad que les impulsa en la búsqueda por publicar en las editoriales más prestigiosas;
- 5) por último, se trataría de una generación huérfana y desencantada, ya que, como afirma Maldonado, el hecho de que la generación inmediatamente precedente no posea entre sus filas la figura de un escritor claramente prominente (como lo fueron Fuentes o Rulfo en generaciones pasadas) incide en los proyectos estéticos de esta nueva generación: al no existir la imagen de un “padre” literario a la cual seguir, imitar u oponerse, las obras de este nuevo grupo tienden a ser individualistas, sin intenciones por seguir proyectos ambiciosos (como la escritura de una novela que represente a toda la generación, por ejemplo *La región más transparente*) y ajena a cualquier posicionamiento o compromiso político (Cf. González Boixo, 2009: 16-19).

Así, al nombre Nettel se suman el de autores como Antonio Ortuño, Alberto Chimal, Julián Herbert, Heriberto Yépez, Bernardo Esquinca, Emiliano Monge, Yuri Herrera y los propios Jaime Mesa y Tryno Maldonado, entre tantos otros. Dentro de este contexto, la obra de Nettel se presenta como un proyecto literario donde se hacen evidentes algunas de las características de la llamada “Generación inexistente”, tales como el individualismo, la no adscripción política o la renuncia a la búsqueda de la esencia de lo mexicano, pero en la que se destaca su constante acercamiento a temáticas como la corporalidad, lo anómalo, la marginalidad, las

relaciones amorosas malogradas, la configuración psíquica de los personajes a través de su envejecimiento y la búsqueda del lugar en el mundo de los sujetos marginales.

Entre algunos de los trabajos críticos que se han centrado en la obra de la escritora pueden encontrarse textos que llevan a cabo análisis de los procesos de autoficcionalización dentro de *El cuerpo en que nací* (cf. Martínez Murcia, 2015), de los conflictos entre un yo terrenal y un yo inmortal cohabitando en un mismo cuerpo en *El huésped* (cf. Cardozo & Toro, 2014), del interés por llevar a cabo una geografía corporal en la confrontación ante el Otro y en la formación de la identidad en *El huésped* (cf. Ferrero Cándenas, 2009). Hay también análisis sobre la incidencia del cuerpo en la formación de la subjetividad y en el ingreso a la comunidad en *El huésped* (cf. González, 2014), la incidencia del cuerpo en la construcción del género en *El cuerpo en que nací* (Vivero Marín, 2013), así como la reconfiguración de lo anómalo como un objeto estético y su posterior conversión en parte de un objeto artístico a partir del cuento “Ptosis” (Cf Tapia Vázquez, 2016).

Como puede apreciarse a partir de este brevísimo repaso de los trabajos críticos centrados en la obra de Nettel, la temática de la corporalidad ha sido rescatada por gran parte de ellos relacionándola con su posición en la sociedad y en los procesos de construcción de la identidad y del género. Hay también un acercamiento a la presencia de lo anómalo y su conformación ahora como un objeto estético y artístico.

Dentro de esta línea de análisis, la presente investigación retoma aspectos analizados anteriormente, situando a la corporalidad como el eje temático que guía el trabajo que se centra en el total de la obra de Nettel, para desentrañar así una

poética de la autora. El tema del cuerpo se sitúa con relación a tres conceptos imbricados entre sí: la mirada, el erotismo y la psique. Estos tres elementos me permitirán desentrañar la manera en que, en la narrativa de la escritora mexicana, se da forma y configura el proceso de la imagen de sí que los personajes crean de ellos mismos y la cual presentan ante los demás. A través de estos tres aspectos, es posible desentrañar la construcción de la ontología del cuerpo presente en la obra y la cual, siguiendo a Jean-Luc Nancy (2013: 15), sería la ontología misma.

Así, este trabajo se estructura en tres capítulos en los que los conceptos antes mencionados guían el análisis de cada obra escogida. En primera instancia, se pretende dar cuenta de la dimensión que provee el discurso de la mirada sobre el cuerpo: se analizará la manera en que elementos presentes en la narrativa como son los ojos, la mirada, la ceguera y el voyerismo se relacionan con el cuerpo para ver como éstos son fundamentales en la configuración de su discurso.

En un segundo momento, se pretende llevar a cabo un acercamiento a través del concepto del erotismo, en donde se destacará la manera en que la corporalidad anómala es erotizada, volviéndose objeto de deseo, así como su inclusión problemática en las relaciones amorosas. En este apartado, se incluye además la relación del sujeto con lo que denominaremos “entidades no humanas”³, las cuales, convertidas en imágenes, poseen un lugar predominante en los procesos eróticos y amorosos.

³ En el presente trabajo, empleamos estos términos para englobar a plantas, “cosas”, animales y hongos, cuyas presencias son bastante significativas en el universo narrativo de Nettel, como se verá en el Capítulo II.

Por último, se pretende dimensionar al cuerpo bajo la idea de la psique, donde se incluyen elementos como la abyección, la auto-aceptación y la socialización con los cuales se analizará la relación que tiene el cuerpo imperfecto en la marginación que la sociedad hace de ellos y cómo se termina de configurar la corporalidad ante estos tres discursos.

CAPÍTULO I

CUERPO Y MIRADA

La presencia de la mirada –y las relaciones con el cuerpo del que mira y del que es mirado– ocupa un lugar preponderante en la obra de Guadalupe Nettel. Recurrentemente se menciona a los ojos, los cuales se revisten de una dimensión simbólica. A partir del posicionamiento de estos órganos se trazan relaciones con otros de los temas reiterados en la obra narrativa de la escritora mexicana como son la necesidad apremiante por fijar las imágenes en la memoria, la ambivalencia entre el rechazo y la atracción hacia la ceguera, así como las relaciones voyeristas –ser que mira/ser que se hace mirar.

En este sentido, la mirada puede delinearse desde diferentes perspectivas y son varios los autores que han reflexionado en torno a ella. En la mayoría de los casos, estos discursos entran en contacto con la corporalidad, ya que ambos elementos se encuentran estrechamente relacionados. Así, para Lacan (2015, 113), la mirada, cuando se posa en el cuerpo, configura y pone en marcha un movimiento de determinación del sujeto, lo cual lo sitúa dentro del campo de lo visible, lo que trae a la luz al sujeto, primordialmente su corporalidad, lo fotografía. La mirada da cuenta del revestimiento que cada uno hace de su cuerpo: la imagen que de él se presenta ante el mundo.

Debido al poder que posee la mirada, la imagen adquiere cada vez más relevancia, ya que es a través de ella que se interpreta la realidad. Esto provoca que la mirada se constituya como el sentido primordial para entrar en contacto con

el mundo, así como con el cuerpo propio y el de los demás, algo que se logra mediante las imágenes que se despliegan ante los ojos del sujeto.

Por otra parte, existe otra tradición filosófica occidental que ha apelado, en cambio, a la liberación del ser de la trampa del cuerpo. Esta filosofía, cuyo inicio se situaría en los escritos platónicos (principalmente en el texto de *La república*, donde se encuentra el mito de la caverna), establece la separación del ser de sus propios sentidos para alcanzar el verdadero conocimiento trascendental, aquel que no puede obtenerse desde las percepciones que proveen los sentidos del entorno que rodea al ser. Desde esta perspectiva, las imágenes –igual que los aromas, texturas, sonidos y sabores– conducirían a interpretaciones erradas de la realidad, de manera que entablar relación con aquello que rodea al ser y que es aprehendido a través de los sentidos del cuerpo constituiría una ilusión para el sujeto, la cual se aleja de la verdadera manera de entrar en contacto con el mundo: la razón (Cf. Platón, 1988: 338-345).

Pero, la instauración de la modernidad en las sociedades, al contrario, privilegia a la imagen por sobre las demás formas de acceso a la realidad. En palabras de Sontag, “una sociedad llega a ser «moderna» cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismos ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano” (Sontag, 2006: 215-216). La sociedad moderna, desde esta perspectiva, se construye mediante imágenes. La manera de aprehender el mundo a través de la corporalidad y de los sentidos ya no se reduce a una ilusión, antes bien, un sentido

como la vista se constituye como la principal vía para entrar en contacto con el mundo e, incluso, sustituirlo.

El proyecto de la modernidad trae consigo sociedades donde la función escópica está especialmente desarrollada y donde las imágenes poseen un gran valor. Esto conlleva una necesidad por producir y consumir imágenes, más aún, de asumirse a uno mismo –aun inconscientemente– como imagen, siendo el cuerpo una carta de presentación ante los ojos de los demás.

Por ello, la disposición espacial de las grandes ciudades se ve condicionada para permitir con mayor facilidad el ejercicio de la mirada: los anchos bulevares y las amplias plazas son ejemplos de este orden. Así, otro indicador del establecimiento de la modernidad es la proliferación de los espacios abiertos, los cuales hacen latente que “en la esencia de la ciudad figura el hecho de que los que pasan se miren (con diferentes proxemias de acuerdo al lugar)” (Le Breton, 2002: 103). La arquitectura de la ciudad propicia las miradas entre los habitantes, pero también lo hacen las cámaras fotográficas o de video, cada vez más comunes, que, como extensiones de los ojos, amplían el alcance de la mirada y permiten una reproducción exacerbada de la imagen.⁴

La propagación de los ojos en las ciudades condiciona a la existencia del ser y hace que dependa, en gran medida, del sentido de la vista: “la mirada, sentido de

⁴ La gran revolución que implicó la posibilidad de reproducir imágenes y pinturas a través de las fotografías es un tema que aborda Walter Benjamin en textos como “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y *Breve historia de la fotografía*, textos en los que la reflexión gira en torno al impacto que causa en la apreciación del arte y de la vida, la posibilidad de crear copias de manera masiva idénticas al original. Esta pérdida del ‘aura’, la cual se encuentra presente en la pieza original de una obra artística, no se ve como un hecho negativo, sino como un cambio en la manera en que el sujeto se relaciona con la obra artística debido a la facilidad que tiene de acceder a ella, lo que implica que el arte ya no sea exclusivo de una pequeña élite burguesa.

la distancia, de la representación, incluso de la vigilancia, es el vector esencial de la apropiación que el hombre realiza de su medio ambiente” (Le Breton, 2002: 105). Por ello, aquellas personas que no pueden acceder a la dimensión visual, como son los ciegos, se encuentran fuera del campo simbólico social. En este sentido, pueden rescatarse las palabras de Le Breton sobre el cuerpo envejecido, donde tanto el paso del tiempo como la enfermedad o la discapacidad tienen un efecto similar. Ambos aspectos “deroga[n] los valores centrales de la modernidad: la juventud, la seducción, la vitalidad, el trabajo. Es la encarnación de lo reprimido. Recuerdo de la precariedad y de la fragilidad de la condición humana, es la cara de la alteridad absoluta” (Le Breton, 2002: 142). Debido al recordatorio constante de la fragilidad corporal, el viejo y el enfermo tienden a invisibilizarse, procurando acallar la alteridad que encarnan, la cual resulta problemática para los esquemas predominantemente visuales de las sociedades modernas.

La mirada permite que el sujeto entre en contacto con los integrantes de la sociedad, pero también va más allá de ser un simple fenómeno óptico o del reconocimiento del entorno, ya que conlleva una función especular: el que mira es a la vez parte activa y pasiva, eso que miro, me mira a un mismo tiempo (cf. Lacan, 2015 y Nancy, 2006). Esta característica de la mirada se hace más evidente durante el estadio del espejo, fase descrita por Lacan como una parte del desarrollo del infante en la que éste identifica, mediante la mirada, los límites de su corporalidad y la de aquellos que le rodean durante su desarrollo primario: antes del lenguaje y de la identificación con el otro, la fijación de estos límites le permite al sujeto dar sus primeros pasos en la matriz simbólica de su individualidad (el *je* lacaniano).

Para entrar al plano de lo Simbólico, la mirada crea una imagen de cuerpo, se trata de un “espejismo” de realidades psíquicas heterogéneas que ponen en marcha la entrada en sociedad del individuo (cf. Lacan, 2013). Por ello, la propensión hacia la mirada implica estar más cerca de la propia corporalidad: por un lado, es a través de ella y de los sentidos que surgen a partir del cuerpo como el sujeto entra en contacto con el mundo que le rodea; pero también mediante la mirada que se posa sobre los demás, el sujeto configura su propia corporalidad, ya que, en una función especular, le permite ser consciente de los límites de su propio cuerpo con respecto de la colectividad. Es, en parte, a través de la mirada que se delimita la individualidad.

Por otro lado, desde tiempos primitivos, la mirada es también una vía de entrada a la sexualidad. Sin embargo, como distingue el discurso psicoanalista freudiano, el placer de ver puede adquirir una relevancia mayor de lo convencional hasta convertirse en una perversión cuando “a) se circunscribe con exclusividad a los genitales; b) se una a la superación del asco (*voyeur*: el que mira a otro en sus funciones excretorias); o c) suplanta a la meta sexual normal en lugar de servirle de preliminar” (Freud, 2005: 142).

La mirada nunca es inocente: al posicionarse como el sentido primordial de la modernidad, construye cuerpos e individualidades, transforma a los cuerpos en imágenes a las que juzga desde la estética: se centra en lo que le parece bello y margina lo que considera feo o que, por su alteridad, se aleja de lo que socialmente se considera como normal. Lo cual no sería sino una construcción variable de acuerdo con el momento histórico de cada sociedad. La mirada es responsable de la formación de los juicios estéticos que condicionan las maneras de actuar y las

relaciones que establecen los sujetos al interior de la sociedad, debido a que las imágenes de los cuerpos que se presentan ante los ojos de los demás condicionan la forma de entrar al campo simbólico social.

La presencia de la mirada en la obra narrativa de Nettel contribuye, en el juego de espejos, a la configuración de la corporalidad de los personajes marginales, por lo que en las narraciones de algunas de sus novelas y cuentos, la mirada se posiciona como un elemento central. En todos los casos, las historias de Nettel ponen de relieve la subjetividad de los personajes, lo cual se enfatiza mediante el uso de narradores autodiegéticos que –sin intermediarios– narran las sensaciones que sus sentidos producen en ellos. Así, la focalización de un gran número de estos relatos está en manos de personajes que poseen una especial propensión por la mirada y por la interacción con las imágenes que se les presentan, dando como resultado diégesis en las que imperan las descripciones visuales de dichas imágenes.

Otro elemento a tener en cuenta son los espacios en los que transitan: todas estas historias están situadas en un contexto citadino, ya sea que se nombren o no,⁵ se trata de grandes ciudades que, como se mencionó anteriormente, son espacios en los que la mirada transita con libertad: parques donde los pequeños detalles saltan a la vista de observadores tenaces o edificios de departamentos con amplias ventanas que permiten observar lo que acontece en su interior.

⁵ Las obras que se analizan en este capítulo nombran dos ciudades: Ciudad de México (*El huésped*, *El cuerpo en que nació*) y París (“Ptosis”, *El cuerpo en que nació*). Sólo un cuento omite el nombre de la ciudad (“Transpersiana”), sin embargo, al desarrollarse en una zona con, al menos, dos edificios de departamentos, es posible suponer que se desarrolla en una ciudad grande.

Por tanto, centrarse en la forma en que, desde la subjetividad y desde la focalización de ésta, se presenta la mirada en las narraciones de Nettel permitirá dar cuenta de uno de los sesgos que la corporalidad adquiere en su narrativa. Para ello, conviene hacer tres grandes divisiones que guíen los pasos en el análisis en torno a este sentido: las representaciones de los ojos y sus caracterizaciones; el placer voyerista y la mirada del otro; y el cuerpo que construye la mirada.

El primer aspecto se relaciona con la forma en que los ojos son representados: cómo son descritos y qué características se resalta de ellos. Esto a su vez permitirá destacar qué aspectos de los ojos son los que más se valoran a lo largo de la narrativa, es decir, qué es lo que atrae a los personajes. El segundo aspecto (el placer voyerista y la mirada del otro) es el análisis de la manera en que los personajes con una alta pulsión escópica entran en contacto con su propio deseo y cómo buscan, al mismo tiempo, entrar en contacto con la mirada del otro. Por último, el tercer aspecto (el cuerpo que construye la mirada) parte del análisis del cuerpo que se configura a través de la mirada, es decir, de las actitudes y poses corporales que el sujeto adopta cuando es consciente que es observado por los demás, así como las partes del cuerpo del otro en las cuales se centra la mirada y que captan su atención.

Los tres niveles de análisis propuestos se encuentran conectados por la mirada y por la manera en que a través de ella se da cuenta de los modelos estéticos de corporalidad que están presentes en la obra de Guadalupe Nettel. Lo que permite empezar a apuntalar aspectos que se desarrollarán en los capítulos posteriores como son la forma que tienen los personajes de apropiarse de lo que les rodea

mediante una sensualidad desacerbada, el ingreso a la sexualidad, así como la concepción que los sujetos tienen sobre sí mismos y de su cuerpo.

1.1. Las representaciones de los ojos y sus caracterizaciones

Por lo general, en las narraciones de Guadalupe Nettel, la representación de los ojos se aleja del modelo de belleza imperante en la sociedad occidental, el cual podemos generalizar como grandes, expresivos y simétricos entre sí.⁶ A lo que se suma una reiterada presencia de desperfectos en su funcionamiento. Así, cuando los ojos se describen, estos tienen defectos, tanto físicos como de ‘funcionamiento’, y se encuentran asediados por la amenaza constante de la ceguera. Pero todo esto no impide que sean considerados como elementos merecedores de una alta admiración, antes bien –como se verá más adelante– es precisamente por aquellos ‘defectos’ que son resaltados a lo largo de la narrativa.

En “Ptosis” se contrapone el placer estético que produce en el fotógrafo los ojos de párpados deformes con el rechazo de aquellos pacientes que, por motivos de salud o vanidad, desean corregir en el quirófano esa alteración. En *El huésped*, Ana es amenazada por la ceguera que le augura La Cosa que habita en su interior por lo que pasa sus tardes almacenando en la memoria incontables imágenes de la vida cotidiana.

En *El cuerpo en que nací*, la narradora busca evitar la operación que removerá el lunar blanco de su córnea derecha, aún en contra de los deseos de su

⁶ Como ejemplos de ojos estéticamente bellos podemos citar diversas obras pictóricas como los autorretratos de Rembrandt, Van Gogh o Paul Cezanne; o bien, los catálogos publicitarios de ropa o lentes –o en publicaciones como el *Calendario Pirelli*– donde abundan personas socialmente consideradas atractivas (Cf. Eco, 2015).

propia madre, debido al valor que le confiere tal mácula como marca distintiva. En “Transpersiana”, la narradora, de manera voyerista, observa a través de su ventana en un intento por percibir el verdadero sentir de su vecino y de su acompañante, poniendo especial énfasis en sus ojos, los cuales inconscientemente desea atraer.

En los textos referidos, el ojo es la *marca*⁷ que pone distancia ante el resto de los individuos de la sociedad debido a sus desperfectos. La manera en que se asume esa huella puede situarse ya sea en el rechazo, como en el caso de los pacientes que se someten a cirugía para corregir la deformación de sus párpados; o bien, en la aceptación, como el lunar blanco sobre la córnea que le confiere a su poseedora un signo distintivo. En todos los casos, los defectos en los cuerpos de los personajes de Nettel, especialmente en los ojos, sitúan al sujeto como un ente marginado de la sociedad debido a la diferencia que encarnan.⁸

De igual manera, la presencia de las marcas sobre el cuerpo conlleva dos procesos que, sin embargo, parten igualmente desde la diferencia. Por un lado, como lo destaca Tapia Vázquez en su análisis sobre “Ptosis” y que puede hacerse extensivo al resto de la obra de Nettel, hay un gesto por una revalorización estética de los cuerpos anómalos a partir de su elemento distintivo: el cuerpo que resalta es el que se aleja del molde unificador que la sociedad determina como bello, sólo aquel que es diferente y que escapa a la despersonalización de tal modelo, podrá

⁷ Empleamos el término *marca* en el sentido de la primera acepción del *Diccionario de la lengua española*: “Señal que se hace o se pone en alguien o algo, para distinguirlos, o para denotar calidad o pertenencia”. Así, el sentido que le damos a la palabra *marca* en relación con el cuerpo se refiere a las señales de enfermedad, deformaciones o mutilaciones que se hacen presentes en la corporalidad de los personajes de Nettel y cuya presencia adquiere un valor simbólico que condiciona su posición en la sociedad.

⁸ La marginación del sujeto debido a su corporalidad se abordará extensamente en el capítulo Cuerpo y psique.

ser considerado como un objeto estéticamente bello dentro de la narrativa de Nettel (Cf. Tapia Vázquez, 2016: s/p). No importa si tal diferencia es producto de la enfermedad. Por otro lado, como mencionábamos, las marcas que transforman al cuerpo en un elemento distintivo relegan al sujeto a una posición limítrofe y tal desplazamiento influye en la percepción que el individuo posee de sí mismo. Por lo que, al igual que se configura como un objeto estético digno de admiración, el cuerpo anómalo repleto de marcas se constituye como un símbolo diferenciador ante una sociedad a la que no se desea pertenecer. Así, los signos inscritos en la corporalidad se exhiben también con el orgullo de ser una rebelión frente al *establishment*, como lo establece la narradora de *El cuerpo en que nací*.

Como parte de estos procesos, en especial del primero de ellos, podemos citar “Ptosis”, cuento incluido en *Pétalos y otras historias incómodas* (2008). En él se narra en primera persona la cotidianidad de un hombre que trabaja como fotógrafo en el estudio de su padre, ambos se dedican a fotografiar los ojos de los pacientes del mejor cirujano de párpados de París, el doctor Ruellan. El mecánico trabajo consiste en capturar varias tomas de acercamientos de los ojos antes y después de la cirugía, algo que ambos sobrellevan con facilidad. Entre las filas de innumerables pacientes, este narrador-fotógrafo siente una especial atracción por los párpados insólitos, los cuales le parecen fascinantes. Dicho gusto se ve reflejado en el interés por fotografiar lo que él denomina párpados memorables: “Recuerdo haber visto pocos casos verdaderamente memorables en nuestro establecimiento. Cuando esto ocurre, me acerco a mi padre, que prepara la película en la trastienda, y le pido al oído que me deje disparar el obturador” (Nettel, 2011a: 17).

El interés por los párpados que se alejan del modelo de belleza se acerca a las ideas de Jean-Luc Nancy sobre el cuerpo. Cercanía que, como se verá más adelante, también se encuentra presente en el resto de la narrativa de Nettel. Así, Nancy aboga por la escritura del cuerpo como un proyecto olvidado de la modernidad, pero que sigue siendo tarea pendiente. Si bien la imagen de cuerpo imperante en Occidente se trata de un largo proceso de creación, el cuerpo sigue siendo uno de los misterios más aplazados: “¿Quién más en el mundo conoce algo como «el cuerpo»? Es el producto más tardío, el más largamente decantado, refinado, desmontado y vuelto a montar de nuestra vieja cultura” (Nancy, 2003: 9). Por tanto, la urgencia por escribir el cuerpo y no sobre el cuerpo, es decir, no desde una segmentaridad conceptual o desde una idea preconcebida de éste, se debe a la necesidad por escribir una verdadera ontología del cuerpo, lo que, partiendo de un cambio en la filosofía heideggeriana, representaría el proyecto por escribir una ontología del ser mismo. Si Heidegger habla del *dasein* como la idea del ser-arrojado-al-mundo, Nancy habla del ser-arrojado-al-cuerpo, siendo el cuerpo el espacio abierto y el lugar de la existencia:

Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin *ahí*, sin un «aquí», «he aquí», para el *éste*. [...], el cuerpo *da lugar* a la existencia. Y, muy precisamente, da lugar a que la existencia tenga por esencia no tener esencia. Por eso es por lo que *la ontología del cuerpo* es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno (Nancy, 2003: 15, cursivas en el original).

La urgencia por escribir el cuerpo responde también a la necesidad de hacer circular el cuerpo que se encuentra oculto en los discursos de la modernidad:

Por lo demás no se trata sino de ser *resueltamente moderno*, y no hay programa, sino necesidad, urgencia. El motivo, basta con encender la televisión para que lo haya cada día: hay una cuarta parte o un tercio del mundo donde muy pocos cuerpos circulan (aunque sí carnes, pieles, rostros, músculos –los cuerpos están más o menos escondidos: hospitales,

cementerios, fábricas, camas a veces), y en el resto del mundo, no hay más que eso, cuerpos cada vez más numerosos, el cuerpo siempre multiplicado (a menudo hambriento, derribado, asesinado, inquieto, y a veces riendo, danzarín) (Nancy, 2003: 11-12, cursivas en el original).

Así, Nancy realiza una distinción entre cuerpo (como manifestación real de la corporalidad) y piel (como idealización estética del cuerpo). Siendo esta última la que posee una mayor difusión y fijación en el discurso de la modernidad. Distinción que emplearemos a lo largo de este trabajo.

Así, los párpados excepcionales por su anomalía son los que atrapan su interés, precisamente por su diferencia ante un molde unificador que pretende dictar el modelo de belleza. De la fila de pacientes, los párpados de una joven proveniente de Picardía⁹ se convierten en su mayor interés, al grado que, al momento de retratarla, él se esfuerza infructuosamente por disuadirla de operarse. Sin embargo, tras un imprevisto reencuentro por la calle con la joven un día antes de su cirugía, ella y el narrador pasan la noche en vela haciendo el amor. Momento que, a falta de su cámara, él se esfuerza por grabar en su memoria. Sin embargo, el infructífero intento por disuadirla de operarse provoca en el narrador la reticencia a verla de nuevo tras su paso por el quirófano, debido al riesgo de que la imagen de la membrana reconstruida borre el recuerdo de lo que él considera los más bellos párpados que ha visto.

La atracción del fotógrafo por la joven se centra en la forma de sus párpados, los cuales adquieren su belleza a partir de la deformación, ya que ello les aleja de la convencionalidad y los distancia del resto de ojos: “Confieso sin embargo que a

⁹ El nombre de la población de la joven no deja de ser simbólicamente significativo e irónico, ya que hace referencia a la habilidad que pueda tener alguien para que una cosa permanezca oculta a la vista o bien la de tener astucia para aprovecharse de algo o alguien. Algo que entra en relación con la dinámica visto/oculto presente, como se verá, en gran parte de la obra de Nettel.

menudo, mientras camino por la calle o los pasillos de algún edificio, siento deseos repentinos de tomar una foto, no de paisajes o puentes como hizo alguna vez mi viejo, sino de párpados insólitos que de cuando en cuando detecto entre la multitud” (Nettel, 2011a: 15). Algo que contrasta con los pacientes tras la intervención quirúrgica, ya que cada uno de ellos, cuando regresa por su segundo tanto de fotografías, lleva en sus ojos la firma del doctor Ruellan, la cual transforma la diferencia y excepcionalidad de los párpados en copias infinitas de un mismo ojo. La copia provoca la pérdida del atractivo de lo único. En la dicotomía diferencia e igualdad, se prima estéticamente al primero de los polos y, ante el embate de las reproducciones, retener la imagen del ojo que se sale de la norma se convierte en una tarea fundamental.

El gusto por lo diferente se hace evidente gracias a la narración en primera persona. La voz autodiegética habla, sin intermediarios, de la atracción que despierta la diferencia en los ojos y describe la manera precisa de capturarlos en las fotografías, poniendo énfasis en el momento del parpadeo, el cual se compara con el movimiento de animales e insectos:¹⁰

El fotógrafo debe evitar parpadear al mismo tiempo que el sujeto de estudio y capturar el momento en que el ojo se cierra como una ostra juguetona. He llegado a creer que para eso se necesita una intuición especial, como la de un cazador de insectos, no creo que haya mucha diferencia entre un aleteo y un batir de pestañas (Nettel, 2011a: 16).

La tarea del fotógrafo consiste en *capturar* –en toda la polisemia del verbo– a los ojos, “Esa 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, 2011a: 15). El

¹⁰ La relación del cuerpo con la animalidad y otros seres ‘menores’ es también una constante en la obra de Guadalupe Nettel y ello se aborda en profundidad en el siguiente capítulo, Cuerpo y eros.

fotógrafo se asume entonces en la polivalencia de la *captura*:¹¹ por un lado, pretende asentar en la fotografía la verdadera esencia del objeto representado (Cf. Benjamin, 1989 y 2011); por otro, conlleva la intención de atrapar para sí la imagen de un objeto que despierta su fascinación y perpetuar así el recuerdo por sobre el olvido: revivir constantemente, a través de las fotografías, el placer estético que producen los ojos. El afán por las fotografías y su colección está en relación con dicho placer.

Si bien tal fascinación por los párpados puede materializarse en el deseo sexual –como es el caso de la noche que pasa al lado de la joven–, prima el placer estético que se produce en él al entrar en contacto con las imágenes. De ahí la necesidad por coleccionar y conservar las fotografías de párpados excepcionales antes de que se someta a la cirugía que les imprimirá un signo de copia despersonalizada.

La imagen retratada en la fotografía adquiere también, en el contexto de la modernidad, el poder de fijar la belleza y convertir a los párpados deformes, socialmente considerados como símbolos de fealdad, en objetos de placer estético, ya que, siguiendo a Susan Sontag,

Nadie jamás descubrió la fealdad por medio de las fotografías. Pero muchos, por medio de las fotografías, han descubierto la belleza. Salvo en aquellas situaciones en las cuales la cámara se utiliza para documentar, o para señalar ritos sociales, lo que mueve a la gente a hacer fotografías es el hallazgo de algo bello. Nadie exclama: «¡Qué feo es esto! Tengo que fotografiarlo». Aun si alguien en efecto lo dijera, todo su sentido sería: «Esa cosa fea me parece... bella» (2006, 125).

Así, cuando la finalidad de la fotografía deja de ser la de documentar los cambios de la operación para ser una manifestación de la necesidad por capturar la belleza,

¹¹ El *Diccionario de la lengua* de la RAE recoge dos acepciones de la palabra 'capturar' que nos parecen esclarecedoras: "Captar o reflejar un aspecto de la realidad en una obra o soporte" y "Aprehender, apoderarse de alguien o algo" (Cf. RAE, 2017)

la anomalía del cuerpo se revaloriza: un elemento constitutivo de la fealdad debido al alejamiento del modelo de lo socialmente considerado como atractivo es ahora, precisamente por la distancia que pone ante una idea unificante de belleza, lo que le confiere su atractivo a los párpados diferentes. Por tanto, los ojos, casi como partes autónomas del resto del cuerpo, despiertan, para este personaje, una atracción similar a la que siente el entomólogo por las mariposas – la comparación entre el aleteo de un insecto y el parpadeo de un ojo empleada por el narrador no es inocente—. Esto activa el deseo por la acumulación y la colección, no ya de ojos o párpados, sino de las imágenes que congelan los momentos exactos en que ambos muestran una belleza inusitada y sólo presente en los párpados que la ptosis ha deformado. Siguiendo este razonamiento, puede verse que, debido a la posibilidad por fijar la imagen, las fotografías e imágenes en la memoria poseen más valor que el objeto en sí –debido a su valor cambiante– lo que se traduce en una búsqueda constante por retener la imagen y preservarla de todo aquello que pudiese borrarla.

La imperiosa necesidad por mantener las imágenes hace que, cuando es imposible recurrir a la fotografía, los ojos de aquel que mira se transformen metafóricamente en cámaras que capturen las imágenes en la memoria, por lo que, para conservar ese recuerdo, el narrador rehúye enfrentarse con una imagen que pueda borrar la de aquellos ojos únicos: “Hubiera deseado poder estar ahí acompañándola y lo habría hecho de no haber habido tanto en juego: mis recuerdos, mis imágenes de esos ojos que, de haberlos visto después, idénticos a los de todos los pacientes del doctor Ruellan, habrían desaparecido de mi memoria” (Nettel, 2011a: 23-24).

Los ojos como cámara y la cámara como ojos no sólo son atraídos por aquello que les parece digno de ser apreciado, sino que además construyen sus propios objetos bellos. Centrar la atención y la mirada en esos elementos que comúnmente pasan desapercibidos, o que han sido intencionalmente ignorados, provoca que, como reflexiona Sontag sobre la fotografía, se revaloricen: aquello que se encontraba oculto es traído a la luz por este gesto que pretende fijar el objeto en una imagen para inmortalizarlo, constituyéndolo en algo bello. Los ojos juguetones que se cierran como ostras y que, ante los cánones de belleza tradicional se alejan de las convenciones, son inmovilizados y objetivados en la imagen. En esta metáfora, los ojos devienen cámaras que fotografían y almacenan en la memoria las imágenes bellas y, como fotografía, “transforma[n] al sujeto en objeto” (Barthes, 1989: 41).

Al igual que el fotógrafo de párpados de “Ptosis”, Ana, protagonista de *El huésped* (2006), es un personaje cuya pulsión escópica se encuentra muy desarrollada, predilección se refleja en el placer que le produce situarse en la posición del que mira. La novela narra, a manera de *bildungsroman*, la niñez, adolescencia y madurez de Ana, quien toda su vida ha estado atada a lo que se describe como una “entidad” que vive dentro de ella. La Cosa, como llama a ese “ser”, le habla con sonidos guturales similares a gruñidos animales y puede llegar a tomar el control del cuerpo de Ana para obligarla a realizar acciones que normalmente no haría, como devorar una lata de chícharos crudos o golpear salvajemente a una compañera de escuela.

La primera novela de Nettel es también una de las más atendidas por la crítica, la cual se ha centrado, principalmente, en el análisis de la corporalidad de la

protagonista en relación con la disociación entre ella y La Cosa. En este sentido, trabajos como los de Ferrero Cándenas (2009), González (2014) y Cardozo González y Toro Devia (2014) confluyen, a través de diferentes perspectivas, en la conclusión de que *El huésped*, como *bildungsroman*, posee una narrativa en la cual Ana atraviesa un necesario proceso de autoconocimiento que le conduce a una integración con un otro yo (Ferrero Cándenas, 2009), con un monstruo abyecto (González, 2014) o con el simbolismo de las imágenes de oscuridad definidas por Gilbert Durand y encarnadas por La Cosa (Cardozo González & Toro Devia, 2014). Sólo mediante la integración de ambos elementos, la protagonista alcanza un conocimiento de sí y un lugar en la sociedad.

Ahora bien, desde nuestra perspectiva, además de los elementos ya analizados por otros trabajos, destacamos que la narración posiciona en ambos extremos –Ana y La Cosa– distintos elementos dialécticos que, a la vez, van caracterizando y contraponiendo cada una de ellos. Así, Ana es una aficionada a la recopilación de imágenes de escenas cotidianas, con las cuales forma una biblioteca que revisita constantemente. Tales estampas son atrapadas a través de una intensa mirada que fija en sus pupilas y en su memoria unas imágenes hiperdetalladas de la vida cotidiana, escenas que usualmente pasan desapercibidas a la mirada de los demás: “durante años recogí el movimiento de las bicicletas sobre las hojas del parque, los charcos de lodo que tapan las coladeras en temporada de lluvias, las formas que toma el verde sobre el pan enmohecido. Me encantaba detenerme en detalles insignificantes y encontrarles un sentido” (Nettel, 2013a: 55). Por otro lado, la Cosa se encuentra cómoda entre las tinieblas, es ciega, la luz le incomoda y representa, en su negrura, el olvido.

De estas características opuestas, la más representativa se constituye en la dialéctica de cuerpo y psique, aspectos que normalmente serían elementos constitutivos de un mismo sujeto, en esta ocasión se disocian en dos entidades que se presentan como opuestas. Ana se constituye en tanto corporalidad, mientras que la Cosa ocupa el elemento de la psique. Esto se evidencia al fijarse en aquellos espacios sobre los cuales cada una de ellas ejerce su poder. Ana, por ejemplo, siente que la Cosa “Caminaba por los rincones de mi mente como un gato en su territorio, sin hacer ruido” (Nettel, 2013a: 28). Y ante los embates violentos de ésta, Ana descubre ciertas maneras de mantenerla a raya, todas ellas a través de su propio cuerpo:

Es difícil resistir a La Cosa en momentos así. Se sirve de mis manos, de mi voz, de mi oído para alcanzar lo que quiere. Pero descubrí la forma de obstruirle el paso y esa estrategia me sirvió durante varios años. Se trataba de poner el cuerpo relajado y concentrar la atención sobre los párpados para mantener los ojos abiertos a cualquier precio (Nettel, 2013a: 15).

A pesar de estas diferencias, ambos polos parecen confluír en el cariño que profesan al hermano de Ana, Diego. Sin embargo, tras la muerte de éste, La Cosa y Ana entablan, desde cada una de sus respectivas trincheras, una batalla por el control del territorio ajeno. Para evitar caer ante esa amenaza, Ana se acerca a un instituto de ciegos para estudiarlos y desentrañar las posibles debilidades de La Cosa.

En la clínica, los ciegos son seres imposibilitados para valerse por sí mismos y se encuentran rodeados por reglas estrictas que provocan que se comporten como animales asustados a los cuales se les inflige una violencia: “a los ciegos no se les maltrataba, pero había cierta hostilidad de sanatorio, cierta violencia que inspiraban a las enfermeras, las afanadoras y prácticamente a todo el personal de servicio”

(Nettel, 2013a: 74). Es aquí donde Ana conoce al Cacho, un hombre cojo quien se le presenta expresamente como un Virgilio que la conducirá al inframundo subterráneo del metro de la Ciudad de México para encontrarse con un grupo de ciegos que, liberados de las ataduras de las reglas, tanto del instituto como de la sociedad, y bajo el liderato de Madero –un ciego con una extrema percepción–, se desenvuelven con una sorprendente agilidad por las estaciones del metro y las calles de la ciudad. A partir del contacto con este grupo, ambos extremos, cuerpo y psique comienzan a acercarse, Ana abraza su marginalidad, transformando su subjetividad y adquiriendo nuevas maneras de aprehender el mundo que le rodea y que van más allá de su mirada. La segunda vez que se reúne con Madero, a pesar de la oscuridad reinante, ella puede ‘verlo’:

el bastón que Madero había recargado en la pared cayó al suelo y él se agachó para levantarlo con una rapidez que me dejó impresionada. Igual que la vez anterior, me era posible adivinar sus movimientos. De alguna manera que sólo puedo llamar intuición, adivinaba los gestos de su cara y con ellos solía guiarme para anticipar sus respuestas (Nettel, 2013a: 119).

Como mencionábamos, al principio Ana presenta una inclinación por el sentido de la mirada, el cual emplea para centrarse en lugares que, para el resto del mundo pasan desapercibidos, pero que, en su subjetividad, considera como bellos. Se trata de escenas de la vida cotidiana que desea conservar antes de que La Cosa –y la ceguera que trae consigo– tome control sobre su cuerpo: “Durante años recogí el movimiento de las bicicletas sobre las hojas del parque, los charcos de lodo que tapan las coladeras en temporada de lluvias, las formas que toma el verde sobre el pan enmohecido. Me encantaba detenerme en detalles insignificantes y encontrarles un sentido” (Nettel, 2013a: 55).

Ana se aferra a las imágenes de escenas vacías que ella observa desde fuera, desde los márgenes de la situación. Similar a la reflexión de Walter Benjamin sobre la fotografía de Eugène Atget: “Buscaba lo que se pierde, lo que se esconde, de ahí que sus imágenes contradigan la resonancia exótica, luminosa, romántica de los nombres de las ciudades: aspiran el aura de la realidad como el agua aspira el barco que se hunde” (2016: 31), es posible situar a la mirada de Ana como una incisiva búsqueda por aquello que es invisible para los demás, para traerlo al centro de su atención. Los pequeños detalles cotidianos se revalorizan ante su mirada y se hace imprescindible fijarlos en la memoria para evitar que se deslaven, su atención se centra en el aura que subyace en las imágenes vacías para apresarla, hacerlas estáticas e imprimirles un valor personal que le recordaría una época en la que se recreaba posando su vista en los mínimos detalles.

La peculiar relación de Ana con la mirada asemeja un juego de espejos en el que impera una dinámica de lo que miro me mira a la vez. Lo que a su vez la sitúa en una posición de espectadora, siempre situada en los márgenes desde donde observa esas imágenes. Esta marginalidad que la vuelve invisible es donde Ana se siente cómoda: “No tenía amigos, ni en la escuela ni en el barrio. Por miedo a sentirme descubierta, participaba solamente en los juegos colectivos donde la atención recae sobre uno durante momentos muy breves, como las escondidas o Doña Blanca” (Nettel, 2013a: 19).

Su creciente biblioteca de imágenes es la única resistencia contra La Cosa que, como contraparte, *doppelgänger* o el “otro yo” de Ana,¹² se configura en

¹² En este sentido, véase el trabajo de Inés Ferrero Cándenas “Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El huésped*, de Guadalupe Nettel”.

relación con la ceguera. El miedo a que La Cosa tome el control es también el miedo a la oscuridad y a la renuncia de la vista: “Ya antes había notado que a La Cosa le molestaba la luz, [...] Si alguna vez ganaba la batalla, apoderándose de mi persona, mi destino sería la ceguera” (Nettel, 2013a: 51).

El huésped se articula entre estos dos polos: visión y ceguera. Ana se posiciona en el primer extremo, al grado que es la propia mirada la que le configura y determina el lugar donde ella se posiciona. Al mismo tiempo, la visión y su posterior pérdida confiere una nueva dimensión a la Ciudad de México y su realidad social. Si en el proceso de formación de la individualidad, la mirada es lo que da paso a su establecimiento y permite que el sujeto establezca los límites de su corporalidad, la predilección de Ana por la mirada la configura como un sujeto altamente individualista y cercana a su propio cuerpo. Al situarse del lado de la mirada y en la posición marginal de observadora, ella no se identifica con ninguna colectividad y rehúye la mirada de los demás.

Una de las preocupaciones constante de Ana consiste en encontrar la manera de conservar las imágenes de su memoria. En una visita a su abuela durante las vacaciones, Ana le pide un consejo para encontrar un método que le permita conservar los colores de los cada vez más deslavados dibujos que había realizado durante el verano. A esto, la abuela le aconseja: “Hay cosas más importantes –dijo mirándome con seriedad– que se echan a perder en menos tiempo. La mejor manera de conservar el color de las flores es guardarlas en la memoria. Pero no te confíes, lo más probable es que también ahí se te marchiten” (Nettel, 2013a: 25).

A partir de tal consejo, Ana centra sus esfuerzos por rellenar la biblioteca de su memoria, aún a riesgo de la pérdida de colores y detalles, pero como único medio para salvaguardar las imágenes que le ayuden a sobrellevar la inminente toma de control de La Cosa y la ceguera que su dominio conlleva. La necesidad de la colección de las imágenes empareja a Ana con el fotógrafo de "Ptosis". En ambos casos, la mirada de los personajes se centra en objetos o situaciones que para los demás pasan desapercibidos, pero que para ellos adquieren un valor estético digno de ser conservado, ya sea en una fotografía o en la memoria.

Por otro lado, la ceguera que representa el dominio de La Cosa, en primera instancia, se relaciona estrechamente con la oscuridad y el olvido que encarna esta entidad antagónica. La Cosa es una amenaza constante para Ana, ya que con sus ataques violentos la fuerza a realizar acciones que van en contra de su propia naturaleza:

A La Cosa en cambio se le pueden antojar los chícharos. No ocurre con frecuencia pero hay días, sobre todo si está enojada por algo, en que me obliga a abrir una lata de chícharos y 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, 2013a: 15).

Posteriormente, a medida que Ana y La Cosa se acercan entre sí, comienza a perderse la distinción dicotómica entre mirada y ceguera. A través de su descenso a la oscuridad del subterráneo de la mano del Cacho, Madero y el grupo de ciegos que se mueven entre estos túneles, Ana comienza a abrazar la marginalidad subversiva que representa este grupo que es, a su vez, excluido por la sociedad. Un paso hacia este cambio se ve reflejado en la gradual apertura sensorial de Ana, quien sacrifica la que es su actividad favorita y su inclinación por la mirada al

adentrarse en la oscuridad total del subterráneo. Si bien, la final pérdida de visión de Ana puede atribuirse a un carácter fantástico de la narración,¹³ ésta no acontece en su totalidad sino hasta que ella abraza su vida subterránea: “Desde ahora, sería mi hogar. Mientras yo permanecía sentada en esa escalera sin rumbo, mi mente se fue despejando. Poco a poco, el miedo desapareció en favor de un estado muy distinto. Ya no veía las formas, pero la luz comenzó a volverse más intensa” (Nettel, 2013a: 188-189).

A medida que la ceguera va haciéndose presente, Ana comienza a desarrollar una mayor intuición de aquello que le rodea y que excede el uso de la vista, aunque esto se encuentre en la oscuridad absoluta: “La respiración del ciego me permitía saber en qué dirección se encontraba y sentir la velocidad a la que se movía cuando comenzó a acercarse. [...] Junto a mí, sentí que el Cacho sonreía. ¿Cómo pude adivinarlo? No lo sé con certeza, pero en esa oscuridad no me encontraba perdida, al contrario, me resultaba fácil imaginar lo que sucedía a mi alrededor” (Nettel, 2013a: 105-106).

La intuición poco a poco va sustituyendo a la mirada, lo que permite a Ana dejar atrás la individualidad de vyerista que se sitúa solitariamente en los márgenes para ser parte del grupo de ciegos donde, sin embargo, persiste la exclusión social. A medida que Ana y La Cosa se acercan entre sí –dejan de ser polos opuestos y antagónicos, para convertirse en complementos formadores del sujeto– la mirada

¹³ Una lectura fantástica de *El huésped* se refiere a la falta de una explicación tácita sobre la naturaleza de La Cosa, la cual puede interpretarse tanto como una entidad “imaginada” por la propia Ana, o bien, como un ser verdaderamente sobrenatural cuyo propósito es el de apoderarse del cuerpo de ella. De igual manera, la ceguera de la que es presa Ana al final de la novela tampoco recibe una explicación, pudiendo situarse como una afección por algún defecto físico o psicosomático, o si se trata de una consecuencia de la condición sobrenatural de La Cosa.

comienza a perderse. La nueva intuición permite a Ana adentrarse en la lobreguez, espacio en el que se ha desenvuelto La Cosa, y, por consiguiente, acercarse más hacia la dimensión psíquica y abyecta.

En *El huésped*, al principio, la ceguera se percibe como una amenaza, pero a medida que tal apreciación se transforma, es posible para Ana acceder a una aprehensión más profunda del mundo que le rodea. Esta nueva manera de advertir la realidad exterior precipita, al mismo tiempo, un acercamiento con el interior mismo del sujeto, su propia psique, desarrollando una visión interior que le permite alcanzar un cierto nivel de bienestar y completud donde los límites entre cuerpo y psique, mirada y ceguera, interior y exterior comienzan a borrarse: “Poco importaba entonces dónde elegía vivir, no había fuera ni adentro, libertad o encierro, sólo esa paz imperturbable y nueva” (Nettel, 2013a: 189). Sólo a través de la aceptación de La Cosa por parte de Ana es que la paz interior se presenta como posible. El temor por perder la mirada se ve superado y da paso a un cambio en la concepción de la oscuridad y la ceguera: una nueva mirada que permite ver más allá de la propia imagen.

Otro acercamiento a la ceguera acontece en *El cuerpo en que nací* (2011). La falta de visión continúa potenciando los otros sentidos ajenos a la mirada como el tacto, el cual se posiciona como manera de entrar en contacto con el mundo. La narración, al igual que *El huésped*, se construye como una *bildungsroman* que transita entre el paso de la niñez a la juventud y de la Ciudad de México a París, así como la educación sentimental de una mujer que, debido a una condición congénita, posee un lunar blanco en el ojo que le impide tener un desarrollo ocular adecuado. Esto condiciona la percepción que posee de sí misma, ya que ella se concibe

siempre como una marginada u *outsider*, primero por su cuerpo y después, en Francia, por su condición de extranjera. Como repasábamos brevemente en la introducción, algunos trabajos críticos que analizan *El cuerpo en que nací* se han centrado en dicha condición de marginación que atraviesa la narradora. Vivero Marín (2013) destaca la experiencia vital de la narradora a través de un cuerpo que se encuentra triplemente marcado: “la novela es la historia de vida de una mujer que vive su cuerpo desde una triple marca: la de género, la de niñez y la de la enfermedad” (Vivero Marín, 2013: 45). Como en el caso de la novela anterior, me centraré en esta última: la marginalidad del sujeto debido a una enfermedad visible en su corporalidad.

Al igual que en el caso de la novela anterior, la narradora sufre un proceso en el que aquello que le hace diferente sufre una revalorización: al aceptar su propia marginalidad, el ojo enfermo que antes era considerado una carga o un defecto a eliminar pasa a ser una marca distintiva que separa al sujeto del grueso de la colectividad, lo hace resaltar y sobresalir. En sus años de infancia, esa distancia se hace latente con sus compañeros de colegio: “Ellos [los demás niños] y yo sabíamos que entre nosotros había varias diferencias y nos segregábamos mutuamente” (Nettel, 2011b: 13). El cambio en la concepción de la corporalidad y de la marginalidad acontece a través de las amistades que, durante la adolescencia, forja la narradora, las cuales, al igual que ella, se sitúan al borde de la sociedad. La entrada en esta colectividad le permite encontrar un lugar de pertenencia y la imagen de cuerpo que desea proyectar hacia el mundo. Al grado que, cuando surge la oportunidad de operar y corregir el desarrollo del ojo, la narradora se muestra reticente por perder su aspecto de Cuasimodo: “quedarme con él era mi manera de

oponerme al *establishment*" (Nettel, 2011b: 190). El lunar blanco sobre el iris del ojo derecho se constituye como un elemento ambivalente que marca a la narradora como una marginada, lo que provoca que ella luche por deshacerse de él, pero que, tras ese cambio de concepción, posteriormente ella desee conservar.

Ante la carencia de opciones para operar, la narradora se ve condicionada por su madre a realizar todos los días una extenuante serie de ejercicios oculares para madurar el nervio óptico que, entre otros, incluye llevar un parche en el ojo izquierdo durante gran parte del día. En estas condiciones, las formas externas se presentan borrosas: las imágenes adquieren una dimensión hostil y atemorizante para el sujeto. La ceguera es parcial, pero aun así se potencian los demás sentidos como una manera de encarar ese universo infantil:

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 de una precisión apabullante. El colegio era, en tales circunstancias, un lugar aún más inhóspito de lo que suelen ser esas instituciones. Veía poco, pero lo suficiente para saber cómo manejarme dentro de aquel laberinto de pasillos, bardas y jardines. Me gustaba subir a los árboles. Mi sentido del tacto superdesarrollado me permitía distinguir con facilidad las ramas sólidas de las enclenques y saber en qué grietas del tronco se insertaba mejor el zapato (Nettel, 2011b: 13).

Similar a lo que pasa en *El huésped*, la mirada cede su lugar a otros sentidos, si antes daba paso a una intuición extremadamente desarrollada, en este caso, son los sentidos del tacto, el olfato y el oído los que adquieren un lugar predominante en la interacción del sujeto con el mundo. Si la mirada deficiente transforma al espacio en un sitio hostil y atemorizante, los otros sentidos permiten transitar por el mundo con una mayor seguridad, a través de ellos es capaz de discernir lo que le rodea, llegando incluso a detectar las características ocultas a la mirada: el tacto le permite identificar qué ramas soportarán su peso y cuáles no.

Por otro lado, si en *El huésped* la ceguera puede ser entendida como consecuencia de una entidad ominosa, lo cual se relaciona con una lectura fantástica de la narración, la mirada imperfecta de *El cuerpo en que nací* se origina en un defecto físico, una marca de nacimiento que, similar al caso de “Ptosis”, provoca que los ojos sean imperfectos y no se desarrollen completamente, lo que configura a la narradora como marginal, pero no por asumir el rol de observadora como en los casos anteriores, sino que es el entorno el que relega al sujeto, debido a su cuerpo anómalo. En un primer momento, la narradora sufre por este rechazo producto de su aspecto físico:

El efecto corrector del parche había dado resultados sobre todo en lo que se refiere al estrabismo. Gracias a él, durante casi diez años mis ojos estuvieron alineados. Sin embargo, cuando dejé de ponérmelo, el ojo se fue acostumbrando a las delicias de la pereza y, cada vez más anquilosado, se acercaba a la nariz con una languidez exasperante. [...] Por el contrario, mi ojo izquierdo se afanaba en captar la mayor visión posible sin la ayuda de nadie. Esta actividad frenética le producía un movimiento tembloroso, conocido médicamente con el nombre de nistagmus, que la gente interpretaba como inseguridad o nerviosismo. Ni los nerds se me acercaban. Otra vez había vuelto a ser una outsider –si es que alguna vez había dejado de serlo (Nettel, 2011b: 117-118).

El cambio en la concepción de la marca que identifica al cuerpo acontece en los años de formación, gracias a las amistades que forja, las cuales también se constituyen como marginales. Sin embargo, dichas relaciones, sin importar que se sigan situando en una posición limítrofe, contribuyen a una transformación en la manera en que el sujeto percibe su propia corporalidad.

Si el cuerpo se constituye como una entidad defectuosa, es de esperarse que de igual manera se aleje de las normas estéticas preponderantes. Por lo que, víctima de la relegación, al principio el cuerpo propio se percibe como un elemento negativo que condena al sujeto a la marginalidad social, pero al sumarse a una

colectividad, pasa a ser un elemento positivo debido a la condición diferenciadora ante el grueso de la sociedad. Así, no sólo se abraza la marginalidad, sino que se lucha por preservar las marcas distintivas ante los intentos médicos de corrección:

Tras confirmar con un médico que ya había rebasado la etapa de crecimiento (medía más o menos lo mismo que ahora), [a mi madre] le pareció oportuno organizar el evento que había estado esperando durante diecisiete años: la operación de mi ojo derecho. [...] Sin embargo, doctora, esos planes no tomaban en cuenta un factor de cierta relevancia: mi opinión. De modo que cuando –en vez de las palabras arreboladas de gratitud y consentimiento que ella esperaba oír– mis labios profirieron una tajante negativa, mamá se quedó sin habla. [...] Le expliqué para provocarla que a mí me gustaba mi aspecto de Cuasimodo y que quedarme con él era mi manera de oponerme al *establishment* (Nettel, 2011b: 189-190).

Tanto en *El cuerpo en que nací*, como en “Ptosis”, se presenta una reticencia hacia la intervención quirúrgica sobre el cuerpo, ya que lo despojaría del elemento diferenciador que lo ha distinguido. Ahora bien, si en el cuento, la anomalía de los párpados les confiere un atractivo estético; en la novela, el ojo con el lunar provee a la narradora de una marca que simbólicamente se convierte en un estandarte de la diferencia. Un elemento que intencionalmente la separa del resto de las personas, tanto de sus compañeros de colegio, como de un *establishment*,¹⁴ es decir, los grupos de poder que fijan las ideas normativas sobre la manera en que debiera ser un cuerpo y un sujeto. La corporalidad anómala experimenta una revalorización a través de la mirada debido a que ésta lo sitúa en el centro de atención. Como la cámara que al retratar a los objetos los fija como algo bello, la mirada le confiere al cuerpo un estatus de belleza que no le había sido asignado según los modelos sociales imperantes.

¹⁴ En este sentido, el *Diccionario de la lengua española* define el término *establishment* como “Grupo de personas que ejerce el poder en un país, en una organización o en un ámbito determinado”.

1.2. El placer voyerista y la mirada del otro

Como hemos esbozado, los personajes de Nettel poseen una especial predilección por la mirada. Sin embargo, aún no hemos abordado el dinamismo que reviste dicho proceso, el cual transita entre dos polos: ser mirado y ser que mira. Esta ambivalencia de la mirada confiere nuevas dimensiones al sujeto que participa de él y a su corporalidad.

De este universo narrativo, uno de los personajes que posee una actitud más contemplativa u observadora es Ana –protagonista de *El huésped*–. A través de la mirada define los límites de su individualidad y su corporalidad, pero también ésta se le muestra como una forma de acceder a una sensación placentera. Así, una de sus actividades predilectas durante su infancia consiste en observar detenidamente a su hermano menor Diego mientras se asea cada mañana: “Sin decir palabra, cada mañana me recargaba en la puerta del baño para admirarlo: sus movimientos eran lentos y parsimoniosos como los de cualquier persona que se sabe observada” (Nettel, 2013a: 17). Entre ambos se establece entonces una dinámica de extremos: la que mira y el que se sabe mirado.

Ana y Diego llevan a cabo una representación cada mañana en la que ambos juegan un rol activo: la mirada de Ana se centra en el cuerpo y los movimientos de Diego, mientras que él lleva a cabo un espectáculo que remarca sus posturas corporales. En dicho ritual cotidiano, el cruce de las miradas ocupa un lugar especial, según las palabras de Ana: “Colocaba el tubo de dentífrico en la repisa y, sin dejar de mirarse –y de mirarme– en el espejo, se metía el cepillo rojo en la boca como si se tratara de una barra de caramelo” (Nettel, 2013a: 17). Este cruce a través

del espejo establece una conexión entre los hermanos, una confianza que trasciende las palabras entre ambos: “Diego buscaba en mis ojos una aprobación incondicional, ese «todo está bajo control» que al parecer yo le devolvía” (Nettel, 2013a: 17).

Diego, sabiéndose mirado, se construye otro cuerpo,¹⁵ esto es, remarca esas posturas, lleva a cabo movimientos lentos, se exhibe y busca atraer la mirada de su hermana: “Sin decir palabra, cada mañana me recargaba en la puerta del baño para admirarlo: sus movimientos eran lentos y parsimoniosos como los de cualquier persona que se sabe observada” (Nettel, 2013a: 17). A su vez, Ana sitúa su mirada en ese cuerpo que Diego le ofrece, responde a esa construcción que de él hace y a la reclamación que busca la atención de su mirada, permite que ese cuerpo se construya y escenifique ante sus ojos: que este cuadro tenga un espectador que le observe.

En esta dinámica, la posición de observadora en la que se sitúa Ana le confiere la posibilidad de alcanzar el placer que le da el estar cerca del ser querido y la sensación de la existencia de una conexión especial entre ambos. Hemos visto que la mirada construye sus objetos bellos, algo que sucede en este caso, pero además le confiere a Ana una percepción de proximidad con el objeto bello que es Diego, el cual se constituye como un territorio que, cada mañana, Ana reclama para

¹⁵ Entendemos la expresión “construirse otro cuerpo” de la manera en que lo expresa Roland Barthes en su texto *La cámara lúcida*: “cuando me siento observado por el objetivo [de la cámara], todo cambia: me construyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (1989: 37). Barthes expresa así el sentirse observado antes de ser fotografiado, sin embargo, es posible transmitir esta sensación al sentirse observado, saberse, aunque sea inconscientemente, imagen ante la mirada del otro. Así, el sujeto que es consciente de esos ojos o cámara que le observan entra en mayor contacto con su corporalidad, la cual transforma a través de posturas e imposturas, de movimientos que buscan crear la imagen que se quiere transmitir a los ojos espectadores.

sí misma. Como las imágenes hiperdetalladas, Diego es el espacio ajeno que La Cosa, en su ceguera, es incapaz de apreciar.

Cuando este territorio se ve invadido, la conexión de miradas que se establece entre estos hermanos se rompe. La Cosa que transita por los ojos de Ana es la culpable de ello:

Había llegado a recargarme sobre la pared del baño para mirar su aseo cotidiano. Como siempre, él levantó la cara para saludarme en el espejo. Era nuestra manera particular de desearnos los buenos días. Pero en esa ocasión mi hermano se quedó atónito, como si hubiera visto algo en el reflejo que a mí se me había escapado: su cara se transformó y desde mi lugar supe que se había roto algo. [...] Supongo que en ese momento reconoció a La Cosa o por lo menos la vio pasar sobre mis córneas como se desliza una sombra (Nettel, 2013: 21-22).

De nueva cuenta, la ceguera que se ve encarnada en La Cosa se presenta como una intrusa, un elemento ajeno a esa cotidianidad y que, con su presencia, altera el orden existente. Aquella conexión que con base en repeticiones se construye entre estos dos participantes de una escenificación –ser que mira/ser que se hace mirar– ve su final a partir de la ceguera, es decir, de la imposibilidad de llevar a cabo una escenificación: el cuerpo que se construye para ser mirado se queda sin espectador, mientras que el espectador aficionado a mirar no puede continuar observando al cuerpo que se construye ante sus ojos.

A medida que el avance de La Cosa se hace cada vez más latente en la corporalidad de Ana, la mirada se transforma: la posibilidad de conexión con Diego se rompe irremediablemente. A partir de este hecho, la salud de Diego se va deteriorando de manera imperceptible para los demás, pero no para Ana. Así, la ruptura entre ambos y la presencia de La Cosa no sólo tienen efectos en la corporalidad de ella –que ve coartada su posibilidad de mirar a Diego–, sino también

en la de él, siendo el caso más evidente de esto las marcas que aparecen en su brazo, las cuales, a un tiempo, le causan extrañeza y familiaridad a Ana:

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. Él notó mi confusión y, sin abandonar un momento su calculada lentitud, sumergió las manos en el chorro del agua (Nettel, 2013a: 33).

El bordado en el moretón resulta ser el nombre de La Cosa escrito en Braille: un hecho que resalta su condición de *doppelgänger*, ya que su nombre, en esa escritura para ciegos, resulta ser el de Ana al revés, como en un espejo: “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, 2013a: 111). De tal manera, no sólo el cuerpo de Ana se ve intervenido por La Cosa, ya que ésta ‘marca’ también el de Diego, tatuando su firma en él.

En otro momento, los cambios en la corporalidad de Ana, productos de la entrada en la adolescencia, provocan que ella, quien sólo se constituía como un ente marginal e invisible, pase a atraer las miradas de los demás: “De manera mucho más temprana que el resto de mis compañeras, mi cuerpo empezó a cambiar. No puedo decir si sólo fue una mala jugada del destino o si también ahí tuvo que ver La Cosa; lo que sí sé es que por esas fechas el temor de siempre se convirtió en realidad: mi presencia empezó a hacerse notoria en el salón” (Nettel, 2013a: 19). Ana teme ser el centro de las miradas, sentirse descubierta por los ojos de los otros implica dejar atrás esa invisibilidad: si al saberse observado, el sujeto se construye otro cuerpo, Ana pretende desaparecer ese cuerpo, ocultarlo de los

demás para ocultarse ella misma. En este caso, esos cambios, propios de la maduración, impiden este desvanecimiento del cuerpo y Ana ocupa, contra su voluntad, la posición de ser observado.

Esta búsqueda incesante por escapar de la visibilidad se alcanza gracias a la violencia de La Cosa: las miradas de las compañeras de Ana se desvían en cuanto La Cosa toma el control y golpea brutalmente a una de ellas quien, a partir de ese momento, elude cualquier conexión entre miradas: “Me daba un poco de pena que evitara mirarme a los ojos cuando pasaba frente a ella en el patio de la escuela” (Nettel, 2013a: 21).

Ante la persistencia de las miradas, un elemento abyecto, como es La Cosa, se erige como el encargado de repelerlas y mantener a Ana como un sujeto que se sitúa en los márgenes. La Cosa, debido a esa violencia y primitivismo que le acerca a la animalidad,¹⁶ puede situarse como un elemento abyecto, en el sentido que le confiere Julia Kristeva, esto es como todo aquello que se sitúa afuera del sistema de reglas sociales y, más aún, que perturba una identidad, un orden o un sistema, señalando, precisamente, las fragilidades propias de esos conjuntos de reglas: “Lo abyecto está emparentado con la perversión. El sentimiento de abyección que experimento se ancla en el superyó. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe. Y se sirve de ello para denegarlos” (2015: 25). Desde esta perspectiva, La Cosa es ese elemento que atrae al sujeto, en este caso Ana, hacia lo que se

¹⁶ A este respecto resulta significativo que en aquellos momentos en que Ana intenta entablar una “comunicación” con La Cosa, ésta le responda con sonidos guturales, similares a cantos de ballenas, o que se le describe como un ácaro, un gato, un parásito, un topo, entre otros.

sitúa fuera de las reglas sociales: por ejemplo, le obliga a golpear violentamente a esa compañera. Pero también, indirectamente, propicia el encuentro con el grupo de ciegos en el subterráneo donde entra en contacto con mierda humana en una especie de rito de iniciación y como un ataque con el que se pretende sabotear unas elecciones federales.

Otro ejemplo de la dinámica ser que observa/ser observado se encuentra en el cuento "Transpersiana". En él, una narradora sin nombre se recrea mirando a través de la ventana de su departamento hacia la casa de un recién llegado vecino que vive cruzando la calle. Si bien el cuento se centra en narrar sólo una de esas noches en las que, después del trabajo, ella se dedica a ser una espectadora de lo que acontece al otro lado, expresamente se indica que esta actividad lleva meses de constante repetición:

Nunca encendí la luz. Entré al departamento con sigilo y, después de colgar mi bolsa en el perchero, en medio de la oscuridad más absoluta, me dirigí hacia mi cuarto. La cortina ya estaba cerrada. La he dejado así desde que empezó el verano y te cambiaste al edificio de enfrente. La silla también sigue ahí. Es la única que uso para mirarte y, por una extraña razón, pienso que esa silla me da suerte (Nettel, 2011a: 28-29).

Sin embargo, contrario a las otras noches de furtiva vigilancia, esta vez se establece un elemento que rompe con la rutina, ya que este hombre no llega solo, sino que una mujer le acompaña. Tras una breve plática entre ambos en la que se aprecia una visible incomodidad por parte de él, el hombre se dirige a la cocina donde, después de fumar un cigarrillo, se masturba frenéticamente mientras su acompañante le espera en la sala. Luego de eyacular contra el cristal, el hombre regresa con la mujer que le acompaña y con la que, sin embargo, ya no tendrá relaciones sexuales.

Similar a la mirada de Ana que se posa en el espectáculo que Diego le representa cada mañana, la narradora de “Transpersiana” recurre a la repetición que, desde su perspectiva, le proporciona suerte al momento de presenciar el espectáculo al otro lado de la ventana. La repetición le confiere al evento una dimensión de ritual, no se trata de un hecho aislado o azaroso, sino que posee ciertos elementos que el sujeto voyerista premeditadamente busca repetir. Así, cuando la exacta repetición no se alcanza, lo que modifica la repetición provoca que, indirectamente, se adhiera una nueva dimensión a la actividad voyerista, ya que la presencia de la mujer da pie a una dimensión sexual más evidente: el espectáculo de la masturbación que produce una excitación en la mujer que le observa.

Así, desde un primer momento, esta variante permite que la observadora haga consciente su deseo por ser partícipe de las acciones y no quedarse en ese margen:

Su vestido negro y flojo invitaba a desnudarla. Te sorprendí varias veces dejando rodar tus grandes ojos tristes ahí adentro. En ese momento, me habría gustado ser ella, estar en su lugar con las piernas abiertas, triunfante, sabiéndote hipnotizado por sus hombros y su cuello, por los pechos y el escote que movía despacio pero eficazmente, como se mueve el timón de un barco con rumbo decidido (Nettel, 2011a: 28).

La mujer voyerista, contrario a Ana, desea ser partícipe de lo que ve y, en este anhelo, subyace la idea de apropiarse del cuerpo que atrae e hipnotiza la mirada de su vecino, una corporalidad que se construye para situarse en el centro y como objeto del deseo, que busca hacerse ver y se exhibe para conseguirlo. En esta lógica, la narradora aspira, sin atreverse, a establecer una conexión de miradas. Por

ello, similar a otros personajes del universo narrativo de Nettel, tiende a centrar su vista en los ojos que busca atraer.

Sin embargo, el vecino, más allá de esos momentos de hipnotismo que la mujer que le acompaña le provoca, escapa de lo que se le presenta ante los ojos: el entallado vestido negro con el que se reviste al cuerpo falla en su cometido. En cambio, el hombre se dirige a la cocina donde, después de fumar, se masturba frente a la ventana, representando sin saberlo un espectáculo para los ojos que le miran al otro lado de la calle.

Desde las consideraciones Freudianas acerca de la pulsión por la mirada, donde se delinea al voyerismo en tanto perversión cuando “a) se circunscribe con exclusividad a los genitales; b) se una a la superación del asco (*voyeur*: el que mira a otro en sus funciones excretorias); o c) suplanta a la meta sexual normal en lugar de servirle de preliminar” (Freud, 2005: 142), es posible establecer el voyerismo de la mujer como la actividad que le permite acceder al goce sin que ésta sea una acción preliminar a la relación sexual, sino que aquello que atrapa con su mirada le permite experimentar una excitación desmedida que sustituye al coito: “Comprendí que me sentía abochornada. Era como si de pronto el intruso fueras tú y yo la víctima de tu indiscreción. Empecé a sentir humedad en los muslos, una humedad urgente como tus movimientos. Sin pensarlo, abrí un poco la cortina para que me vieras, como en un intento vano por robarme tu último jadeo” (Nettel. 2011b: 30). La presencia de la masturbación invierte los papeles en el proceso de voyerismo, ya que la inclusión de una acción que introduce una anomalía con respecto a los rituales de vigilancia anteriores hace que expresamente la mujer que mira se sienta invadida por el hombre en el que ha centrado su mirada. Pero, superado ese

“bochorno” y la sensación de vergüenza o asco, se alza un deseo por ser partícipe de aquello que ve y, más aún, de convertirse a sí misma en objeto de la mirada.

Los personajes de “Transpersiana” no se establecen expresamente como seres marginales o excluidos por la sociedad, pero sí son manifestaciones de acciones y sensaciones que les alejan de lo convencional. Si bien el voyerismo entendido como pulsión puede hacerse presente en cualquier sujeto, cuando alcanza el grado de perversión que le asigna Freud, ésta se constituye en una práctica sexual marginal, ya que se aleja de una norma y tiende hacia los límites de lo socialmente aceptable. Tanto la representación de la sexualidad y de las relaciones humanas escapan de lo común, ambas potenciadas por la mirada: sin conocer el sonido de la voz de su vecino, la narradora desarrolla una obsesión por él y por observar sus movimientos desde la misma silla durante varios meses; la mirada también es la entrada a la sexualidad, en el sentido convencional, pero es llevada al extremo y supera la excitación libidinosa necesaria que antecede el coito para constituirse en una perversión, un fin en sí mismo, y como una puerta de acceso a un juego de espejos en el que atraer la mirada del otro se vuelve un acto temerario pero deseado.

1.3. El cuerpo que construye la mirada

Como puede desprenderse de este primer análisis, la presencia de la mirada en la narrativa de Nettel no posee un sentido unívoco. Más bien, se constituye como un elemento que da forma al sujeto, le permite construirse otro cuerpo, entrar a la sexualidad y ser partícipe de la dinámica entre mirar y ser mirado, así como de la ambivalencia entre la búsqueda y el rechazo de la mirada ajena.

Así también, la percepción de la anomalía se constituye como algo variable, especialmente cuando ésta se encuentra en relación con la corporalidad. Lo anómalo entonces posee diversas ramificaciones, ya que puede conferir al cuerpo un atractivo estético a los ojos de aquel que mira, dicha atracción se basa precisamente en la diferencia del cuerpo por sobre los demás. Los cuerpos en la obra de Nettel tienden hacia la anomalía, no son los cuerpos perfectos o socialmente considerados bellos, pero la mirada presente a lo largo de la obra narrativa produce que estos se revaloricen: los cuerpos anómalos se transforman en objetos bellos.

Por otro lado, lo anómalo también puede ser considerado como una marca que se inscribe sobre el cuerpo y que, ante la mirada del otro, relega el sujeto a la marginalidad, o bien, propicia la integración de éste a una colectividad de individuos igualmente 'marcados' y excluidos. En última instancia, la anormalidad del cuerpo se convierte en un mecanismo de identificación de los grupos en los que los personajes desarrollan sus relaciones. A partir de su ingreso en comunidades marginales, el sujeto se encamina en un proceso de autoaceptación en el cual el elemento anormal de su corporalidad deja de ser una carga para el individuo, transformándose en una marca positiva que se porta con orgullo y se exhibe a la mirada del otro. En este sentido, la mirada pone en primer plano al cuerpo que posee marcas distintivas que diferencian al individuo del resto de la sociedad. Ante una sucesión interminable de copias, la mirada opta por aquel cuerpo que, por su enfermedad o deformidad, se aleja de los ideales del campo simbólico y social de lo que el cuerpo debe ser (Cf. Le Breton, 2002: 142).

El cuerpo que es comúnmente marginado socialmente se vuelve el centro de esta narrativa, la cual, mediante la mirada, transforma se apreciación, dotando de un valor estético intrínseco a aquello que lo diferencia de los demás, o bien, potenciándolo a una integración con grupos que como él comparten tales marcas y precipitándolo en un proceso de auto-aceptación. En todos los casos, este cambio no es posible sin la mirada del otro, ya que persiste en el sujeto anómalo la búsqueda, aunque sea inconsciente, por reflejarse en un cuerpo-espejo que le permita reconocerse aún en su diferencia. Desde esta perspectiva, la mirada se presenta como camino hacia la aceptación de la posición en la que se sitúan estos personajes.

El interés por estos cuerpos y su puesta en el centro a través de la mirada permite, a su vez, que devengan objetos de placer estético que pueden ser coleccionados en la memoria o en las imágenes fotográficas. Pero, al mismo tiempo, esto los constituye en objetos de deseo que despiertan la dimensión libidinosa. Así, los cuerpos cuya anomalía les hace sobresalir son también puerta de acceso para el erotismo que, en otros momentos y bajo los cánones de belleza tradicionales, les ha sido negado. La apertura hacia esta nueva consideración de belleza se encuentra estrechamente vinculada con el surgimiento de un nuevo tipo de erotismo.

En las narraciones aquí comentadas, Guadalupe Nettel centra su atención en seres que adquieren cierta marginalidad debido a una tara física (estética). A través de ellos, se invierte la escala de valores que ha situado a los cuerpos anómalos como despreciados. Por un lado, se plantea un cambio en la manera en que tradicionalmente se ha concebido la marginalidad: los seres no sufren por esta

condición, sino que alcanzan la aceptación de sí mismos a partir de su posición limítrofe, donde encuentran una identidad gracias a su no integración en la sociedad, algo que llevan a cabo intencionalmente mediante la potenciación de aquellos elementos que distancian a los personajes anómalos del resto de las personas.

Los personajes se construyen en la marginalidad y, de una manera u otra, la mirada influye en gran medida en la configuración del cuerpo y en la forma en que se relacionan con él, ya sea con el suyo o con el de aquellos que le rodean. Así, la mirada reconfigura la corporalidad anómala. A través de ella, unos párpados enfermos que serían considerados como feos, al ser fijados en la imagen fotográfica y en la memoria, se convierten en un objeto estéticamente bello.

Por otro lado, lo anómalo puede asumirse también como un elemento simbólico con el cual el sujeto asume una determinada posición frente a la sociedad. En estos primeros análisis de la narrativa de Nettel, se observa que lo anómalo se configura además como un signo inscrito en el cuerpo que diferencia al sujeto de un grupo normativo de la sociedad y cuya aprehensión acontece a través de la mirada. Por tanto, el lunar blanco sobre la córnea derecha se transforma en una marca que se exhibe con orgullo como declaración de rebeldía contra la idea normativa de belleza.

En el caso de *El cuerpo en que nací*, la idea de fealdad, en primera instancia, no parece sufrir una inversión estética: lo feo no se convierte en algo bello. Sin embargo, al concebirse el “aspecto de Cuasimodo” como una oposición al *establishment*, la fealdad se convierte en la bandera que un marginado enarbola como medio de identificación, lo que la transforma en algo positivo. De igual manera,

tal concepción de la fealdad permite al sujeto llevar a cabo un proceso de aceptación de sí mismo y de su corporalidad, ya que al concebir lo anómalo como algo positivo conlleva una revalorización del cuerpo que presenta tal anormalidad. Por otro lado, la idea de lo feo como un símbolo de identificación ante la mirada del otro se pone en relación con la entrada del sujeto marginal a una colectividad que, sin embargo, sigue situándose en los límites sociales.

En la narrativa de Nettel, principalmente en sus primeras dos novelas, los procesos de aceptación de lo anómalo que acontece al cuerpo sólo se precipitan a través del ingreso a la colectividad. En este sentido, los personajes también se ven configurados por la presencia del otro, similar al estadio del espejo descrito por Lacan. Los integrantes de las colectividades marginales comparten características con los personajes-narradores de las novelas, hecho que los une en la posición límite que ocupan y en una identificación debido a la similitud con ellos: lo anómalo que antes los alejaba de los demás se convierte en la característica primordial de unión con los otros. Los grupos que se establecen bajo lo diferente discuten con el modelo que los margina debido a su no correspondencia con él: ya no se busca ocultar la anomalía para acercarse a tal ideal, sino que se exhibe con orgullo para marcar la distancia hacia la sociedad.

Por otro lado, en *El Huésped*, lo anómalo se sitúa también como una manera diferente de apropiarse del mundo. En la novela, la mirada se posiciona como una parte sumamente importante en la configuración del sujeto y en la forma en que se relaciona con todo lo que le rodea. La anomalía, que en este caso conlleva en última instancia la presencia de la ceguera, supone un cambio en el sujeto, quien debe

renunciar al sentido predilecto que hasta ese momento le había configurado, para abrirse a una percepción del mundo que va más allá de las propias imágenes.

Los defectos corporales son el centro de la narrativa de Nettel. Tal interés se ve realizado en las revalorizaciones que éste experimenta. Como mencionábamos, la corporalidad recibe el influjo de dos tipos de transformaciones en la manera en que se percibe: por un lado, una revalorización estética que subvierte los valores de fealdad y belleza de la sociedad; por otro, un cambio en la manera en que el sujeto se relaciona con su propio cuerpo y que se situaría más allá del valor estético. En estos términos, el individuo diferente o anómalo no deja de situarse en los márgenes, pero tal situación deja de ser opresiva para convertirse en la posibilidad de ser un elemento que intencionalmente pone en cuestión las ideas preponderantes de belleza a través de la propagación de lo diferente, de lo que se sale del molde.¹⁷

¹⁷ Este primer acercamiento con la revalorización de lo anómalo se explora con más detenimiento en el capítulo Cuerpo y psique.

CAPÍTULO II

CUERPO Y EROS

Al cerrar el capítulo anterior, apuntamos que la desarrollada sensualidad de los personajes de Nettel conduce a la revalorización de los cuerpos anómalos como objetos estéticos u objetos diferenciales que les permite destacar en sociedad. En la narrativa de Nettel parece plantearse –como se pretende desarrollar en este capítulo– que las corporalidades anómalas, al ser concebidas como objetos estéticos, se convierten gradualmente en objetos eróticos, lo que los incluye en una dinámica de relaciones interpersonales, ya sea en una colectividad –como en el ejemplo ya revisado de *El huésped*– o en una relación de pareja –como en algunos de los cuentos.

Eros, desde la tradición griega, ha sido caracterizado como el dios o demon (*daímōn*, mitad de camino entre los hombres y los dioses) del amor y su doble valor –amor y erotismo– se manifiesta, como se verá, atravesando los cuerpos. Así, por ejemplo, en el diálogo platónico de “El banquete” Eros se posiciona como el responsable de la atracción erótica por el cuerpo y del origen del amor. Concebido en su forma más pura, el valor de Eros representaría un sentimiento de adoración por la belleza más que el simple deseo sexual por el cuerpo del otro. Desde la perspectiva platónica, Eros incide tanto en el nivel físico corporal como en el metafísico, en el espíritu. Siendo el segundo de estos niveles superior moral y estéticamente al primero, ya que apunta a la contemplación de algo esencial,

inalterable en el tiempo como es el alma, mientras que aquel amante que se centra sólo en el cuerpo se rebaja al admirar algo efímero.

Al respecto, Platón, en boca de Pausanias, dice: “el Eros de Afrodita Panderno es, en verdad, vulgar y lleva a cabo lo que se presente. Éste es el amor con el que aman los hombres ordinarios. Tales personas aman, en primer lugar, no menos a las mujeres que a los mancebos; en segundo lugar, aman en ellos más sus cuerpos que sus almas y, finalmente, aman a lo menos inteligentes posible” (2010: 709). En cambio, el hombre impulsado por Eros aspiraría a la posesión para sí de aquello que es bello, pero trascendiendo al mundo físico. En suma, alcanzar el mundo de las ideas mediante el conocimiento: “La sabiduría, en efecto, es una de las cosas más bellas y Eros es amor de lo bello, de modo que Eros es necesariamente amante de la sabiduría” (Platón, 2010: 740).

Por tanto, la veneración a Eros conduciría a la admiración de la belleza en aquello que es constante, que no se altera y no pierde sus atributos. Para Platón, el amor por lo bello provoca que el cuerpo se quede atrás, relegado al mundo físico, para contemplar la belleza trascendental. De manera que, para alcanzar ese nivel, el cuerpo es sólo una etapa en la búsqueda de la belleza: “Diotima ve al amor como una escala: abajo, el amor a un cuerpo hermoso; en seguida, a la hermosura de muchos cuerpos; después la hermosura misma; más tarde, al alma virtuosa; al fin, a la belleza incorpórea” (Paz, 2014: 44).

Si bien Platón sienta las bases del pensamiento occidental en torno a la concepción del amor, resulta complicado pensar en la actualidad las relaciones amorosas como el nexo de un sujeto con múltiples personas o como la contemplación pasiva de la belleza del alma. En cambio, la concepción moderna del

amor se concibe como una elección de un sólo ser, –y en esto debe reconocerse la influencia del *amor cortés* de la Provenza de los siglos XI y XII:

No, no es lo mismo con éste o con aquél. Y ésta es la línea que señala la frontera entre el amor y el erotismo. El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a una alma. [...] Sin erotismo –sin forma visible que entra por los sentidos– no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera (Paz, 2014: 33).

Si en el pensamiento platónico, amor y erotismo eran dos niveles diferentes de una gradación, estos dos aspectos han llegado a conjuntarse de manera más orgánica al punto que el amor hacia la pareja, para acontecer, requiere del erotismo. Aunque dicha condicionante no opere en sentido inverso –el erotismo hacia el cuerpo de otro puede acontecer sin el amor–, el hecho de que ambas dimensiones se encuentren imbricadas provoca que el cuerpo adquiera un doble valor: por un lado, ante la mirada de los otros, puede convertirse en objeto del deseo; por otro, se convierte, gracias a los sentidos que surgen de la corporalidad, en el medio de apropiación del otro, a través de ellos –descalificados por Platón por su carácter ilusorio– el amante aprehende al otro. Ambos cuerpos, amante y amado, entran en contacto a través del erotismo: “El encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo, el cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo” (Paz, 2014: 204).

Ahora bien, si tanto el amor por la pareja y el erotismo hacia el cuerpo del otro parten de la sexualidad, cabe destacar que ambos sólo acontecen cuando superan esa primera etapa instintiva, de tal manera que “la actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal” (Bataille, 2013: 33). Sin embargo, la

negación del instinto primario de la sexualidad cuyo objetivo biológico sería la reproducción no es un movimiento sencillo. Dejar atrás la rudimentaria sexualidad animal le confiere al erotismo un doble valor: por un lado, es primeramente una exuberancia de la vida; por otro, y es éste el principal factor que lo diferencia de la sexualidad animal, es una búsqueda psicológica cuyo objeto no es ajeno a la muerte.

Desde la perspectiva de Bataille, asumir el erotismo (y el amor) como negación del simple instinto animal implica considerar la sexualidad como algo que va más allá de la reproducción, ya que busca alcanzar el goce, lo que no conlleva necesariamente la gestación de hijos. Esta concepción contrastaría con ideas de otros pensadores, como Arthur Schopenhauer, quien considera al amor como una estratagema de la naturaleza que busca despertar el sentimiento de atracción amorosa para asegurar la continuación de la especie.¹⁸

El erotismo, según Bataille (2013: 16), es una renuncia a la reproducción, pero eso no impide que reconozca que resulta imposible hablar del erotismo sin destacar la necesidad de reproducción, es decir, de la existencia del deseo sexual, pero superando la simple función biológica del acto sexual para centrarse en la búsqueda del goce. A partir de estas consideraciones, nos es posible concluir que actos como el voyerismo, el exhibicionismo, la sodomía o cualquier encuentro sexual que no implique necesariamente la penetración del pene en la vagina para

¹⁸ Una muestra del pensamiento de Schopenhauer sobre el amor se resume en esta sentencia: "Por desinteresada e ideal que pueda parecer la admiración por una persona amada, el objetivo final es en realidad la creación de un ser nuevo, determinado en su naturaleza; y lo que lo prueba así es que el amor no se contenta con un sentimiento recíproco, sino que exige la posesión misma, lo esencial, es decir, el goce físico" (2014: 21).

alcanzar el goce pueden ser considerados como manifestaciones eróticas y amorosas.

Por otro lado, la relación entre erotismo y muerte se manifiesta en primer lugar durante la excitación sexual, no sólo porque “la visión o la imagen del acto de dar muerte pueden despertar, al menos en algún enfermo, el deseo del goce sexual” (Bataille, 2013: 16), sino también por la similitud de posturas y sensaciones que se producen durante el acto sexual y la muerte –en esto es significativo, por ejemplo, que en francés el período de desvanecimiento u agotamiento posterior al orgasmo reciba el nombre de *la petite mort*, “la pequeña muerte”. En segundo lugar, el erotismo, a la luz de la reproducción, pone de manifiesto el carácter discontinuo del ser, esto es, los límites de su propia existencia como son su irrefrenable camino hacia la muerte y su intrínseca singularidad ante los demás que lo hace alguien diferente de las generaciones que le antecedieron y de las que le precederán:

Los seres que se reproducen son distintos unos de otros, y los seres reproducidos son tan distintos entre sí como de aquellos de los que proceden. Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero sólo él está interesado directamente en todo eso. Sólo él nace. Sólo él muere. Entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad (Bataille, 2013: 16-17).

Dicho abismo puede despertar en el ser una fascinación vertiginosa que, en cierta medida, guarda relación con la muerte. La fijación por el abismo es atracción por la muerte, sentimiento que domina al erotismo. Eros y Tanatos, desde esta concepción, se encuentran imbricados y tal unión pone de manifiesto al cuerpo, el cual se vuelve un elemento fundamental tanto por marcar los límites del ser, como por convertirse en el espacio donde se realiza la actividad erótica. Si, como se ha visto, en la narrativa de Nettel el cuerpo adquiere de igual manera el lugar

predominante, puede afirmarse que la manera en que se concibe al amor y el erotismo sigan la estrecha unión con la corporalidad, por lo que, si los temas que le interesan a Nettel son aquellos que se sitúan en los márgenes, que van contra la norma y que han sido ignorados, es de esperarse que tanto el cuerpo, como el amor y el erotismo también sufrirán una alteración que los alejará de lo socialmente aceptado como norma.

Para analizar la manera en que amor y erotismo son representados en la obra de esta autora, llevaremos a cabo un recorrido en tres niveles que, como hemos visto, se encuentran estrechamente relacionados. En primer lugar, nos centraremos en la manera en que los sujetos de la narrativa entran a la sexualidad y la manera en que los cuerpos anómalos son erotizados. En segundo lugar, analizaremos las imágenes y metáforas a través de las cuales se describe el cuerpo erotizado, así como la manera en que éstas influyen en el impulso o reducción del deseo erótico. Por último, a partir de los análisis de los dos apartados anteriores, se pretende delinear la manera en que se representan las relaciones amorosas.

2.1. Sensualidad como entrada a la sexualidad

Como se mencionó antes, el cuerpo ocupa una posición preponderante en la sexualidad, el erotismo y el amor. El protagonismo de la corporalidad provoca que los sentidos ocupen un lugar igual de predominante, ya que se convierten en el medio de apropiación de los cuerpos que rodean al sujeto y que los pueden convertir o no en objetos que despierten su deseo.

Ya en el capítulo anterior se analizó la importancia de la mirada como elemento de configuración de la corporalidad y la manera en que, llevada al extremo

del voyerismo, ésta podía constituirse como forma de ingreso a la sexualidad. El cuento "Transpersiana" sería el ejemplo más evidente de esto. En él, están presentes dos tipos de comportamientos que se alejan de la realización de la sexualidad dentro de la norma, es decir, aquella que tiene como única finalidad la cópula. Por un lado, el hombre que se masturba en la cocina durante una cita mientras la mujer que le acompaña se encuentra esperándolo en la sala; por otro, la mujer que se dedica a espiar clandestinamente a su vecino:

Alcé la cara y te vi desabrocharte el cinturón con los movimientos urgentes de alguien que se sofoca. Durante unos segundos pude observar tu miembro erecto antes de que tu mano comenzara a mecerlo con velocidad y fuerza. [...] Yo, mientras tanto, te veía hacer desde mi cuarto. Comprendí que me sentía abochornada. Era como si de pronto el intruso fueras tú y yo la víctima de tu indiscreción. Empecé a sentir humedad en los muslos, una humedad urgente como tus movimientos (Nettel, 2011a: 30).

La narradora voyerista se dirige, como si de una carta se tratara, directamente a su objeto de deseo. Lo que acentúa su situación de ambivalencia: a la vez es una espía desde la clandestinidad de su cuarto a oscuras, pero también ella busca atraer su atención, por ello se dirige abiertamente a él y abre las persianas buscando capturar la mirada de él mientras lo ve masturbándose. El juego entre el ocultamiento y la revelación que se sitúa en los márgenes pone en circulación su deseo, el cual bordea los límites entre llevar a cabo una invasión de la intimidad de aquel hombre y el ser descubierta en su transgresión.

Tanto la mirada como las acciones que se alejan de la norma o de una sexualidad convencional que no se ciernen solamente a la penetración producen las manifestaciones biológicas de deseo sexual: el miembro erecto y la humedad a la altura de los muslos. Funciones fisiológicas que anteceden a las relaciones sexuales, pero que no culminan en su realización, debido precisamente a la

desviación frente a la norma que representa el voyerismo. La sexualidad y el erotismo de la narradora no son aquellos que describe Schopenhauer en su caracterización del amor, el sentimiento de atracción hacia ese hombre no se circunscribe a la búsqueda por la reproducción, sino que se ciñe al placer que despierta en ella el espiar y la posibilidad de ser descubierta.

Otro ejemplo se encuentra en la novela *Después del invierno* (2014)¹⁹, hasta ahora última obra de Nettel. En ella se narra desde las perspectivas de Cecilia –una oaxaqueña que estudia en París– y de Claudio –un cubano que vive en Nueva York– el breve romance que viven entre ambos y las consecuencias que su ruptura trae para cada uno de ellos. Ella se enamora de su vecino, un enfermo terminal, y él, que se concebía como una persona por encima de los sentimientos, sufre una intensa depresión tras la ruptura amorosa que le produce episodios de ensoñación en los que revisita su infancia en La Habana. Es en uno de estos lapsos que Claudio rememora las tardes que pasaba al lado de su vecino, Facundo, con quien nunca llegó a desarrollar una amistad, pero cuya compañía aprovechaba para quedarse en su casa y observar a su prima Regla, una mulata que limpia la casa y cuya presencia cautiva a los hombres a su alrededor: “Regla era una negrita de dieciséis años cuyo culo emulaba la forma y la dureza de los cocos. Su piel suave y sus movimientos creaban una tensión eléctrica en esa casa habitada casi enteramente por varones” (Nettel, 2015: 47). El único que parece inmune al cuerpo de la mujer

¹⁹ Si bien desde la fecha de publicación de esta obra han pasado cuatro años, aún son pocos los trabajos críticos que se centran en la última novela de Nettel. Abundan en cambio, reseñas y críticas literarias de difusión dirigidas a un público no especializado publicadas en revistas o suplementos culturales como las de Carlos Zanón (2014) en *Babelia*, Ernesto Flores Vega (2015) en *Letras libres*, Aída Islas (2015) en *Criticismo*, entre otros.

es Facundo que, consciente de los estragos que provoca en Claudio, le cobra por dejarle espiar a Regla mientras se cambia en el baño a través de un hoyo en la pared.

La fascinación por el cuerpo de Regla marca la entrada a la sexualidad de Claudio, ya que la visión de la mujer produce en él una excitación desacerbada que sólo puede aliviar masturbándose en el mismo baño en el que momentos antes la chica se había cambiado de ropa: “Y la verdad es que –vestida o desnuda– Regla me provocaba una urgencia impostergable. En cuanto salía de la ducha envuelta en su toalla inmaculada, imposible de olvidar, yo corría a ese mismo baño donde había estado desnuda para masturbarme” (Nettel, 2015: 48). De tal manera, la relación con Facundo se reduce a la conveniencia que le permite acceder a la contemplación del cuerpo femenino, donde resalta la mirada oculta y prohibida como forma de acceder a la sexualidad: “Se puede decir que ese amigo de infancia jugó el papel de iniciador en los placeres del voyerismo, actividad vergonzosa de la cual me costó un buen tiempo desprenderme” (Nettel, 2015: 48).

En otro momento, Claudio, víctima de una fiebre y condicionado por el ruido cadencioso de la lluvia que cae en Nueva York, se sume en una especie de hipnosis que lo retrotrae a otro episodio de su infancia en La Habana. Un recuerdo que ha intentado reprimir, pero que representa su entrada por completo a la sexualidad. Tras observar a Regla limpiar la casa en unos shorts diminutos, pero a falta de varias horas para que ella se bañe y Claudio pueda espiarla, él decide mejor acompañar a su vecino a su cuarto. Agobiado por el calor y su excitación decide aceptar la invitación de Facundo a desnudarse. Sorprendido por el tamaño de su miembro y por el líquido transparente que de él gotea, Facundo se acerca y le propone

ayudarle. Sin aceptar su propuesta, pero sin oponerse, Claudio se deja hacer: “Acto seguido envolvió mi verga con sus dos manazas negras, como debía ser el bollo de su prima. La amasijó un par de segundos sin que yo opusiera ninguna resistencia pero, casi de inmediato y sin pedirme permiso, la engulló con su boca y dejó que eyaculara entre sus labios inmensos, de tono aún más rosado que el de la yema de sus dedos” (Nettel, 2015: 211). El tiempo de aquella tarde de pubertad en La Habana se confunde con la noche lluviosa desde donde Claudio recuerda tan vívidamente los hechos como si estuvieran aconteciendo en ese instante. Con esa misma claridad, recuerda lo que pasó después:

Recordé también el roce de las sábanas y la docilidad con la que permití que me penetrara con su miembro, mientras el mío volvía a erguirse, dispuesto a volver a la carga y meterlo en su trasero, semejante por su forma y sus proporciones al codiciado culo de Regla. Así estuvimos no sé cuánto tiempo hasta que la excitación bajó y empecé a sentir la punzada del remordimiento. Esa tarde, cuando la muchachita entró al baño para ducharse como siempre, ni Facundo ni yo nos escondimos para espiarla (Nettel, 2015: 211-212).

A partir de esta experiencia, Claudio se aleja de Facundo y de su prima Regla, guardando un odio especial a esa familia. Al igual que en el recuerdo anterior, Claudio es introducido al placer sexual por la imagen de Regla y las proposiciones de Facundo. Ambos actos, el voyerismo furtivo y la relación homosexual con su vecino, son asumidos por el propio Claudio como transgresiones que despiertan en él sentimientos de vergüenza y culpa: “Me imaginé juzgado, mientras la voz de la presidenta del CDR en mi barrio gritaba en tono acusador: «¡Maricón! ¡Maricón de mierda! Irás a la cárcel por corromper al pueblo.» Durante años logré mantener escondido ese recuerdo pero de cuando en cuando emergía para torturarme, casi siempre con consecuencias nefastas” (Nettel, 2015: 212). Su respuesta a ello consiste en la supresión: se desprende del placer voyerista y corta los vínculos con

su vecino. Más aún, a partir de ese momento, intenta conquistar a la mayor cantidad de mujeres de piel blanca que borren la piel oscura de la mulata y de su primo: “Traté de olvidar mi primera experiencia aprendiéndome al dedillo los mecanismos del placer femenino pero no lo conseguí de forma duradera hasta que conocí a Susana. Nunca más volví a fijar mi intención o mi deseo en una mulata. La piel más oscura que acaricié después de la de Facundo fue la piel mexicana de Cecilia” (Nettel, 2015: 213).

A partir de sus sentimientos de culpabilidad, Claudio parece configurarse a sí mismo en una huida de su propia humanidad, llegando a tener aspiraciones de convertirse en un robot, es decir, una máquina ajena a fallas, pero también al deseo, al erotismo y a la sexualidad. Estas aspiraciones se ven reflejadas en la psique y la corporalidad de Claudio. Por un lado, similar al comportamiento unívoco de un artilugio mecánico, él se ciñe a una estricta rutina diaria que, en su ideario, le asegura una estabilidad sin sobresalto y que le asegura una pureza por no mezclarse con el resto de las personas: “¿Cómo evitar mezclarme, corromperme? Creo que si hasta ahora lo he logrado ha sido gracias a una serie de hábitos sin los cuales no podría salir a la calle. Todos los días ejecuto una rutina establecida desde hace muchos años y sobre la cual descansa mi existencia” (Nettel, 2015: 18). Por otro, procura mantener un régimen de limpieza y entrenamiento con el deseo de convertir su cuerpo en el reflejo de ese mecanismo perfecto que no esté a merced de errores:

A veces, sin querer, miro hacia el espejo –gesto que me hace perder algunos preciosos segundos– y compruebo con horror que mi pecho, al igual que mis brazos y piernas, está lleno de pelo. No logro resignarme al alto porcentaje de animalidad que hay en el ser humano. «Los instintos, los impulsos, las necesidades físicas son dignas de todo nuestro desprecio», pienso mientras

me siento a defecar en el inodoro estratégicamente colocado donde no sea posible mirarse en ningún reflejo (Nettel, 2015: 19).

A lo largo de la novela, Claudio, igual que el resto de los personajes de Nettel, se configura como un ser marginal, pero tal situación, contrario a los demás casos, se alienta por el propio Claudio y no como el resultado de una tara física. Sino que es el propio personaje el que se siente cómodo viviendo solo, debido a su poca tolerancia al contacto con las demás personas. Sin embargo, paradójicamente, ante lo que él mismo asume como una sexualidad diferente, la cual lo situaría de igual manera en los márgenes, busca dejar atrás las escenas que han marcado su entrada a la sexualidad. En cambio, él realiza un esfuerzo para sustituirla por aquella que sería socialmente más aceptada, es decir, intenta encaminar su propio deseo centrándolo en la búsqueda por conquistar a varias mujeres, pero sin enamorarse de ellas.

Cuando esto falla tras su fijación con Cecilia –quien se configura como el cuerpo considerado único y excepcional que menciona Paz sobre el ser amado– se pone frente al problema que es la imposibilidad por dirigir conscientemente su propio deseo y por enterrar sus emociones: “¿En qué me estaba convirtiendo? Yo, que siempre había tenido bajo control mi vida y mis emociones, me había transformado ahora en una piltrafa humana de esas que abundan por las calles y lloriquean en las escaleras del metro” (Nettel, 2015: 198). El fracaso de su relación amorosa provoca en él una depresión que le enfrenta con los recuerdos reprimidos, los cuales le ponen sin barreras ante sus sentimientos de culpa.

En otros momentos de la narrativa de Nettel, la vista se constituye como el sentido más desarrollado y a través del cual los personajes acceden

privilegiadamente al mundo que les rodea. En menor medida, el sentido del tacto también se encuentra presente.²⁰ Sin embargo, los demás sentidos no tienen la misma presencia, siendo la única excepción el olfato, el cual se convierte en el medio predilecto de apropiación del protagonista de “Pétalos”, cuento incluido en *Pétalos y otras historias incómodas*.

En dicho relato, un narrador sin nombre pasa sus días tras el rastro de una mujer desconocida a la que llama Flor. Las pistas que persigue este inusual detective consisten en huellas de olores que va recogiendo de las tazas de los baños de mujeres de los restaurantes de su ciudad, actividad que, como un *sommelier*, desarrolla con un alto grado de precisión. Similar a Ana de *El huésped* o al fotógrafo de “Ptosis”, el personaje de “Pétalos” se dedica a recopilar los aromas de los baños en la biblioteca de su memoria, donde clasifica cada muestra y les otorga un valor. De este archivo, destaca el olor de esa desconocida, el cual despierta en él un interés inusitado por encontrarla. Según sus propias palabras, tal deseo procede de las notas en su aroma que delatan una enfermedad o deficiencia física que él encuentra cautivadora:

El rastro se encontraba en la primera cabina y llamó de inmediato mi atención: sobre la curvatura blanca del retrete una mujer de pocos años, y un vago olor a humedad, había dejado dos huellas pardas tan ligeras que, de no haber entrado yo, habría borrado cualquier nueva visitante. La fragilidad de las manchas, igual que la de un rostro viejo, arrugado, terminó por asustarme (Nettel, 2011a: 88).

La fascinación de este personaje por el aroma se centra exclusivamente en el cuerpo femenino, ya que, frente al olor de virilidad de los baños de hombres, el

²⁰ Véase el análisis sobre *El cuerpo en que nací* en el capítulo “Cuerpo y mirada”.

espacio dedicado a las mujeres le ofrece la novedad del sexo opuesto, algo desconocido para él:

Los baños de mujeres tenían el encanto de lo novedoso, siempre llenos de pequeñas conversaciones olvidadas en los espejos, en las manchas de lápiz labial. Quizá por timidez o porque ya desde entonces tenía la vocación olfateadora que aún rige mi vida, en lugar de pasar las tardes buscando una fiesta o desabrochando faldas en las incómodas butacas de algún cine, prefería descubrir a las mujeres en el único lugar donde no se sienten observadas: los excusados (Nettel, 2011a: 87).

Similar al caso de la mujer voyerista que espía desde la oscuridad a su vecino, transformándose en una invasora de un espacio ajeno, el narrador de “Pétalos” también siente una proclividad por el cuerpo en el momento de mayor intimidad, más aún, cuando ese cuerpo es ‘más cuerpo’ y no puede ocultar su verdadera materialidad. No se trata de las pieles de las que habla Nancy, las cuales se perfuman y arreglan para la convivencia social, sino del cuerpo que no puede controlar su propia fisiología, la cual lo delata ante una nariz entrenada que sabe detectar esos matices.

Si bien el cuento no especifica con exactitud la edad del narrador, ésta se acota a los veintitantos: “podía conocer los sanitarios de la zona, que, como la cercanía de las mujeres, a mis veintitantos años eran toda una novedad” (Nettel, 2011a: 86). A esto se suma el hecho de que la entrada a los baños sustituye actividades como pasar las tardes en fiestas o la de desabrochar las faldas en una función de cine, acciones tradicionalmente representarían la entrada a la sexualidad o la interacción con el sexo opuesto. En este contexto, la predilección por el olfato del narrador adquiere un doble valor: por un lado, aleja al sujeto de una realización normal de la sexualidad debido a que la actividad de olfatear los baños sustituye una interacción ‘convencional’ con las mujeres; por otro lado, se presenta como el

único medio que él tiene para entrar en contacto con el sexo opuesto. Provocando que desarrolle una sexualidad anómala.

Como en narraciones anteriores, el personaje de “Pétalos” es un sujeto solitario que se sitúa en los extremos de la sociedad. Desde esta posición, el único contacto con las demás personas se limita a la recolección furtiva de olores. Su condición de soledad provoca que él se identifique con el grupo marginal por excelencia como son los vagabundos:

podía pasar horas perdiéndome en ellas [las calles de la ciudad], [...] unirme de vez en cuando a los vagabundos que hoy todavía llegan por el este en el mes de mayo, cuando el calor empieza a ser insoportable, y atracan los basureros a la hora en que algún empleado de la cocina sale a vaciar los últimos vestigios de la noche. Aunque nunca hablaba con ellos les tenía una especie de cariño cómplice. Admiraba que supieran convertir cualquier parte del barrio en un espacio íntimo, en una casa sucia pero siempre abierta para cualquier necesidad (Nettel, 2011a: 86).

La empatía con los vagabundos empareja al narrador con Ana de *El huésped*, sin embargo, en el caso del cuento, la identificación con este sector marginado no pasa del sentimiento de cercanía, cuya sensación le ofrece el mismo valor que la entrada a los baños: acceso a la intimidad. El narrador de “Pétalos” aspira a entrar en el espacio cerrado, donde el cuerpo se aísla de la sociedad, pero no se trata de un lugar alejado del grueso de la gente, sino de áreas íntimas que se encuentran insertas en sitios públicos como los basureros de las calles de la ciudad²¹ o los baños de restaurantes concurridos.

La continua práctica de esta actividad, además de la proclividad del narrador por el mundo de los olores, le confiere una gran maestría detectando los matices

²¹ A lo largo del cuento, la ciudad en la que se sitúa la diégesis nunca es nombrada. Sin embargo, a partir del nombre de algunas calles o restaurantes, como avenida Tíber o el Café Colón, es posible inferir que se trata de la Ciudad de México —una de las ciudades más pobladas del mundo—, más concretamente la colonia Cuauhtémoc.

fisiológicos presentes en cada mancha y en cada tufo. Así, lo que en otras obras se confiere al sentido de la vista, en “Pétalos” es el olfato el que le permite al narrador trascender la dimensión de lo visible y dar cuenta de los elementos que pasan desapercibidos de otra manera. Metafóricamente, la nariz desnuda al cuerpo, el cual a través de sus olores revela sus enfermedades o eventos adversos que ha atravesado:

Ahí, cuando uno aprende a descifrar, una simple mancha líquida escurriéndose por la pared blanca puede revelar crisis nerviosas o un disgusto reciente. Siempre había algún descubrimiento, una nueva reacción capaz de provocar en mí la euforia del aprendiz, pero entre todas esas incógnitas, que resultaban retos estimulantes para ejercitar la interpretación, ninguna me desconcertó tanto como la Flor (Nettel, 2011a: 87).

Así como Ana renuncia al sentido de la vista para abrirse a una mayor percepción del mundo, el personaje de “Pétalos” accede al cuerpo femenino a través del olfato, algo que le permite obtener de él el indicio de un conocimiento que la vista no le podría proporcionar. En este sentido, la mujer se convierte en una incógnita a descifrar. Como si de un texto se tratara, el sujeto lee e interpreta los olores y residuos que quedan en las paredes de las tazas para imaginarles un cuerpo a las dueñas de esos aromas, fantaseando con sus historias vitales. El caso de la Flor adquiere para él matices diferentes a los demás registros, ya que las pistas que va dejando a su paso se convierten en una obsesión, en un objeto de deseo que mueve sus acciones por encontrarla y asignarle una imagen concreta a ese cuerpo.

Así, en su primer encuentro con el rastro de la Flor, resulta particularmente interesante que su olor sea descrito con imágenes corporales:

sobre la curvatura blanca del retrete una mujer de pocos años, y un vago olor a humedad, había dejado dos huellas pardas tan ligeras que, de no haber entrado yo, habría borrado cualquier visitante. 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” (Nettel, 2011a: 88, las cursivas son nuestras).

El rastro connota una fragilidad comparable a la de un cuerpo viejo, simbólicamente enfermo, y es esta característica la que más atrae al narrador. Sin embargo, la misma fascinación por la debilidad le hace imposible imaginarle un cuerpo y le impulsa a perseguir el rastro hasta encontrarla y descubrir así la razón de dicha fragilidad: “me sentí comprometido a perseguir sus manchas y olores –lo único de la Flor que podía reconocer–, a descubrir a través de ellos la razón de esa palidez, de la fragilidad tan grande que me hacía imaginarla recargada sobre alguna superficie a punto de derrumbarse” (Nettel, 2011a: 88-89).

Tras el segundo encuentro con el rastro en el baño de una fonda, el narrador comienza a establecer una relación con la Flor que trasciende la simple indagación por el origen de la fragilidad. En primera instancia, compara la aparición de sus huellas con eventos memorables: “detuve la vista un par de minutos en el fondo del retrete porque quería aprovechar el hallazgo, pero también porque descubrí que 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, 2011a: 91); después, comienza a plantearse un deber el encontrarla para hablarle y convencerle de algo que no nombra: “De algún modo apenas intuible, mi deber era encontrarla y disuadirla de algo que yo ni siquiera sabía definir, algo que quizá yo mismo estaba inventando” (Nettel, 2011a: 91). De tal manera, el otrora ser extraño se convierte, a partir de la fascinación por la fragilidad, en un objetopreciado para el narrador.

Al reencontrar su esencia en los baños del restaurante “Mazarín”, él empieza a construirle un cuerpo o al menos parte de él: “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, cariñosa, pequeñísima” (Nettel, 2011a: 94). La imagen mental de la boca recibe un adjetivo que pone de relieve el creciente sentimiento de cercanía que el narrador desarrolla por ella.

Cuando, en segundas olfateadas, esa imagen se torna borrosa, el narrador prefiere renunciar a seguir imaginando un cuerpo para no deformar su verdadera imagen: “En la segunda lectura, la Flor tenía varios cuerpos posibles. Dudé del tamaño de su boca y los tonos de su orina me provocaron incluso asco, la certeza de que toda ella había empezado a pudrirse. Me levanté de golpe y salí del baño indignado, pensando que la Flor merecía más respeto” (Nettel, 2011a: 94). El narrador comienza a idealizar el cuerpo de la Flor y a fantasear estando con ella, bailando juntos en un parque con la música de los vagabundos, escena que remite más a una relación amorosa que a la búsqueda del placer olfativo.

Sin embargo, la misma fragilidad que le atrae de la Flor se convierte en una inminente cuenta atrás por encontrarla, ya que intuye que tal debilidad incrementará cada vez más. Sumergido en la desesperación, recorre frenéticamente todos los baños de los restaurantes de la zona, hasta que cae en sus manos un arete perdido que él en seguida identifica como propiedad de la Flor. Intuyendo que ella regresará por la pieza perdida, él decide esperarla en ese mismo baño. Cuando el ansiado encuentro se produce, una vez más el olor antecede a cualquier otro sentido, en especial al de la vista. Agazapado en una cabina de baño, el narrador no se atreve

a voltear a verla, son el olfato y el oído los que le permiten dar cuenta del momento y de la proximidad del ser que se ha convertido en el objeto de una búsqueda obsesiva:

No fue difícil reconocerla: su olor entró al baño antes que ella y tomó el aire por asalto. La escuché caminar frente a los espejos y detenerse por espacios dolorosos e interminables hasta que, por un impulso propio, su mano fue a dar al cerrojo de la cabina contigua. La emoción me impidió asomarme. En ese momento, mientras yo mordía el arete con los incisivos bien apretados para no gritar, la Flor estuvo conmigo susurrando una catarata lenta y dulce, mucho más placentera que la cercanía de ningún otro cuerpo (Nettel, 2011a: 97).

La proximidad del cuerpo de la Flor posee un efecto placentero en el narrador que, siguiendo las reflexiones de Octavio Paz (2014), puede interpretarse como una señal del sentimiento amoroso, el cual se concentra en un cuerpo que, a los ojos del amante, resulta único e irreplicable, capaz de brindar, a un mismo tiempo, un placer físico y emocional. Sin embargo, el momento de plenitud se ve interrumpido en cuanto el sentido de la vista se hace presente: el cuerpo imaginado, construido idealizadamente, no se corresponde con el cuerpo físico. Tanto es el contraste entre realidad e imaginación que, a partir del contacto, se hace imposible nombrarla de la manera en que lo había hecho:

Ella –desde este momento no puedo seguir llamándola como antes– caminaba con las manos metidas en los bolsillos de una sudadera gastada. [...] La miré un rato largo, suficiente para alcanzarla de haberme dado prisa. Pero no subí a buscarla. No lo hice ni siquiera cuando el recuento de las manchas y los olores me pareció tan claro, tan comprensible como su caminata. No lo hice quizá por simple miedo o tal vez porque no reconocí nada familiar en su rostro, del que no recuerdo gran cosa, salvo que los ojos no eran grises ni inconfundibles (Nettel, 2011a: 98).

La intervención de la mirada –sentido poco presente en la manera de aprehender al mundo del narrador– transforma la forma en que el olfateador percibe a su otrora objeto de deseo. Aquella desacerbada premura por acercarse a la Flor y convencerla de pasar una noche a su lado se dejan de lado. La mirada introduce

una distancia entre el narrador y la Flor debido al desajuste del cuerpo imaginario y la imagen real, hecho que corta de tajo su deseo. A partir de este hecho, el narrador sólo observa lejanamente el suicidio de la persona que había perseguido los últimos días sin hacer nada por impedirlo, “con esa compasión distante que provoca la desgracia de cualquier desconocido” (Nettel, 2011a: 99). Si en el análisis de otras obras de Nettel, la mirada se concibe como el sentido privilegiado de entrada a la sexualidad y al deseo erótico, en “Pétalos” éste adquiere el valor contrario: no sólo corta de tajo el interés por seguir el rastro olfativo de la Flor (y, por sustitución, su interés sexual), sino también el sentimiento amoroso que comienza a desarrollar por ella.

Las obras de Nettel dan un gran peso a los sentidos, siendo la vista el más predominante. Pero cada uno de los personajes asume de manera diferente el dominio de la vista y su poder de poner en circulación o detener el deseo. Así, por ejemplo, la narradora de “Transpersiana” asume sin complejos su condición de voyerista y el placer que de esta actividad obtiene. En otro extremo se encontraría Claudio de *Después del invierno*, quien a pesar de obtener placer desde la imagen del cuerpo de Regla y ansía espiarla cada tarde, con el tiempo desprecia esa actividad por considerarla como algo moralmente vergonzoso. En el caso del narrador de “Pétalos”, su incursión en la sexualidad parte, contrario a los demás personajes, del sentido del olfato, pero la vista sigue teniendo un alto influjo sobre él, al punto que cuando su mirada entra en contacto con la mujer que ha seguido, su deseo por estar con ella se diluye debido a la visión de un cuerpo que no se corresponde con la ‘imagen’ mental que había obtenido de ella mediante el olfato.

La mirada, como se asentó en el capítulo anterior, se configura como el sentido privilegiado en la narrativa de Nettel y en varias ocasiones marca la entrada a la sexualidad, el erotismo y el amor. Tres actividades que, como adelantábamos, se desarrollan como desviaciones de lo tradicionalmente considerado como normal. Frente a las relaciones estables de pareja que, según Schopenhauer, serían parte de un impulso natural por la reproducción, las realizaciones del amor, el erotismo y la sexualidad en la narrativa de Nettel se alejan de la necesidad de reproducción, en cambio, se desarrollan en actividades que persiguen el placer, aunque éste se encuentre en transgresiones tales como la invasión de la intimidad o en el roce con situaciones abyectas como el olfateo de las tazas de baño. Más aún, cuando se va en contra del deseo propio, se sufren las consecuencias de una desconexión con la propia humanidad que afecta la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo.²²

2.2. La transformación del cuerpo: vegetalización, animalidad y la irrupción del hongo

En la narrativa de Nettel, especialmente en su obra cuentística, la corporalidad de los personajes puede atravesar un proceso de metaforización. A través de la metáfora se potencian algunas de las características intrínsecas del cuerpo, lo cual transforma la percepción que el sujeto posee sobre sí mismo. Como veremos en lo que sigue, el cuerpo se identifica con otros seres, como animales –peces, gatos o cucarachas– o entes del reino vegetal –como bonsáis, enredaderas u hongos–, con los cuales se comparten dichas particularidades. En tales circunstancias, el cuerpo

²² Sobre la percepción de sí mismo y de la imagen de cuerpo se profundizará más en el capítulo siguiente.

se empareja con aquellos seres, lo que les convierte en objetos especulares que revelan la verdadera “esencia” de los sujetos. En este sentido, la metáfora y la identificación con el animal o la planta acercan al ser a la conformación de su propia corporalidad, la cual se encuentra relacionada con la naturaleza que determina la forma de ser del sujeto y su posición dentro del ámbito social.

Al final del apartado anterior destacábamos la transformación en la relación entre el protagonista de “Pétalos” y la mujer que se convierte en su objeto de deseo a partir de la intervención de la vista. Pero evitamos ahondar en el hecho de la negativa del narrador por volver a nombrar a la mujer cuyo olor le cautivaba como lo había hecho hasta antes de verla por vez primera. Este hecho que resalta el desencanto entre el cuerpo imaginado y el cuerpo real acentúa también el proceso de metaforización que atraviesa la corporalidad que, gracias al olfato, es erotizada.

Por tanto, el uso de la denominación de la Flor es parte importante del proceso de erotización del cuerpo que desprende los aromas que fascinan al narrador. Ante la distancia temporal desde la que está narrado el cuento, el protagonista, al respecto del nombre, dice:

Ahora, con la influencia de los años, de eso que los optimistas llaman experiencia y que en realidad no es más que un moho, un salitre capaz de herrumbrarlo todo, no puedo evitar sonreír ante el nombre con una sensación de ridículo y al mismo tiempo de condescendencia. Aquella tarde, cuando descubrí su primera huella en el baño del Café Colón, uno de esos restaurantes de geranios en las ventanas, nombrarla así me pareció ineludible (Nettel, 2011a: 87-88).

Metafóricamente, la mujer que deja en los baños una estela de olores que denotan su fragilidad se transforma en una flor: la parte de las plantas encargada de su reproducción y cuya característica más reconocida es la de desprender un olor agradable. A esto se suma el lugar predominante que culturalmente han ocupado y

que les ha atribuido diversos significados que pueden dividirse, como identifica Cirlot (1992: 205) en dos vertientes: su forma y su esencia. En la primera de ellas son símbolos de la fugacidad, de la primavera y de la belleza. En la segunda, son imágenes arquetípicas del 'centro' y, por tanto, del alma. Jean Chevalier (1986: 504), por otro lado, identifica a las flores como símbolos del principio pasivo, donde el cáliz que forman sus pétalos se convierte en copa receptora de la actividad celeste.

A partir del simbolismo que se les ha asignado culturalmente a las flores, puede verse de qué manera se emplea como apodo en el caso de "Pétalos", especialmente en lo que se refiere a su condición de ser representantes de un centro o del alma, así como de la belleza. Mediante el sutil aroma que deja la mujer en el baño, el narrador accede a un conocimiento de ella que trasciende su aspecto físico y se adentra al interior de su ser: el aroma delata una debilidad que no se achaca a ninguna enfermedad, sino que parece situarse en un malestar anímico o del alma.

El apodo, más que referirse al carácter bello del cuerpo –lo cual sólo se podría apreciar a través de otros sentidos como la vista o el tacto–, empareja el aroma agradable de las flores con la estela de olor que la mujer deja en el baño. Por un lado, el movimiento denota la valoración que tiene el narrador sobre los olores de las funciones fisiológicas del cuerpo femenino, los cuales provocan en él un placer sensorial similar al que el resto de las personas les produciría el aroma de las flores. Por otro, el cuerpo de la mujer, hasta este momento sin identificar, se convierte en una flor en sí misma: la corporalidad, cuando se reduce a una

dimensión abyecta como lo serían las funciones fisiológicas, desprende un olor que cautiva e inspira a imaginar la manera en que luce la mujer.

La aparición del sentido de la vista provoca una desconexión entre la imagen mental y el cuerpo real, tal evento se encuentra en relación con la posterior pérdida del uso del apodo y del deseo tanto sexual como amoroso. La identificación del cuerpo con el de una flor sólo vuelve tras el suicidio de la mujer, momento en que, a través de la metáfora, se concibe como una flor cuyos pétalos deshojados se equiparan al cuerpo desmembrado por la caída. Sin embargo, la vista introduce una distancia insalvable, al grado que el narrador no puede sentir sino una compasión lejana: “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, 2011a: 99).

Ahora bien, si en “Pétalos” la identificación del cuerpo con una planta mediante la metáfora lo erotiza y, por tanto, provoca que el cuerpo del otro se sienta más próximo debido al sentimiento amoroso, otro cuento como “Bonsái” –historia incluida en el mismo libro– ocurre un proceso similar. La diégesis del cuento se desarrolla en la ciudad de Tokio, en el barrio de Aoyama, donde viven el narrador, Okada, y su esposa Midori. Cada fin de semana, él pasea por el jardín botánico ubicado en su barrio como una manera de distraerse de sus preocupaciones laborales cotidianas y evitar quedarse en casa, donde su esposa seguramente le pediría realizar algunas tareas domésticas durante su tiempo libre. A pesar de tratarse de una rutina establecida y de considerar al jardín como un espacio propio, él accede a que su esposa le acompañe un domingo a su paseo, momento en que

ella le habla de un viejo jardinero encargado del invernadero, al cual ella acostumbraba a frecuentar en su juventud y cuyas palabras tenían la peculiaridad de incomodar a las personas:

–Me habría gustado tanto volver a ver al viejo –exclamó.
Yo no sabía de quién estaba hablando. Y se lo pregunté.
–Antes había aquí un jardinero con el que me sentaba a conversar. ¡Decía cada cosa! A nadie más le gustaba hablar con él. Según mis compañeros de clase, causaba una sensación de desazón en el estómago, como alguien de mal agüero. Pero yo le tenía cariño y no puedo decir que me haya hecho algo malo (Nettel, 2011a: 39).

Curioso por conocer a tal personaje, Okada decide, en su siguiente paseo, entrar al invernadero. Una vez que entabla relación con él y comienza a frecuentarlo cada domingo. A través de sus conversaciones, el viejo jardinero le transmite su dedicación por las plantas, lo que provoca que Okada comience a identificarse a sí mismo con los cactus, debido a su aspecto diferente, pero también por poseer un “carácter” distintivo al resto de las plantas, así como que su mujer se encontraría más próxima a las enredaderas por su capacidad innata de abrirse paso en los espacios ajenos:

Un día, por ejemplo, noté que el jardinero no se ocupaba nunca de los cactus. Estaban ahí, olvidados en su tierra seca y cobriza. Algunos erguidos como centinelas, otros en forma de ovillo, a ras del suelo, asumiendo la posición circumspecta de un erizo. [...] La multitud de espinas diminutas sobre esa piel verdosa me hizo recordar mi propio rostro cuando llevo más de dos días sin afeitarme (Nettel, 2011a: 47).

A partir de las relaciones entre humanos y plantas, Okada comienza a abrazar su condición de cactus, como un *outsider*, y al ser consciente de las diferencias irreconciliables entre los cactus y las enredaderas su relación se fractura definitivamente.

La identificación del hombre con el cactus y de la mujer con una enredadera provoca en él que la concepción que tenía acerca de su relación se transforme.

Antes de tales procesos, él describe su relación amorosa como algo feliz e ideal: “Midori y yo dábamos la imagen perfecta de un matrimonio feliz, o de estar «hechos el uno para el otro», nos lo habían dicho hasta el cansancio desde el día de nuestra boda” (Nettel, 2011a: 37-38), y, en palabras del narrador, la pareja tiende con facilidad a entregarse a la lujuria. Al menos en apariencia, se trataría de una relación que posee un fuerte vínculo amoroso donde el erotismo ocupa una parte activa.

A diferencia de “Pétalos”, la identificación con las plantas no es producto del sentido del olfato, sino que es la apariencia y el carácter del sujeto lo que determina la metaforización del cuerpo. Son las similitudes tanto físicas, como de comportamiento entre sujeto y planta las que determina el emparejamiento de ambos elementos. Más aún, cuanto tales relaciones se establecen, el cuerpo parece asemejarse más a la apariencia de las plantas. Es tal la semejanza entre el cuerpo y los cactus que, desde el primer momento, Okada las destaca:

La multitud de espinas diminutas sobre esa piel verdosa me hizo recordar mi propio rostro cuando llevo más de dos días sin afeitarme. 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). [...] Los cactus eran los *outsiders* del invernadero, *outsiders* que no compartían entre ellos sino el hecho de serlo y, por lo tanto, de estar a la defensiva (Nettel, 2011a: 47).

Por otro lado, respecto a su mujer, Okada en una noche de insomnio reflexiona:

El cuerpo de Midori yacía prácticamente sobre el mío, respirando con placidez en un sueño profundo. Tanto sus piernas como sus brazos estaban enlazados con 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. «Por eso le gusta tanto la lluvia», pensé, «mientras que yo no la soporto.» Durante algunos minutos, me quedé pensando en Midori, en su manera callada de infiltrarse en cualquier espacio y de tomar posesión de mi vida (Nettel, 2011a: 50).

La identificación con las plantas implica, como puede verse, una *vegetalización* de los seres y una humanización de las plantas: por un lado, con ellas, como con los

hombres, se establecen relaciones que oscilan entre el amor y el odio; por otro, son seres inanimados que adquieren temperamento y gustos específicos, en los que el protagonista simbólica y metafóricamente se ve reflejado a sí mismo y a su mujer. En este sentido, las plantas se convierten en espejos que devuelven una imagen quizá más diáfana de lo que él pudiera percibirla sin la ayuda de ellos.

A medida que Okada abraza su condición de cactus sus rutinas y comportamientos se transforman, convirtiéndose en un ser cada vez más aislado. Los cambios en su conducta van acompañados de la sensación de alteraciones en su corporalidad, las cuales son acordes a la naturaleza espinosa que ahora le define: “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” (Nettel, 2011a: 48).

De igual manera, la dimensión erótica de la pareja gradualmente desaparece. La realización de la nueva condición de cactus no es compatible, desde la perspectiva de Okada, con las relaciones sexuales. Caso contrario sería el carácter de enredadera de su mujer, el cual no sólo posee una fuerza de voluntad superior –que se ve reflejado en su acelerada invasión de los espacios ajenos–, sino que también posee un ciclo de reproducción mucho más acelerado que el de los cactus. Cuando las insistencias de Midori por tener relaciones y embarazarse empiezan a adquirir una mayor demanda, Okada se sabe imposibilitado de responder a tales peticiones. Una relación que se presentaba ante los demás como ideal se convierte

en una pareja incompatible debido a una naturaleza anterior que parece condicionar sus actitudes.

En este punto de la narración, el mismo Okada reflexiona en torno a la problemática que representa la identificación con las plantas: si la presencia de las entidades vegetales son las que están condicionando y afectando lo que de otro modo sería una relación perfecta, o bien, si tales características incompatibles entre ambos existían inherentemente en ellos y las plantas sólo han sido el elemento detonador de las mismas:

¿Dónde estaba Midori, mi esposa, la mujer con la que había decidido hacer mi vida? Estaba ahí, de eso no cabía duda, pero ¿por qué ya no lograba verla como antes? Midori estaba ahí adentro pero convertida en una enredadera, de la misma forma en que yo me había convertido en un cactus. Pero ¿acaso no lo habíamos sido siempre? ¿Cómo saberlo? Me sentía solo en el mundo, encerrado en una perspectiva de la que ya no podía salir (Nettel, 2011a: 57).

La imposibilidad por escapar de la perspectiva que proporciona la identificación con las plantas convierte a estas últimas en espejos que devuelven una imagen de cuerpo diferente a la que los sujetos tenían antes de ellas. Más aún, a un nivel psíquico, asumirse como cactus conlleva un cambio en las actitudes del sujeto y la modificación de las ideas que condicionaban la forma en que el sujeto se asume a sí mismo y a las personas a su alrededor. Algo que se ve reflejado en el progresivo distanciamiento entre la pareja. De igual manera, la concepción del sujeto como planta adquiere el valor contrario al que poseía en "Pétalos". Si en el cuento del olfateador, la imagen de la flor incentivaba la erotización del cuerpo del otro, en "Bonsái" las plantas propician un proceso de des-erotización y ruptura amorosa.

Los seres vegetales en la narrativa de Nettel se sitúan como entidades que, ya sea por la identificación simbólica o la metáfora, revelan aspectos ocultos a la

mirada de los personajes. La metáfora de un cuerpo femenino convertido en flor condiciona por un lado la manera en que se perciben los olores escatológicos que de él emanan, convirtiendo su búsqueda en una actividad capaz de brindar un placer estético en aquel que los percibe comparable al aroma de las flores; por otro, el olor adquiere una mayor importancia –no sólo por aquel placer estético– cuando el cuerpo femenino es convertido en flor a través de la metáfora, al grado que importa más el aroma que impregna las tazas de baño que la forma en que luce el cuerpo que los produce. Desde esta perspectiva, el aroma escatológico del cuerpo se configura como un elemento tanto estética como eróticamente deseable, pero también como un ámbito del cuerpo que contiene una información que trasciende a la propia corporalidad y provee, a la nariz entrenada, las huellas de un malestar y una degradación anímica que no es posible detectar a través de la visión del cuerpo.

De igual manera, los vegetales se convierten en un gran otro a través de los cuales los sujetos se configuran. El caso de “Bonsái” –así como de otros cuentos que se analizarán posteriormente– esboza la idea de los individuos como seres que poseen una esencia inalterable de la cual no pueden huir, aunque ésta se oculte a la mirada de los demás o, incluso, a la suya propia. La identificación del sujeto con un cactus o una enredadera permite al sujeto entrar en contacto con otro tipo de existencia, en este caso vegetal, la cual se manifiesta cuando el sujeto hace suyas actitudes propias de las plantas, como sería el necesitar poca o mucha agua para sobrevivir, pero también se revela en la capacidad de estos personajes para formar relaciones o por su inevitable fracaso al hacerlo. Por ello, el contacto con el cactus, cuya apariencia física se asemeja al cuerpo de Okada, permite acceder a la esencia

subyacente del sujeto que, de otra manera, parece ajena a su consciencia. Una vez dado este paso, no puede volverse atrás.

Cuando la mirada se posa en la planta, el personaje de Okada se retrotrae a un estadio del espejo donde el sujeto, en vez de configurarse a sí mismo a través de su mirada fija en otros cuerpos y por hacerse ver por estos otros, se sitúa en relación con un elemento extraño para tal proceso, como lo serían las plantas. El cactus, al devenir espejo, devolvería una imagen diferente a la de los cuerpos 'normales', potenciando en cambio elementos que se salen de tal molde y, en el caso de Okada, revelando una esencia oculta, propiciando un redescubrimiento de la personalidad psíquica que se inaugura a través de una corporalidad que imita y se identifica con el cactus. En este sentido, los personajes de Nettel no devienen otros seres en un sentido deleuziano,²³ más bien la presencia de entidades no-humanas les permite entrar en contacto con aspectos de su cuerpo y su psique que, en el reflejo con otros cuerpos, pasarían desapercibidos.

Proceso similar puede observarse en las historias publicadas en su segundo libro de cuentos, *El matrimonio de los peces rojos* (2013)²⁴, donde la historia que comparte título con el libro es un claro ejemplo de esto. En dicha narración, un matrimonio en espera del nacimiento de su primera hija recibe de regalo una pareja

²³ El concepto de devenir-menor esbozado por la filosofía de Gilles Deleuze y Felix Guattari se referiría a las alianzas del ser con entidades menores, es decir, grupos política o socialmente oprimidos o marginales como lo serían animales, inmigrantes o mujeres, entre otros. No se trata de una correspondencia de relaciones, ni una semejanza o imitación, sino que el devenir consistiría en agenciamientos y alianzas con tales seres, buscando siempre la multiplicidad (Cf. Deleuze & Guattari, 2012).

²⁴ Al respecto del último libro de cuentos de Nettel, la crítica ha centrado primariamente sus análisis en la figura del animal doméstico como intruso del contexto cotidiano en el que se desenvuelven los personajes. Así, trabajos como los de Milena Matschke (2017) y Yessica Lozada Pastoressa (2017) ponen en diálogo los cuentos de Nettel con la obra de la escritora mexicana Daniela Tarazona, resaltando la figura del animal.

de peces rojos *Betta splendens*, conocidos como “luchadores de Siam”, una especie muy agresiva a la que le cuesta adaptarse al cautiverio y a la convivencia. Tras dejar su trabajo con un permiso por maternidad, la mujer, narradora de la diégesis, comienza a obsesionarse con los peces, buscando cualquier información que pueda encontrar sobre ellos. Poco a poco comienza a notar similitudes entre sus peces y la dinámica de su matrimonio: “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: 2013b: 15-16). A medida que avanza su embarazo, la relación de pareja se deteriora sumiéndose en peleas cada vez más fuertes. Al paso de unos meses y del nacimiento de su hija, los peces mueren por las heridas de una pelea entre ambos y el matrimonio se separa.

En este cuento el proceso de identificación del cuerpo y el sujeto se establece con las mascotas domésticas,²⁵ las cuales cumplen la misma función que las plantas en “Bonsái”. Explícitamente la narradora dice: “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, 2013b: 15-16). Al igual que las plantas, el animal se sitúa en una categoría especular donde los personajes entran en contacto con actitudes que están presentes en ellos mismos pero que no están dispuestos a reconocer hasta que el animal les devuelve su imagen.

²⁵ En general, los cuentos agrupados en *El matrimonio de los peces rojos* siguen este patrón de identificación con el animal, aunque también se incluyen seres que no responden, *stricto sensu*, con la categoría de animal doméstico como son las cucarachas (“Guerra en los basureros”) o una infección venérea por hongos (“Hongos”).

Como el lugar de la planta en los anteriores cuentos, la figura del animal ocupa, por lo menos en esta serie de cuentos, el espacio del Otro, es decir, se constituyen en imágenes a través de las cuales, los personajes de Nettel se configuran a sí mismos mediante las similitudes y diferencias que existen entre ellos y los animales que les acompañan. Ahora bien, si la posición del animal a lo largo de la historia del pensamiento podría situarse como en el de aquel otro donde cabría todo lo no-humano y ante lo que, por descarte, se definiría lo esencialmente humano, tal lugar, en la narrativa de Nettel, adquiere una nueva dimensión. Así, por ejemplo, en la historia occidental, las vidas y los cuerpos se han dividido en *bíos* y *zoé*, es decir, entre “vida políticamente cualificada y vida desnuda, vida pública y vida privada, vida vegetativa y vida de relación, de modo que cada una de las particiones sólo sea determinable en su relación con las otras” (Agamben, 2017: 18). Desde esta perspectiva, el animal ha sido culturalmente relegado por el discurso médico, filosófico y biopolítico a la posición de *zoé*, como vida y cuerpo prescindibles por ser ajenos al hombre y constituirse como el lugar donde todo aquello que no es humano tiene cabida.

En cambio, la narrativa de Nettel se encontraría del lado de una corriente estética que Gabriel Giorgi (2014: 12) identifica en la literatura latinoamericana como un ejemplo de la subversión de la idea que estos discursos han forjado sobre el animal. Así, a partir de los sesentas, obras como *A paixão segundo G. H.* (1964) de Clarice Lispector, “*Meu tio o lauretê*” (1961) de Guimarães Rosa y *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, entre otras, transforman dicha categoría ordenadora para situar la figura del animal como un otro que invade el espacio ajeno

y cuya presencia representa una desestabilización de las categorías establecidas, ya sean estéticas, jerárquicas o biopolíticas, entre otras.

En esta narrativa, la presencia del animal se constituye como un elemento invasivo que pone en duda los discursos que pretenden ordenar la visión de mundo del sujeto. Desde esta perspectiva, el animal es un agente invasivo, ya sea de espacios públicos o privados, y, al poner en duda las categorías preestablecidas, su presencia se constituiría en algo para lo cual no se tiene nombre. Se trata de una emergencia que se da “sobre todo, allí donde se interroga el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos, allí donde el cuerpo se vuelve un protagonista y un motor de las investigaciones estéticas a la vez que horizonte de apuestas políticas, despertará una animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana” (Giorgi, 2014: 11-12).

Si el animal se concebía como el ente en el que el hombre podía ver todo aquello que él mismo no era, en la narrativa de Nettel se convierte, como en el caso de las plantas, en un espejo donde los personajes se ven reflejados, pero cuya impresión pone en duda algunas de sus ideas en torno a su propio cuerpo y las relaciones amorosas que entablan. La vida animal “desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano, y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología” (Giorgi, 2014: 15).

La presencia del animal en la narrativa de Nettel puede situarse como un ente ajeno y cuyo contacto con el humano produce una desestabilización en la manera en que el ser concibe y se relaciona con su propia corporalidad y, por tanto, en el proceso de configuración, es capaz de transformar las personalidades de los

personajes, incluyendo la manera en estos se conciben a sí mismo y a aquellos que les rodean. Por tanto, entes como los animales o las plantas producirían tal desestabilización para así revelar la verdadera esencia de los sujetos, aquella que, ya sea por la desconexión con su propia corporalidad o por las relaciones interpersonales que han forjado en su vida, ha quedado oculta, incluso para ellos. Así, la categoría de cuestionamiento ontológico, en la narrativa de Nettel, no sería exclusiva de la presencia del animal en su literatura, sino que sería extensiva a otras entidades como las plantas u hongos, las cuales también se conciben como ajenos al hombre. Un elemento que, como mencionábamos, está presente especialmente en la colección de cuentos de *El matrimonio de los peces rojos*.

En el contexto doméstico, la irrupción de la pareja de peces en el cuento de “El matrimonio de los peces rojos” se imbrica de tal manera con una representación de la dinámica que el matrimonio posee, al grado que no queda claro qué pareja imita a cuál, ya que ciertas acciones de los peces anteceden a las del matrimonio. Por ejemplo, una mañana, Vincent, el marido, le hace notar a su mujer un cambio en los peces: “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” (Nettel, 2013b: 17). El hecho parece intrascendente, sólo después se especifica que se trata de una manifestación corporal de un acto territorial y de apareamiento del pez macho, lo que puede provocar una actitud violenta hacia la hembra. El mismo día, en el mercado, el matrimonio se engarza en una pelea por la compra de unas naranjas, la cual, desde la perspectiva de la narradora, se ve como una crueldad injustificada por parte de él: “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” (Nettel, 2013b: 18). Ambos eventos producen que en ella crezcan los sentimientos de empatía hacia el pez hembra: “Al regresar a casa, el macho de la pecera seguía con los opérculos erguidos. Su actitud de seducción me pareció arrogante. La hembra en cambio nadaba con las aletas gachas y sus movimientos pausados, en comparación con los de él, me causaron cierta pena” (Nettel, 2013b: 19).

El sentimiento de empatía y de conexión entre la mujer y el pez hembra llega incluso, como en el caso de “Bonsái”, a verse reflejado en cambios corporales. En este caso, a través de unas rayas pardas y alargadas que aparecen en el cuerpo del animal y de una línea marrón situada a la mitad del vientre de ella. Marcas que, según el *Diccionario enciclopédico* que consulta la narradora para obtener más información sobre sus mascotas, son señales corporales que indican una situación de estrés o peligro.

La relación del matrimonio empeora tras el nacimiento de su hija, cuando la privación del sueño y los continuos desacuerdos entre ambos provoca que, en su cotidianidad, se vayan distanciando cada vez más uno del otro. Las continuas discusiones y la imposibilidad por recobrar un cierto estado de bienestar poseen su contrapunto en la narración con la naturaleza conflictiva y violenta de los peces betta. El matrimonio se configura como dos personas incapaces de estar juntos sin discutir, como si el conflicto fuera –como en el caso de los peces– parte de su naturaleza, algo de lo que no pueden escapar, así como los betta no pueden dejar atrás su comportamiento instintivo. Como lo señala Giorgi, la frontera entre la pareja y los peces comienza a difuminarse. Si animales y humanos comienzan a tener

comportamientos instintivos similares, incluso especulares –lo que hace uno, el otro también– los límites que separan a ambos grupos se pueden tornar borrosos. La pérdida de la frontera entre ambos polos ocasiona también un cambio en las concepciones de lo humano y la pareja en un momento en que se está más cercano al instinto y a las funciones netamente biológicas de la sexualidad, como sería la reproducción.

Tras la separación definitiva, la narradora entiende el fin de su relación como algo inevitable, no debido a un destino preconcebido el cual ellos fueran incapaces de torcer, sino por la esencia conflictiva presente en ambos y que sólo ellos no habían sabido detectar: “A nadie sorprende que Vincent y yo nos estemos separando. Me doy cuenta de que es una catástrofe que la gente esperaba, como el derrumbe económico de algún pequeño país o la muerte de un enfermo terminal. 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” (Nettel, 2013b: 42).

Al igual que a los peces, el matrimonio parece destinado a separarse, ya que su naturaleza, la que ellos mismos no supieron percibir, les hace imposible mantener la convivencia. Si bien ellos no escogieron como mascotas a los peces, estos les devuelven su verdadera imagen y les muestran, incluso antes de que pase, los problemas para convivir que ambos poseen. Los animales no se diferencian de los hombres, ni son contenedores de todo aquello que no corresponde a la humanidad, como lo establecerían los discursos ordenadores de mundo. Si el amor podría definirse, como un sentimiento inspirado por la naturaleza para asegurar la reproducción de la especie o como superación de los simples instintos animales, en

este caso pareciera adivinarse una división entre la naturaleza conflictiva y el sentimiento amoroso que termina siendo ‘devorado’ por las constantes rencillas entre la pareja. La animalidad se sobrepone al sentimiento humano del amor. Pero ésta sólo se hace presente al entrar en contacto con las mascotas domésticas.

En el mismo libro se encuentra “Hongos”, en él se narra la relación extramarital entre una violinista y un director de orquesta belga llamado Philippe Laval, los cuales mantienen un romance a distancia con esporádicos encuentros que no exceden más de unos cuantos días. Sin embargo, estos breves momentos juntos son suficientes para despertar en ambos, pero en especial en ella, una pasión exacerbada que los une a pesar de la distancia, manifestándose en un hongo venéreo al que ven como un reflejo de su propia relación:

Me fui volviendo adicta a la correspondencia con Laval, a esa conversación interminable, y a considerarla como la parte más intensa e imprescindible de mi vida diaria. Cuando, por alguna razón, tardaba más de lo habitual en escribir o le era imposible responder pronto mis mensajes, mi cuerpo daba señales claras de ansiedad: mandíbulas apretadas, sudor en las manos, movimiento involuntario de una pierna (Nettel, 2013b: 92-93).

En este cuento, además de la identificación con el hongo –especie que podemos situar a medio camino entre las plantas y los animales– por parte de la narradora, también resalta la espacialidad en la que se desenvuelven estos dos personajes, ya que adquiere una gran relevancia: sus encuentros son tan breves que aquellos espacios en los que se desenvuelven concentran una gran intensidad emocional, casi como una alegoría que se corresponde a la pasión que sienten entre sí. Por otro lado, en los momentos en que se encuentran separados por una enorme distancia, la atención se traslada hacia el cuerpo de los amantes, principalmente el de ella. La corporalidad, entonces, adquiere una dimensión de espacialidad, como

lugar en donde se aloja el ser,²⁶ y que es susceptible de ser metafóricamente segmentado, cuyas partes adquieren también una relevancia significativa dentro de la diégesis.

Así, resulta significativo que la primera aparición de Laval no acontezca en una presencia física, sino que se da a través de uno de sus conciertos grabado, pero esto no decrece el impacto que provoca en la narradora al entrar en contacto con él: “Recuerdo la sensación de estupor que me produjo escucharlo. Hacía calor. Tenía las puertas del balcón abiertas para que entrara por la ventana el aire fresco y, aun así, la emoción me impidió respirar normalmente” (Nettel, 2013b: 86). La intimidad de la narradora se ve interrumpida por la presencia de Laval que, metafóricamente, entra por las bocinas y le provoca esa dificultad para respirar.

Pero el verdadero encuentro con Laval no sucede en la intimidad de la casa, sino en un espacio alterno, que se sitúa en el extranjero y que rompe la cotidianidad, ya que se da en un castillo situado a las afueras de la ciudad de Copenhague, donde se imparte una escuela de verano a la que ambos músicos son invitados. Al respecto, la misma narradora lo define como “un lugar fuera de la realidad que nos deja dedicarnos a aquello que usualmente no nos permitimos” (Nettel, 2013b: 87). La ruptura de la cotidianidad debido al cambio de espacio permite a los personajes explorar otras dimensiones de su personalidad que, sumidos en su espacio habitual, no indagarían. Es entonces la entrada en este espacio lo que propicia que ambos

²⁶ A este respecto puede recordarse la reflexión filosófica del cuerpo de Jean-Luc Nancy, el cual transforma el *Dasein* de Martin Heidegger. Para Nancy, el ser, antes de ser arrojado al mundo, enfrenta la existencia mediante su cuerpo, llegando éste a ser su propia existencia, lo que, llevado a su extremo lógico, le permite plantear la idea de que hablar de una ontología del cuerpo no sería otra cosa que acercarse a la ontología misma: “el cuerpo es el ser de la existencia” (Nancy, 2003: 15).

personajes entablen una relación. En este sentido, el cuento emplea el espacio en el cual se desenvuelven los personajes como un reflejo del interior de los mismos. Más aún, la metáfora del espacio exterior como espejo de los acontecimientos de los personajes y como ruptura con la cotidianidad, se extiende también a la consideración del cuerpo como un espacio o territorio que también es susceptible de ser transformado por la pérdida de la cotidianidad. Así, en este cuento como en ningún otro, los cuerpos “son el espacio *abierto*, es decir, el espacio en un sentido propiamente *espacioso* más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el *lugar*. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin *ahí*, sin un «aquí», «he aquí», para el *éste*” (Nancy, 2003: 15, cursivas en el original).

La ruptura de esta cotidianidad no se ve restaurada tras el retorno a la casa, pese a los deseos de ella. Si bien a primera vista pareciera que todo vuelve a la normalidad, los espacios que normalmente habita ella cotidianamente ahora se han cubierto de una línea de polvo más gruesa de lo normal, la cual introduce un elemento extraño en su día a día, tanto en casa como en su cuerpo han cambiado: “la forma de estar en mi casa y en todos los espacios, incluido mi propio cuerpo, se había transformado y, aunque entonces no fuera consciente de ello, resultaba imposible dar vuelta atrás” (Nettel, 2013b: 90).

La distancia entre los dos amantes provoca que la idea del cuerpo concebido como territorio comience a hacerse presente. La corporalidad de los personajes, pero principalmente de la narradora, se convierte en el espacio donde habita el ser, por lo que ambos experimentan, tras sus encuentros, un cambio en la forma de estar en sus propios cuerpos. Así, cuando los amantes se encuentran separados, sus cuerpos empiezan a manifestar una conexión entre ambos. En un primer momento,

dicho vínculo se hace presente cuando, escondidos de sus respectivas familias, se comunican a través de mensajes de celular y correos electrónicos, provocando en ambos una adicción por la comunicación. Por ello, si la conexión se ve interrumpida, los sentimientos de ansiedad se manifiestan a través del cuerpo: “Cuando, por alguna razón, tardaba más de lo habitual en escribir o le era imposible responder pronto a mis mensajes, mi cuerpo daba señales claras de ansiedad: mandíbulas apretadas, sudor en las manos, movimiento involuntario de una pierna” (Nettel, 2013b: 93).

Por otra parte, la corporalidad también es descrita como un territorio a través de una metáfora que presenta al cuerpo como un espacio ajeno al amante, pero que puede ser tomado, explorado y apropiado por él. Convirtiéndose en el cuerpo único que Paz (2014: 33) expresa como aquel que el amante desea para sí y que no es igual a ningún otro: “El tiempo que no empleábamos trabajando, lo pasábamos solos en su habitación, reconociendo, de todas las maneras imaginables, el cuerpo del otro, sus reacciones y sus humores, como quien vuelve a un territorio conocido del que no quisiera salir jamás” (Nettel, 2013b: 94). A partir de estos acercamientos, la conexión entre ambos cuerpos se fortalece y, en un momento en que ambos deciden distanciarse para salvaguardar sus respectivos matrimonios, el territorio del cuerpo comienza a ser invadido por una entidad que se convierte en una manifestación física de su relación:

cuando dos personas piensan constantemente la una en la otra, se establece entre ellas un vínculo que rebasa los medios ortodoxos de comunicación. [...] 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, 2013b: 96).

El hongo, entonces, adquiere un doble valor: por un lado, su aparición constituye una manifestación física del vínculo que señala el territorio faltante que es el cuerpo del otro amante, territorio conquistado y ahora perdido; por otro, es también una alegoría de un tipo de relaciones amorosas que funcionan bajo una dinámica parasitaria, esto es, cuando uno de los miembros de la pareja establece una verdadera dependencia hacia el otro, más específicamente, hacia su cuerpo.

En este caso, la relación entre Laval y la narradora se convierte en un ejemplo de este tipo de relaciones, donde la última explícitamente asume su papel de un ser parasitario: “Los parásitos –ahora lo sé– somos seres insatisfechos por naturaleza. [...] Vivimos en un estado de constante tristeza” (Nettel, 2013b: 100). Esta identificación con el hongo por parte de la narradora, la impulsa a conservar su propia invasión corporal: “Al contrario de lo que hizo mi madre durante mi infancia, yo había decidido quedarme con los hongos indefinidamente. Vivir con un parásito es aceptar la ocupación. [...] nunca he permitido que el mío llegue hasta las ingles ni a ningún otro lugar fuera de mi entrepierna” (Nettel, 2013b: 100). Este elemento ajeno irrumpe en la intimidad del cuerpo, instalándose en él, buscando invadirlo todo, pero encontrándose con unos límites muy precisos que lo circunscriben a la zona más íntima: el sexo. Secuela de una pasión, el hongo anida en el nuevo territorio conquistado, apropiándose, marcándolo para que no pueda pertenecer a nadie más y dejándolo estéril para que ninguna otra cosa, excepto el mismo hongo, pueda crecer.

En este caso, una mujer que se presuponía a sí misma como una persona feliz y dedicada a su trabajo deviene, tras la invasión del “hongo”, en un ser

dependiente de otra persona, que vive solitario y, tanto literal como metafóricamente, en la oscuridad:

No me quejo. Mi vida es tenue pero no me falta alimento, aunque sea a cuentagotas. El resto del tiempo vivo encerrada e inmóvil en mi departamento, en el que desde hace varios meses no levanto casi nunca las persianas. Disfruto la penumbra y la humedad de los muros. Paso muchas horas tocando la cavidad de mi sexo —esa mascota tullida que vislumbré en la infancia—, donde mis dedos despiertan las notas que Laval ha dejado en él. Permaneceré así hasta que él me lo permita, acotada siempre a un pedazo de su vida o hasta que logre dar con la medicina que por fin, y de una vez por todas, nos libere a ambos (Nettel, 2013b: 102).

La identificación con el hongo, así como en los cuentos anteriores, pone al sujeto frente a la verdadera esencia de su personalidad. Pasando de la imagen de una mujer independiente felizmente casada a una que, quizá se presenta como verdadera, la convierte en un ser totalmente dependiente de otra persona, llegando a ser un parásito de su amante. La relación que se establece con el hongo transforma la vida, la forma de ser y la manera en la protagonista se relaciona con las personas que ama.

La narrativa de Nettel se centra en la figura de animales, plantas y hongos, todos seres menores que han sido invisibilizados en diferentes discursos por su diferencia con respecto al hombre. Tales entidades, principalmente en los cuentos de la autora, adquieren un lugar de visibilidad en el que no sólo se hacen evidentes las similitudes con los humanos, sino que adquieren la función narrativa de revelar, mediante un juego de espejos y de identificación, la esencia inmanente de los sujetos, la cual condiciona su manera de actuar, así como las concepciones sobre sí mismos, su propio cuerpo y la forma de relacionarse con aquellos que les rodean, acercándolos a la aceptación de sí mismos. La identificación puede incidir en el cuerpo, sin llegar nunca a una metamorfosis completa, de manera que se sitúa en

un punto donde las características corporales encuentran su reflejo en el vegetal: como es el caso del aroma en “Pétalos” o las posturas para dormir y el pelo de la barba en “Bonsái”; o bien, que cambios corporales característicos de los animales como son las franjas que surgen en situaciones de estrés se manifiesten también en el cuerpo de la mujer en “El matrimonio de los peces rojos”.

Como mencionábamos, Giorgi (2014: 12-13) teoriza la inclusión del animal en la literatura como un elemento invasivo en un espacio al que no pertenece. De manera que la presencia del animal en un lugar que le ha sido vedado, lo convierte en una figura intrusiva que pone en suspensión las categorías preestablecidas que lo han marginado, tales como la valorización de unos cuerpos por sobre otros o la segmentación de la sociedad. En el caso de Nettel, el ser que más funge con estas acciones es el hongo, ya que éste irrumpe en el espacio de un cuerpo ajeno, el cual se define como el lugar más íntimo, y se manifiesta como un cuestionamiento de la relación amorosa; pero también desestabiliza la concepción que de sí misma tiene la narradora, convirtiéndose en una invasora parasitaria del espacio de su amante.

A lo largo de los cuentos de Nettel, las figuras ‘menores’ –vegetales, animales u hongos– cumplen la función de revelar la esencia de los personajes principales, sin embargo, tales elementos no proceden de manera simple o constante, sino que adquieren un dinamismo en el proceso de identificación con los sujetos, ya que éste puede acontecer ya sea a través de metáforas o analogías en las que, en todos los casos, se resaltan las similitudes entre las entidades menores y el cuerpo de los personajes. Por otro lado, el cambio en la relación del sujeto con los animales y las plantas también incide en su imbricación en el erotismo. En tanto que, a partir de la concepción del cuerpo propio o del otro como una extensión de los seres menores,

el sujeto ve transformada su relación con los otros, principalmente en la dimensión erótica y amorosa.

Así, en el caso de “Pétalos”, la metáfora que transforma al cuerpo de la mujer sin nombre en una flor potencia en el olfateador el deseo erótico y el sentimiento amoroso por ella, cuando ambos se ven cortados por la visión real del cuerpo, la perpetuación de la metáfora se vuelve insostenible. Un proceso inverso acontece en “Bonsái”, donde un matrimonio feliz deviene, tras la aparición de los vegetales y la posterior identificación con ellos, una pareja cada vez menos enamorada, cuyo erotismo y deseo sexual se marchita hasta provocar el divorcio.

Situación similar puede encontrarse en “El matrimonio de los peces rojos”, en el cual la pareja se sume en una serie de peleas que los distancian cada vez más y, al reflexionar sobre el origen de la imposibilidad por estar juntos, la narradora sólo encuentra que el paralelo trazado entre su matrimonio y la violenta pecera de los betta no ha sido una conexión arbitraria, sino que los animales, especialmente las mascotas, se convierten en un reflejo de los temperamentos, personalidades, deseos e impulsos de sus dueños, por lo que ella sólo llega a comprender la razón de su comportamiento y el de su marido a través de la imagen que le devuelven los peces y como un rasgo de una naturaleza instintiva que predetermina su vida en pareja. Por último, el caso de “Hongos” dota de simbolismo las implicaciones y características de una infección venérea, lo cual se convierte en el perfecto reflejo de una mujer que deviene un ser parasitario de otro cuerpo, provocando, ante tal metamorfosis la pérdida de su matrimonio y la dependencia incontrolable por la atención de su amante, quien, sin embargo, no puede sino relegarla a un espacio oscuro y a encuentros esporádicos.

En los ejemplos que se han analizado hasta ahora, puede verse que las relaciones amorosas son problemáticas en la obra narrativa de Nettel. Si los personajes se presentan como seres marginales, cuyas actitudes y concepciones tienden a alejarse de la norma del grueso de la sociedad, las relaciones a las que aspiran o las que ya mantienen con otras personas nunca se concretan o se disuelven. Siendo la excepción el caso de *El huésped*, donde Ana, una vez que abraza su condición marginal y acepta al ser que habita en su interior, logra acceder a la colectividad de los ciegos en el subterráneo, estableciendo así relaciones con los otros integrantes. En dicho grupo, tanto Ana como aquellos que escapan del instituto para ciegos alcanzan una aceptación de sí mismos, a la vez que se liberan de la serie de reglas que la sociedad o el mismo instituto trataba de imponerles.

En otras obras narrativas, sin embargo, puede darse el caso en que estos acercamientos ni siquiera ocurran, como en el caso de “Transpersiana” donde la mujer que espía a su vecino a través de su ventana, aunque abra las persianas para atraer su mirada y ser descubierta en su transgresión, no lleva a cabo ninguna acción para contactar con él directamente, quedándose sólo en esa escritura casi epistolar en la que le habla directamente a él, pero sin dejar de sentirse avergonzada por su atrevimiento y su invasión.

En otros casos, los personajes sí tienen la intención de acercarse a los demás que se constituyen en sus objetos de deseo, tal es el caso de los narradores de “Ptosis” y de “Pétalos” o Claudio de *Después del invierno*, quienes llegan a fantasear con entablar una relación amorosa que no termina por concretarse debido a que el cuerpo que es su objeto de deseo no corresponde a la imagen estética que ellos desean: debido a la negativa por desistir de la operación de párpados; que el cuerpo

no se corresponde con la imagen que el olfato había desarrollado; o que se piense que se puede acotar al deseo en unos parámetros específicos, mientras que éste, por el contrario, se resiste a ser direccionado.

Hay también personajes que se encuentran ya en una relación amorosa como es el caso de “Bonsái”, “El matrimonio de los peces rojos” y “Hongos”. En todos ellos, se trata de matrimonios, más o menos estables, en los que el erotismo y el amor están presentes. En ellos, la respectiva identificación con las plantas, animales y hongos provoca que los sujetos cambien la percepción sobre sí mismos y sus parejas, es decir, estos seres menores ponen en cuestionamiento las categorías, dinámicas e incluso las corporalidades bajo las que estas relaciones se habían desarrollado. A partir de esta irrupción, las relaciones amorosas se vuelven insostenibles.

En todos estos casos, debido a un redescubrimiento de la personalidad de sus integrantes, lo que, tras el cambio, hace imposible la convivencia en pareja, ya que ésta va en contra de la naturaleza de la recién redescubierta personalidad. En los tres ejemplos, la presencia de seres menores, con los que los personajes se identifican, desencadenan el proceso que les conduce al redescubrimiento de sí mismos.

La presencia de las plantas, animales y hongos en estos cuentos conlleva, en los tres casos, un cambio de personalidad, algo que los personajes manifiestan como el descubrimiento de su verdadera naturaleza o esencia y, en este sentido, les permite acercarse a una aceptación de sí mismos. La transformación incide, de igual manera, a nivel corporal. Esto no implica una necesaria metamorfosis o un devenir en el sentido de Deleuze y Guattari, sino que se circunscribe al nivel

psíquico de los personajes. Al transformar sus concepciones sobre su personalidad y naturaleza, cambia también la imagen de cuerpo que ellos tienen, es decir, la manera en que conciben su propia corporalidad y, por ende, su manera de ser en el mundo.

En la obra de Nettel, las relaciones interpersonales se presentan como una imposibilidad. Para los personajes marginales, las relaciones amorosas parecen ser una dimensión vedada a la cual no les he permitido acceder. Con excepción de *El huésped*, el proceso de autoaceptación que generalmente recorren los personajes implica una renuncia a la vida en pareja. Sin embargo, esto no impide que sus sentidos se fijen en el cuerpo de los otros y construyan sus objetos de deseo que, por su peculiaridad, convierten a esos cuerpos en algo único que aman precisamente por su singularidad.

CAPÍTULO III

CUERPO Y PSIQUE

A lo largo de la historia, las concepciones filosóficas en torno al cuerpo han variado considerablemente. Al ser éste un elemento constitutivo del ser, la correspondencia del cuerpo con respecto a la psique ha sufrido igualmente una constante variación. Desde la archicitada fórmula clásica del “*mens sana in corpore sano*” a concepciones como el estadio del espejo esbozado por Lacan, por mencionar algunos ejemplos, el cuerpo se encuentra en una relación jerárquica con la psique, donde cada uno de los polos ha ocupado en distintos momentos la posición imperante.

Retomando la propuesta del estadio del espejo de Jacques Lacan,²⁷ el cuerpo, tanto el propio como el de los otros, ocupa un lugar predominante durante el proceso de desarrollo psíquico del sujeto. A través del establecimiento de los límites de la corporalidad mediante la mirada hacia y desde los otros, es decir, tanto de la manera en que el infante ve los cuerpos de los demás como la forma en que percibe la mirada de los otros sobre sí, es parte importante en el proceso de entrada al orden de lo simbólico y a la edificación de su inconsciente. Pierre Klossovski va más allá y plantea la idea del cuerpo como un elemento que se organiza en torno a un conjunto de pulsiones que se ven reguladas en la consciencia: “*El cuerpo es el resultado de lo fortuito: es el lugar de encuentro de un conjunto de impulsos individuales por ese intervalo que constituye una vida humana, pero que no aspiran*

²⁷ Una revisión más amplia del estadio del espejo se encuentra al inicio del capítulo Cuerpo y mirada.

más que a desindividuarse” (Klossovski, 1995: 38, cursivas en el original). A partir de esto, el cuerpo no sería sino el espacio de múltiples impulsos que lo transitan en movimientos circulares y caóticos, lo que pone en jaque la cohesión del sujeto y la relación con su cuerpo:

Desde ese momento, ya no es el cuerpo en calidad de propiedad del yo, sino el cuerpo en calidad de lugar de los impulsos, de su conjunción, que es considerado como producto de los impulsos, el cuerpo se vuelve fortuito: no es más irreversible que reversible, porque no hay otra historia que la de los impulsos. Precisamente éstos van y vienen, y el movimiento circular que describen se significa tanto en los estados de humor como en el pensamiento, en las tonalidades del alma como en las depresiones corporales, que sólo son morales en la medida en que las declaraciones y los juicios del yo recrean en el lenguaje una propiedad en sí misma inconsistente, por lo tanto vacante (Klossovski, 1995: 40-41).

Sin embargo, el cuerpo no se ve rebasado por sus pulsiones, ya que éstas se organizan en la consciencia, la cual funcionaría como un regulador de dichos desplazamientos: “Sólo la conciencia actuaría como arreglo, ficción contra ese constante desplazamiento, entregándonos la identidad, la forma acabada de un cuerpo como espacio o signo de lo estático, como recipiente para nuestra subjetividad, para un yo” (Fernández Gonzalo, 2011: 270). Si el cuerpo se presenta como unidad en torno a la consciencia, esto pone de manifiesto el carácter ficcional que adquiere la corporalidad, ya que dicha cohesión sólo se consigue mediante “el resultado de un deslizamiento secretamente silencioso, por el cual [el cuerpo] finge significarse a sí mismo, finge entregarnos un signo, una semiótica de la mismidad que es, sin embargo, una ruptura con lo *real* a cambio de los dispositivos ficcionales de la *realidad*” (Fernández Gonzalo, 2011: 270, cursivas en el original).

Ahora bien, si desde la perspectiva de Lacan el infante no alcanza la condición de sujeto sino hasta que pasa a ser hablante, es decir, hasta que entra en contacto con el lenguaje, y “en cuanto que se revela al otro –al otro imaginario–

como mirada” (Lacan, 2016: 28), la misma condición parece ubicarse a nivel corporal: el sujeto no sería tal si su consciencia no entrara en contacto con ese conjunto de signos que tienen lugar en el cuerpo: “*mi* sufrimiento no es sino interpretación de la lucha de las funciones, impulsos dominados por el organismo, convertidos en rivales: los que dependen de mí contra los que se me escapan” (Klossovski, 1995: 39, cursivas en el original).

Si en un primer momento, Klossovski circunscribe el cuerpo en relación con el sujeto, en tanto individuo; posteriormente, dicha relación se extiende al nivel de la sociedad, ya que el cuerpo, como constructo, también se ve inmiscuido a escala interpersonal, más específicamente Klossovski lo ubica dentro de un contexto capitalista que regula el valor de uso: “el propio cuerpo, por la manera de disponerse respecto al cuerpo del otro es un valor de uso cuyo carácter alienable o inalienable varía según la significación que le otorga la costumbre” (Klossovski, 1998, 9-10). Esta valuación del cuerpo sólo se entiende en el cambio de paradigma que implica la revolución industrial, cuando el impulso de fabricación sustituye el uso de los bienes y se “instala el mundo de la eficacia fabricable en función de la cual todo bien natural o cultural –tanto el cuerpo humano como la tierra– es a su turno evaluable” (Klossovski, 1998: 10).

El valor de los cuerpos, de su goce y de su deseo se encuentra inherentemente relacionado con el modelo de representación del mundo que cada época histórica y que cada sociedad propone. Los arquetipos dictan formas ejemplares a las que el sujeto que integra tal sociedad idealmente aspiraría a imitar. Los modelos de belleza, corporalidad o comportamiento son, como los caracteriza G. Cortés, “unos sistemas de referencia que la sociedad debe acatar, una jerarquía

de valores que define las relaciones entre las personas” (1997: 13). Sin embargo, toda sociedad posee individuos que no pretenden adaptarse a los arquetipos dictados por los discursos normativos, por lo que aquellos sujetos y cuerpos que atentan contra el modelo totalizante que la sociedad impone²⁸ sufren una marginación geográfica, cultural o lingüística, “quedan *devaluados* en la escala oficial de valores: se convertirán en *monstruos*” (G. Cortés, 1997: 13, cursivas en el original). La idea de devaluación se apoya en la proyección de una imagen negativa de los individuos que no siguen el modelo social esperado, lo que permite justificar el proceso de marginación al que son sometidos. El punto ideal de tal justificación se logra cuando el propio individuo anómalo, convencido de estar en una inferioridad social debido a su diferencia, asume sin crítica tal condición, cuando “lo tiene asumido como algo permanente e intrínseco, para así aceptar pasivamente el juicio negativo que sobre él se propaga” (G. Cortés, 1997: 14).

A partir de estas perspectivas sobre la consciencia del sujeto sobre sí mismo, puede extraerse que aquello que reconocemos como cuerpo se trataría de un constructo fortuito regulado por la sociedad y cuya valoración es variable. Por tanto, se trataría de la imposición de algo dado y que se encuentra en relación con el orden

²⁸ Como menciona G. Cortés, dicho modelo varía según el tiempo y la sociedad. En *Historia de la belleza*, texto coordinado por Eco, se aborda esta maleabilidad, refiriéndose principalmente a la idea de belleza, pero también a la variación que ha existido del pensamiento en general: “la belleza nunca ha sido algo absoluto e inmutable, sino que ha ido adoptando distintos rostros según la época histórica y el país: y esto es aplicable no solo a la belleza física (del hombre, de la mujer, del paisaje), sino también a la belleza de Dios, de los santos o de las ideas” (2004: 14). Así, para detallar cuál es la imagen de cuerpo que cada sociedad erige como modelo a seguir, Eco se centra en el rescate tanto de las grandes obras artísticas como de documentos que no persiguen necesariamente un fin estético, como las imágenes propias de la publicidad, el cine comercial o la televisión, dichas obras serían las representaciones de un ideario colectivo de belleza al que los miembros de tal sociedad pueden aspirar. El modelo de belleza al que se oponen los personajes de Nettel se trataría de aquel que la cultura occidental contemporánea ha creado a través de estos medios de difusión: cuerpos perfectos de piel tersa y sin arrugas que se caracterizan por ser atléticos y delgados.

Simbólico, alejándolo de lo que Lacan denomina lo Real. En este sentido, el cuerpo adquiere el mismo nivel que el lenguaje como algo que permite la sociabilidad. El cuerpo, como el lenguaje, sería como el medio preexistente al sujeto mediante el que el ser aprehende al mundo –el ser que es arrojado al cuerpo de Nancy en contraposición del *dasein* de Heidegger²⁹– y, por tanto, entra en un circuito que fluye en ambas direcciones: la construcción del sujeto pasa por ambos polos, tanto su cuerpo como su consciencia se significan recíprocamente.

Así, tomar la idea de la corporalidad en tanto constructo permite concebir la posibilidad de que el sujeto puede tener un leve influjo sobre él –pequeño ya que se trata de un constructo anterior a él, por tanto, una invención que se rige por pautas sociales–. Dicho influjo se hace evidente principalmente en el discurso artístico donde tanto el lenguaje como el cuerpo poseen la posibilidad de tender hacia sus propios límites o de hacerse autorreflexivo, poniendo de manifiesto su distancia ante el ser y donde se puede revertir la condición de marginación a la que los seres anómalos o monstruosos han sido socialmente reducidos.

Desde estos preceptos, la narrativa de Nettel se situaría en ese espacio de posibilidad que proporciona la literatura donde los cuerpos y los sujetos anómalos que se encuentran marginados hacen evidentes las condiciones de artificialidad que los han llevado a esa posición. Ante tal intento, los personajes de Nettel tienden a abrazar su anormalidad, pero no para aceptar sumisamente su lugar en la sociedad ni para interiorizar como inevitable el lugar de opresión jerárquica al que se les

²⁹ Como se establece en el capítulo “Cuerpo y mirada”, Nancy (2003) emplea la fórmula del ser arrojado al mundo de Heidegger, pero sitúa ese desamparo del ser no frente al mundo, sino ante su propio cuerpo, el cual se le presenta como algo dado: no puede escoger su raza, sexo o tener control absoluto sobre su salud.

somete, sino para, desde su subjetividad, es decir, desde esa consciencia, invertir la escala de valores que el modelo social les impone.

Si en los capítulos anteriores se ha analizado la manera en que se da esta inversión de valores en la narrativa de Nettel mediante la mirada, el erotismo y las relaciones afectivas, el presente capítulo pretende centrarse en el movimiento oscilante entre el cuerpo y la psique en el proceso de construcción del sujeto, lo que permitiría detallar la manera en que los personajes de estas obras se conciben a sí mismos a través de su corporalidad. Concepciones que, en la narrativa de Nettel, forman parte de dicho proceso de reivindicación de lo anómalo.

3.1. Cuerpo y psique. Un movimiento recíproco.

Dentro de la obra de Nettel, dos textos se presentan como ejemplos de una escritura que da cuenta explícitamente de la dimensión psíquica de sus personajes. Por un lado, *El cuerpo en que nací* se estructura como una *bildungsroman*, es decir, una novela que se centra en la narración del paso de la niñez a la edad adulta, pasando por la etapa de maduración y cambios tanto psíquicos como corporales que implica la adolescencia, pero dicha narración procede desde un discurso en primera persona que surge desde el diván de una psicoanalista por las reiteradas apelaciones de la narradora a su interlocutora, la doctora Szlavski, la cual, sin embargo, nunca interviene, convirtiéndose en un destinatario mudo y presencial del discurso que da cuenta del devenir de la mujer que atraviesa por esas distintas etapas de maduración corporal, mental y sexual. Por el otro, el cuento "Bezoar" adquiere la forma de un diario que, a pedido del doctor Murillo, escribe la interna de una clínica de rehabilitación como terapia para disminuir sus tendencias

compulsivas que la han llevado a la adicción de diversas sustancias y a entablar una relación de codependencia con su novio Víctor, quien se encuentra recluido en la misma clínica que ella.

Ambos textos emplean tales estructuras como una forma de explorar la manera en que el sujeto ha llegado a ser lo que es. Mediante un discurso que pone de manifiesto el yo, se pretende dar cuenta del origen de ese sujeto y de los malestares que le aquejan mediante una exploración de su cuerpo y su psique, los cuales se presentan como polos complementarios que se reflejan uno a otro, influyéndose a sí mismos en el proceso de configuración del sujeto.³⁰ De tal manera, ambas narraciones de Nettel emplean las formas de un discurso del yo, más específicamente uno que se encuentra estrechamente unido a la psicología, en el cual se pone de manifiesto un relato que analiza terapéuticamente la psique de sujetos que son, ante la mirada de los demás y de la suya propia, considerados como anormales, ya sea por su cuerpo o por sus hábitos.

Así, el discurso de la narradora de *El cuerpo en que nací*, debido al contexto que le dota el situarse en una consulta con una psicoanalista, se estructura desde la memoria, algo que presenta los hechos biográficos cuando estos han pasado por el tamiz que la visión del adulto le imprime a tales hechos, lo que es evidente en el análisis que ella misma hace, el cual pretende interpretar y poner de manifiesto el valor simbólico que estos hechos adquieren para el sujeto adulto que revisita su niñez. Así, la presencia del lunar blanco sobre la córnea derecha y el uso de un

³⁰ Caso similar ocurre en la novela *El huésped* donde Ana narra el paso de su infancia a su madurez y su peculiar condición de encontrarse unida a la Cosa. Sin embargo, ausente en esa narración se encuentra la apelación evidente al discurso psicológico

parche en sus días de infancia como tratamiento para fortalecer su nervio óptico³¹ se convierten en elementos simbólicos para la narradora, debido a la consideración de sus compañeros de escuela como alguien diferente, lo que la convierte en alguien a la vez fascinante y misteriosa:

Ellos [los demás niños] y yo sabíamos que entre nosotros había varias diferencias y nos segregábamos mutuamente. Mis compañeros de clase se preguntaban con suspicacia qué ocultaba detrás del parche –debía ser algo aterrador para tener que cubrirlo– y, en cuanto me distraía, acercaban sus manitas llenas de tierra intentando tocarlo. El ojo derecho, el que sí estaba a la vista, les causaba curiosidad y desconcierto (Nettel, 2011b: 13).

Por una deficiencia anatómica, su cara, elemento que es carta de presentación ante la mirada de los demás, se convierte en la característica diferenciadora frente a sus compañeros. A partir de estos rasgos distintivos, la narradora se encuentra segregada del resto de niños. Al no reconocerse como igual en la imagen especular de sus compañeros, ella se constituye a sí misma como alguien “anormal”, diferente a todos ellos, entrando en una dinámica donde, como dice G. Cortés, ella misma interioriza su condición como alguien distinto a las demás personas de la sociedad. Desde esta posición, la narradora sólo siente una verdadera afinidad con aquellos compañeros que, en alguna medida, comparten otros rasgos distintivos que los diferencian de los demás:

No había otros niños así en mi colegio, pero tenía compañeros con otro tipo de anormalidades. Recuerdo a una nena muy dulce que era parálitica, un enano, una rubia de labio leporino, un niño con leucemia que nos abandonó antes de terminar la primaria. Todos nosotros compartíamos la certeza de que no éramos iguales a los demás y de que conocíamos mejor esta vida que aquella horda de inocentes que, en su corta existencia, aún no habían enfrentado ninguna desgracia (Nettel, 2011b: 14).

³¹ Cabe mencionar que *El cuerpo en que nací*, como lo describe la sinopsis de la edición de 2011 de la editorial Anagrama, se concibe como una novela “inspirada en la infancia de la autora”. De manera que tanto el lunar blanco sobre la córnea como el parche como tratamiento para el fortalecimiento del nervio óptico serían elementos autobiográficos de la propia autora.

El cuerpo enfermo se convierte en el elemento que une a este pequeño grupo de niños que se saben diferentes y ajenos a la inocencia que brinda la salud de sus compañeros. La enfermedad, como menciona Le Breton (2002: 144), pone de manifiesto la presencia de la muerte, revelando la fragilidad del cuerpo y del sujeto, y esta revelación contrasta con esa inocencia de la niñez. Así, en el caso de *El cuerpo en que nací*, en esos primeros años de infancia, la narradora se sabe diferente debido a su cuerpo, uno que no responde a lo que, según el ideario colectivo, debía ser según su edad.³² Se trata, en cambio, de un cuerpo que presenta fallas que no sólo hacen su estadio en el mundo más difícil, ya que la visión reducida afecta su transitar en la escuela, también abren una brecha entre ella y las personas que le rodean.

La psique, a partir del cuerpo y de la mirada de los demás sobre él, interioriza esas diferencias: no se identifica con el grueso de las demás personas, sino que ocupa, por presión de los demás y por convicción propia, una posición marginal. Dicha interiorización, sumada a un gusto por la lectura, también provoca que ella se identifique con los personajes marginales de la literatura como los monstruos, especialmente Gregorio Samsa, y que prefiera las historias de miedo o suspenso como *El retrato de Dorian Gray* o *El diablo en una botella*. Todos estos elementos contribuyen a la construcción de una imagen mental que la narradora desarrolla de sí misma, dicha imagen puede poseer una concordancia con la forma física real del cuerpo o bien puede encontrarse deformada por elementos como la mirada del otro,

³² La sociedad moderna, como lo establece Le Breton, ha construido un culto a la juventud, por lo que “ya no sabe simbolizar el hecho de envejecer o morir” (2002, 142). Así, el cuerpo joven que sin embargo presenta una anomalía visible, como lo sería el lunar blanco sobre el ojo, rompe con ese ideal del cuerpo joven al entreverse, en la enfermedad, la presencia de la muerte.

los ideales de belleza que la sociedad promulga, el nivel de autoestima del sujeto, entre muchos otros factores.

La imagen que la narradora posee de sí se configura en términos monstruosos, en este sentido, el cuerpo posee una marca que denota una diferencia frente a sus compañeros, pero la mirada de ellos y la interiorización que ella hace de esta diferencia provocan que la imagen se deforme de tal manera que roza con lo grotesco. Sólo mediada por la distancia temporal, la narradora es capaz de ver la manera en que la idea de la imagen de sí cambió la forma en que percibía su corporalidad: “Cuando miro las fotos de ese tiempo, veo a una niña delgada y larguirucha con una cara bonita. Alguien más bien atractivo y, sin embargo, lo que yo veía en el espejo en aquel entonces era algo parecido a la oruga que había encontrado la muerte en mi zapato. Un ser viscoso y repugnante” (Nettel, 2011b: 81).

En estos primeros años, la única oportunidad de revertir medianamente esa situación se presenta a través de la escritura. Un primer interés por la lectura evoluciona a un gusto por la escritura y por la ficción. Esta preferencia por la narración puede verse como la posibilidad que tiene ella por tener un control por sobre las acciones, no sólo suyas, sino de todos los demás. Por ello, sus historias tienen por protagonistas a sus compañeros, quienes se embarcan en diversas aventuras, pero que, en todos los casos, terminan pereciendo, algo que ella ve como una manera de revancha hacia ellos, “Aquellos relatos eran mi oportunidad de venganza y no podía desperdiciarla” (Nettel, 2011b: 19). Al compartirlos con sus compañeros en una tertulia literaria, el resultado no se corresponde con lo que ella esperaba, ya que, contrario a las represalias físicas en su contra, esos relatos se

convierten en focos de atención para los compañeros y en una manera en que esa marginalidad se atenúa: “Quienes habían protagonizado la historia se aproximaron satisfechos a felicitarme, y quienes no, me suplicaron que los hiciera partícipes del siguiente cuento. Así fue como poco a poco adquirí un lugar particular dentro de la escuela. No había dejado de ser marginal, pero esa marginalidad ya no era opresiva” (Nettel, 2011b: 20).

La ficción proporciona un espacio de expresión: a través de la escritura, el sujeto marginal adquiere una voz que le permite, aunque sea de forma mínima, revertir su condición opresiva. Por sobre el cuerpo enfermo se sitúa el poder de la escritura que, como lugar de expresión de su psique, pone en segundo plano al cuerpo para ubicarse en una posición donde la marginación ejercida hacia ella sea aminorada.

Más adelante, sin embargo, durante los últimos años de infancia de la narradora, dos acontecimientos refuerzan su condición de sujeto marginal: la etapa de la adolescencia y el hecho de mudarse a la ciudad francesa de Aix en Provence, ubicada al sur del país. A pesar de ser ésta, según la narradora, una ciudad reconocida como uno de los asentamientos más *esnob* y burgueses de Francia, simbólicamente la familia se asienta en la periferia, algo que puede verse como el reflejo de la situación marginal de la propia narradora. A la cual se suma ahora la situación de extranjería: “a pocos kilómetros del centro, existen también uno o dos barrios considerados de alta delincuencia y fue ahí donde nosotros encontramos una casa” (Nettel, 2011b: 102). En este ambiente, la narradora ve multiplicada su condición de sujeto periférico: a la marginación por parte de los demás debido al lunar sobre su ojo se suma una condición de extranjería y el desconocimiento de la

lengua, lo que la segrega del grupo de niños de su nueva escuela. A esto se suma de igual manera la interiorización que de su diferencia frente a los demás y su identificación con la figura de los monstruos de sus preferencias literarias, elementos que también poseen injerencia en su marginación.³³ Así, en su primer día de escuela se impone en primera instancia la barrera de la lengua, pero sobre ella pesa más la imagen que de sí misma ha desarrollado la psique, la cual contrasta con la de sus compañeros:

Por decisión del maestro, me sentaron junto a una hermosa niña de cabello castaño. Se llamaba Julie. Su padre era español y suponían que por eso habríamos de entendernos. Bastaron un par de minutos para saber que Julie conocía como mucho diez palabras de la lengua paterna, que por cierto no era el castellano sino el catalán, y también que no íbamos a intimar demasiado. Más que a la nacionalidad, yo se lo atribuyo a las ideas tan diferentes que cada una tenía de sí misma: ella era una princesa de cuento y yo era Gregorio Samsa (Nettel, 2011b: 106).

Al principio de la secundaria y con los primeros estragos de la adolescencia – sumado a un debilitamiento de la musculatura del glóbulo ocular, lo que hace más patente la diferencia de ese cuerpo frente a los otros–, la dinámica en la interacción entre la narradora y sus compañeros pone de manifiesto aún más la condición de marginalidad:

Yo tenía entonces doce años. No acababa de asimilar las metamorfosis a las que se había sometido mi cuerpo. Mi ropa era anticuada y mi corte de pelo más parecido al de Spike Lee que al de Madonna (el modelo de belleza que seguían las chicas de mi clase). Usaba unos lentes de pasta enormes color rosa, hablaba francés con acento latino y tenía un nombre impronunciable, vagamente similar al de una isla francesa perdida en el Caribe. El efecto

³³ Cabe mencionar que una lectura autobiográfica de *El cuerpo en que nació* destacaría la inclusión del origen del gusto por la lectura y la escritura, así como de los nombres de los autores y los títulos de los libros parece responder a una intención de configurar la imagen de escritora de la propia Guadalupe Nettel. Esto es, la imagen que la propia autora desea proyectar sobre sí misma y su obra, y las relaciones que desea trazar con esos otros autores que la antecedieron. Así, la mención de autores como Oscar Wilde y Robert Louis Stevenson y de su predilección por historias de suspenso o de miedo, entre muchos otros, supondría un interés por situarse en una tradición literaria que se centra, de muy diversas maneras y con distintos objetivos, en la figura del monstruo y del doble. A este respecto puede revisarse el trabajo de Martínez Murcia (2015) sobre la autoficción y la construcción del yo en esta novela.

corrector del parche había dado resultados sobre todo en lo que se refiere al estrabismo. Sin embargo, cuando dejé de ponérmelo, el ojo se fue acostumbrando a las delicias de la pereza [...]. Por el contrario, mi ojo izquierdo se afanaba en captar la mayor visión posible sin la ayuda de nadie. Esta actividad frenética le producía un movimiento tembloroso, conocido médicamente con el nombre de nistagmus, que la gente interpretaba como inseguridad o nerviosismo. Ni los *nerds* se me acercaban. Otra vez había vuelto a ser una *outsider* –si es que alguna vez había dejado de serlo (Nettel, 2011b: 117-118).

Sin embargo, es en este proceso de transformaciones corporales y de maduración donde, poco a poco, la narradora comienza a encontrar su lugar en el mundo a través de las relaciones que establece con otras personas que, como ella, también se configuran como diferentes, formando una pequeña comunidad de sujetos que se sitúan en los márgenes de esa sociedad. Por un lado, un amigo que comparte con ella los intereses por la literatura; por otro, una chica de apariencia mayor, que viste todos los días de negro y comparte el gusto por el grupo musical The Cure.³⁴

Después de una breve estancia en un campamento de verano, donde la narradora convive aún más con algunos de los habitantes de la zona periférica en la que habita, ella comienza a apreciar su condición de seres marginales, intuyendo que la agresividad que demuestran en su día a día sólo sería un mecanismo de defensa: “Ahora, en vez de causarme recelo, esos chicos me simpatizaban. Sus malos modos y su facilidad para iniciar los pleitos ya no eran para mí sino la expresión de su enorme vulnerabilidad [...]. Al fin y al cabo, aunque a su propia manera, ellos también eran trilobites” (Nettel, 2011b: 164-165). A partir de estas

³⁴ Al igual que en el caso de los autores y libros antes citados por la narradora, la mención de este grupo no parece casual, ya que debido al tipo de música (que transita entre el rock progresivo y el *punk*) y la imagen que Robert Smith, cantante y líder del grupo, proyecta (la cual puede denominarse como gótica, debido al uso de maquillaje utilizado para darle una apariencia pálida al rostro que contrasta con tonos oscuros usados en el contorno de los ojos y los labios), sitúan al grupo como un representante de una contracultura. Esto es, en su origen no se trataría de una banda diseñada para atraer a multitudes, sino una que apunta a ser representante de grupos minoritarios dentro de la sociedad, como serían los colectivos góticos o *punks*.

relaciones, la narradora deja de concebirse a sí misma como una persona que se ubica solitariamente en los márgenes, sino que se integra a una comunidad que, sin embargo, no deja de ser un grupo que habita en los márgenes. Más aún, desde esta nueva concepción, como si desde trincheras se tratara, concibe un antagonismo entre esa sociedad hegemónica y los grupos menores que le rodean:

Se trataba de una guerra contra el mundo, la guerra de los trilobites. Yo me había enrolado en ella y no era posible transigir. Mi madre –sólo por el hecho de serlo, pero también por su forma de ser, autoritaria y pagada de sí misma– no era una de las nuestras. Ella no se daba cuenta y hacía todo lo posible por acercarse a mí, por tender ese puente de complicidad que, según ella, nos estaba haciendo falta (Nettel, 2011b: 166-167).

Al igual que en otras obras de Nettel como *El huésped*, a partir de la integración del sujeto con una colectividad menor, la concepción sobre sí misma y sobre su posición en los márgenes se transforma, adquiriendo un valor positivo. Aquella marginación opresiva de antes, así como las marcas inscritas sobre el cuerpo que denotan tanto la enfermedad como la diferencia frente al resto de sus compañeros, ya no conllevan una carga. Ahora, bajo el abrigo de una colectividad, las marcas sobre el cuerpo ya no se cubren, ni se intentan disimular, sino que al contrario se muestran con orgullo, al ser los elementos que diferencian al sujeto del resto de la sociedad.

El lunar blanco sobre la córnea derecha se convierte en una marca que denota la enfermedad y, por ende, la fealdad. La diferencia frente al resto de personas se configura en este doble valor (enfermedad/fealdad). De manera que, cuando la oportunidad de operar el ojo se presenta, la narradora, contrario a los deseos de su madre, se opone a la intervención dándole prioridad al valor simbólico y de comunidad del lunar por encima de la salud y, desde la imagen de sí misma que ha creado, como una revalorización de fealdad, por la distancia que crea entre

el sujeto marginal y el centro de la sociedad: “Le expliqué para provocarla que a mí me gustaba mi aspecto de Cuasimodo y que quedarme con él era mi manera de oponerme al *stablishment*” (Nettel, 2011b: 190). Así, el sujeto busca oponerse al ideal de belleza establecido por la sociedad, situándose en un acto de rebeldía frente a dicho orden. Sólo a partir de la integración en esa colectividad, la psique logra una aceptación de sí a partir del sentimiento de oposición. En este sentido, el proceso de construcción de la psique y de la imagen que de sí tiene el sujeto se afianza a partir de la diferencia: no pretende confundirse entre los demás al adaptar la imagen que la sociedad prescribe, sino que potencia sus diferencias para sobresalir, aunque esto implique que sea marginado por los demás. Un ejemplo significativo de esto se presenta en la elección de guardarropa que, durante la adolescencia, la narradora exhibe como manifestación de rebeldía:

En esa época de tomas de partido y de búsqueda de una identidad personal, adopté la vestimenta de los bohemios coyoacanenses para dejar bien claras mis diferencias ideológicas. Así, en vez de calcetines Burlington empecé a llevar faldas largas de gasa, traídas de la India, pantalones de manta y sandalias de cuero artesanal. También usaba sombreros de fieltro y chalecos de hombre que tomaba prestados del armario de mi abuelo o que Aleja sacaba a hurtadillas de los trajes de su padre. Las bufandas y las arracadas de plata eran parte esencial de mi guardarropa. Me había decidido a subrayar mi excentricidad que de otra manera podría pasar por una cuestión involuntaria y, por lo tanto, incontrolable. Asumirla era, en cambio, una demostración de fuerza (Nettel, 2011b: 184-185).

Lo ropa, como cualquier otro elemento que recubre el cuerpo (tatuajes, perforaciones, maquillaje, cortes de cabello, etc.), señala la voluntad del sujeto por pertenecer a un determinado grupo social y, por ende, también la de alejarse de otros grupos. Más aún, cuando esta elección es llevada al paroxismo, como es el caso de la narradora.

Sin embargo, sometida a la decisión de su madre, ya que por aquella época todavía era menor de edad, no puede evitar que los estudios preoperatorios tomen su curso. Para su fortuna, ésta no llega a realizarse debido a que la retina se encuentra muy pegada al cristalino, lo que provocaría que, en caso de operarlo, el líquido del ojo corriera el riesgo de vaciarse. Gracias a ello, la narradora puede perpetuar el uso de su lunar como la marca simbólica que le permite diferenciarse y situarse en la trinchera de los trilobites.

Como *bildungsroman*, *El cuerpo en que nací* muestra el proceso de maduración de la narradora. Un desarrollo mediante el cual el sujeto se construye a sí mismo a partir de la mirada de los demás y de la imagen de sí que fija en su psique. Normalmente, en la configuración del sujeto, la construcción de la psique va acompañada de los cambios corporales y viceversa; y en el caso de la narradora, el desarrollo de la psique se encuentra especialmente influido por el lunar blanco sobre el ojo y le otorga a esa marca un valor simbólico, de manera que ésta configura y provoca que la corporalidad se transforme construyéndose una corporalidad, en el sentido que otorga Klossovski. Como lo establece la narradora en una reflexión final: “El cuerpo en que nacimos no es el mismo en el que dejamos el mundo. No me refiero sólo a la infinidad de veces que mutan nuestras células, sino a sus rasgos distintivos, esos tatuajes y cicatrices que con nuestra personalidad y nuestras convicciones le vamos añadiendo, a tientas, como mejor podemos, sin orientación ni tutorías” (Nettel, 2011b: 196).

Si en esta novela, el cuerpo posee una marca de nacimiento que después va configurando la psique, el caso de “Bezoar” va en dirección contraria: la configuración de la psique influye físicamente sobre el cuerpo. El cuento que, como

se mencionó antes, se estructura en forma del diario de una paciente de una clínica de rehabilitación, se centra en la historia de una mujer que, siendo una niña y tras un comentario aparentemente inocuo de su madre, desarrolla el hábito de arrancarse el cabello para comérselo.

El título del cuento precisamente hace referencia a un término que denomina a la acumulación de sustancias no digeribles, principalmente cabello, en el estómago o intestinos de algunos animales. En la antigüedad, los bezoares eran considerados antídotos de diversos venenos, por lo que los boticarios los recomendaban, vendiéndolos a un alto precio (Cf. Grenón, 1922: 300-303). Así, en este cuento, Nettel emplea la idea del bezoar como una imagen que representa el placer que le otorga esos momentos en los cuales el ritual de arrancarse el cabello le proporcionan un escape de los problemas cotidianos³⁵: “El bezoar era el remedio contra todos los venenos y también la piedra de la calma perfecta. [...] 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, 2011a: 113-114).

A lo largo de su vida, la narradora del cuento ha aprendido a disimular con maestría los movimientos que le permiten satisfacer su adicción y a ocultar las partes alopécicas de su cuero cabelludo, al grado que logra convertirse en modelo de una campaña de champú. El aparente control sobre su hábito se pierde cuando

³⁵ Una interpretación sobre el sentido místico-religioso de “Bezoar” y la presencia del ritual como tránsito para entrar al estadio de una calma perfecta y como construcción de una cosmogonía personal puede encontrarse en Ferrero Cándenas y Trejo Valencia (2017).

comienza una relación con Víctor, otro modelo, y el cual posee la manía de tronarse los dedos.

El constante chasquido de dedos de su novio se convierte en un reflejo de su propio hábito. Esto provoca que, poco a poco, la convivencia de esta pareja comience a tornarse violenta, encontrando remansos de paz sólo mediante el consumo de marihuana y mescalina, lo que los sumerge en un letargo que hace medianamente posible la relación. Sin embargo, en un breve periodo de lucidez, Víctor se truena los dedos instintivamente. Al escuchar el chasquido, ella enloquece y le corta los dedos con un cuchillo de cocina. Este momento marca una inflexión para ambos, ella pretende alejarse de él, así que se interna en una clínica de rehabilitación, pero él la sigue e intenta contactarla, lo que la lleva a intuir que su relación está condenada a la desgracia y que la próxima vez que se vean alguno de los dos morirá. La última entrada del diario relata la intención por encontrarse junto al acantilado, donde ella intentará matarlo o, en su defecto, dejarse matar por él. El relato termina ante la incógnita del desenlace de los hechos.

En el caso de este cuento, la corporalidad no posee ninguna marca de nacimiento que le haga resaltar –como sería el caso de aquel lunar blanco–, sino que se trata de un cuerpo que se confunde entre los demás; más aún, debido a la profesión de modelo, es posible intuir que se trata de una mujer atractiva, algo que resalta entre el catálogo de los personajes de Nettel, además de que se trata de una persona extrovertida y que disfruta de la integración social, al grado que desea ocultar a toda costa el hábito que la diferenciaría. Ahora bien, si el cuerpo se encuentra desprovisto de marcas que lo distingan de los demás, es ahora la psique

la que posee unas marcas que harán que la escritora de este diario se aleje del resto de la sociedad.

La marca distintiva inscrita sobre la psique parece manifestarse en una tendencia compulsiva que se propaga a través de un período de constante masturbación y en la posterior adicción a las sustancias alucinógenas, pero que posee un origen a primera vista inocente en esa sensación placentera de arrancarse el cabello. A partir de un comentario aparentemente inocente de su madre sobre su cuerpo, específicamente sobre la manera en que éste se arregla (la forma en que se peina), ella comienza a arrancarse el cabello, primero con inocencia, después por placer:

Mi hermana Luisa y yo nos peinábamos frente al tocador de mi madre. Ella con sus sempiternas trenzas de niña mustia, yo con un fleco rojizo y ochentero. [...] En una de esas idas y venidas [a mi madre] se le ocurrió inspeccionar el aspecto de sus hijas. En el reflejo, 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. Al menos eso me pareció en ese momento. [...] Recuerdo que arrancarlos me producía un alivio indescriptible, como si cada uno de ellos se hubiera convertido en el representante de un problema” (Nettel, 2011a: 105-106).

Así, el hábito comienza a partir de la mirada del otro. En este caso, un otro con autoridad –su madre– que a partir de un comentario que va acompañado de una reprimenda que cuestiona la manera en que se arregla el cuerpo. Simbólicamente, esa mirada se da a través del espejo, lugar donde se está viendo reflejada la narradora y donde, tras el comentario de su madre, su psique percibe, en su subjetividad, cómo su cuerpo se transforma: cambia la imagen que posee de sí misma debido a la mirada ajena.

Posteriormente, el hábito de arrancarse el cabello se manifiesta de diferentes maneras, pero todas ellas tendrían el mismo origen en el placer que le produce

arrancarse el cabello. Compulsión que, en el diario, la narradora denomina en términos cuasi animales: “Si bien es cierto que aquí el consumo de drogas es prácticamente imposible, al menos las que no provienen de su recetario, usted no ha conseguido dejar fuera a la *bestia*” (Nettel, 2011a: 104; las cursivas son nuestras). El empleo de este término, aunque aparezca sólo una vez a lo largo del relato, permite hacer la conexión con la idea de *monstruo* que desarrolla G. Cortés, para quien lo monstruoso sería aquello que confronta las leyes de la normalidad, “transgreden las fronteras establecidas y cuestionan las normas sociales” (G. Cortés, 1997: 18).

Desde esta categorización, los monstruos serían encarnaciones de todo aquello que una determinada sociedad reprime debido al miedo que le produce al ser algo desconocido o que pone en riesgo la escala de valores por la que se rige.³⁶ Situados en una perspectiva simbólica, los monstruos son ejemplo de “una función psíquica en cuanto trastornada: la exaltación afectiva de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras” (Cirlot, 1992: 306). La relación entre el desbordamiento psíquico de los deseos y la represión de estos por la sociedad tiene su influencia en el sujeto, quien experimenta una angustia exaltada ante toda emoción reprimida que se manifiesta, eso que Freud denomina *Unheimliche* [lo siniestro o lo ominoso, según la traducción]: “[lo] ominoso no es

³⁶ Un proceso de represión similar ocurre en la novela *El huésped*, donde una entidad indeterminada como la Cosa posee características monstruosas –se comunica a través de ruidos guturales como rugidos, obliga a Ana a llevar a cabo actos violentos y se arrastra como una babosa por los rincones de su mente– y pone de relieve aspectos abyectos por la sociedad. Ante ese aspecto de indeterminación, Ana lucha por librarse de ella, reprimiéndola al fondo de su mente y ocultándola del resto de personas, incluso de los más cercanos. Sin embargo, sólo vislumbra un estado de bienestar y de aceptación de sí misma cuando abraza ese lado monstruoso y reprimido que representa la Cosa.

efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión. Ese nexos con la represión nos ilumina ahora también la definición de Shelling, según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 2006: 241).

Así, una de las representaciones del monstruo surge como símbolo perfecto entre la unión de lo reprimido y lo familiar, pudiendo manifestarse bajo una forma atractiva, como lo siniestro que se esconde detrás de algo bello: “Es la pugna entre el acatamiento al orden imperante (el *superyó*) y la tendencia a la transgresión (el *ello*). De esa pugna continua entre los deseos inconscientes y la represión impuesta (por el entorno social) y asumida como algo natural se origina el ser monstruoso que, a la vez, fascina y repugna, atrae y horroriza” (G. Cortés, 1997: 29).

El cuerpo de la escritora del diario de “Bezoar” posee una apariencia normal y atractiva según las ideas de belleza establecidas, lo que, aunado a una personalidad extrovertida, le permite estar plenamente integrada a un grupo social. Pero tras esa belleza se encuentra la compulsión que se desarrolla en la psique, por el otro lado, encarna ese elemento que aleja al sujeto de la sociedad, se trata de aquello que habría que suprimir en favor de una integración social: el monstruo que se esconde bajo la belleza. Y es esta presencia inserta en la psique la que afecta al cuerpo de dos maneras muy marcadas: por un lado, desarrolla una serie de rituales para escapar de las dificultades cotidianas y que se infringen sobre el cuerpo, especialmente en el cuero cabelludo, lo que va marcándolo, en este caso con zonas alopécicas: “cada vez que en la escuela se presentaba alguna dificultad, cada vez que la maestra explicaba alguna regla de gramática incomprensible o que me perdía en el laberinto sin rumbo de las matemáticas, regresaba al ritual como quien se

refugia en un conjuro. Era una manera de desconectarse del mundo, de dar la espalda a la vida en la que, definitivamente, yo no quería participar” (Nettel, 2011a: 107).

Por el otro, y como consecuencia de esas transformaciones sobre el cuerpo, obliga a revestirlo en exceso para ocultar los signos que pudieran develar al monstruo que se esconde debajo. La reiteración de este escape de la realidad le proporciona una maestría sobre sus movimientos y le obliga a encontrar una forma de arreglarse que oculte su calvicie:

A los diecisiete años ya me había convertido en una profesional del disimulo. Si no era del todo normal, al menos ya no padecía esos momentos de bochornosa incontinencia. Me seguía arrancando el pelo –no había parado un solo día desde aquella mañana frente al tocador de mi madre–, pero había aprendido a ocultarlo. Mi conciencia era un estuche de artimañas y técnicas de simulación. En vez del peinado ochentero, lucía ahora una larga cabellera rojiza, con suficiente volumen como para que nadie imaginara que, por debajo de ésta, había zonas enteras desprovistas de pelo (Nettel, 2011a: 115-116).

Debido a la compulsión, el cuerpo se ve marcado, pero dichas marcas, manifestaciones de lo ominoso del monstruo, se esconden de la mirada de los demás mediante una serie de arreglos que dotan al cuerpo de una artificialidad: se oculta lo que se es, a la vez que se muestra a los demás una imagen que les resulte atractiva. Esta idea de artificialidad se ve potenciada en el discurso mercadotécnico donde el cuerpo se arregla de tal manera que oculte sus imperfecciones, aunque para ello se ocupen recursos físicamente inalcanzables, como el retoque fotográfico, con el fin de proyectar una imagen aspiracional para los compradores.

Retomando las palabras de Nancy,

hay una cuarta parte o un tercio del mundo donde muy pocos cuerpos circulan (aunque sí carnes, pieles, rostros, músculos –los cuerpos están más o menos escondidos: hospitales, cementerios, fábricas, camas a veces), y en el resto del mundo, no hay más que eso, cuerpos cada vez más numerosos, el cuerpo

siempre multiplicado (a menudo hambriento, derribado, asesinado, inquieto, y a veces riendo, danzarín) (2003: 11-12).

De manera que la artificialidad a la que le obliga la compulsión de su psique en el día a día, se ve reforzada por su profesión de modelo: el cuerpo se esconde, queda la piel. A lo largo del relato, el único que parece ver el cuerpo subyacente es Víctor quien, ante la negativa de ella por seguir frecuentándolo, le revela su conocimiento de las causas por las que ella lo evita:

Llevo más de un mes observándote –dijo él–. Cuando me pediste que estacionara el coche en aquel edificio sabía perfectamente que no vivías ahí; sabía que me estabas dando un teléfono falso y que sólo volverías a verme bajo algún tipo de amenaza. También sé que si no quieres salir conmigo es porque tienes miedo a que descubra la manía que tienes con tu pelo, pero eso, querida, lo sé desde hace mucho (Nettel, 2011a: 125-126).

Como en otros textos de Nettel, el sujeto anómalo entra en contacto con otros sujetos con los que comparte esas diferencias que lo distinguen de los demás. En las relaciones que se establecen entre estos seres, el cuerpo se despoja de esa máscara que esconde las diferencias y se muestra tal cual es. Sin embargo, en “Bezoar” dicha identificación no lleva a la narradora a una aceptación de sí y de ese elemento que la vuelve distinta, sino que la pone frente a aquello que a lo largo de su vida ha pretendido ocultar de la mirada de los demás. Tras la aparente parsimonia cotidiana de Víctor se esconde, igualmente, una compulsión que consiste en cascarse los dedos a lo largo del día. Sin embargo, precisamente por esas similitudes la dinámica de la pareja se torna violenta, ya que, debido a la función especular establecida entre ambos, ven reflejados sus hábitos compulsivos, algo que les conduce a la angustia: aquello que es familiar por su cotidianidad, ahora se les pone de frente en el cuerpo del otro como algo extraño, sin disfraces, aquello que intentan ocultar a la mirada de los demás: “ver nuestros propios defectos

reflejados en el ser con quien compartimos la vida es una experiencia insoportable” (Nettel, 2011a: 131).

Ante la excesiva incomodidad que despiertan los hábitos compulsivos del otro, la pareja intenta recurrir a la ayuda a los grupos de apoyo para compulsivos, irónicamente no encuentran ahí el apoyo que buscaban, ya que sus integrantes, adictos crónicos a la comida o a las drogas, consideran que hábitos como cascarse los dedos o arrancarse el cabello parecen tan superfluos que no logran despertar la empatía hacia su situación. Sin embargo, Nettel le otorga a este gesto un tono irónico, ya que pone a un mismo nivel tanto las adicciones “reconocidas”, como aquellas que, por diferentes o raras, no se les otorga la misma importancia; esto se hace evidente en las consecuencias a las que ambas adicciones conducen cuando se salen de control. Negándose a asistir a un psicólogo, la solución a su situación se les presenta en forma de una mezcla de marihuana y mescalina que les vende un vecino, remedio inmediato que les aletarga, haciendo más llevadera la convivencia con los tics del otro, solución paliativa que, sin embargo, les conduce a consumir otras sustancias: “Fue la desesperación, doctor, y no el vicio, como creen usted y mis familiares, lo que nos llevó a consumir tantas sustancias distintas. Víctor y yo buscábamos algo que nos permitiera seguir viviendo juntos, nada más. La marihuana del vecino constituyó nuestro epílogo, ese momento de fuerza que conocen los moribundos en sus últimos días” (Nettel, 2011a: 135).

La dinámica establecida entre ambos, potenciada por los estupefacientes y el encierro, se convierte en la metáfora de un volcán activo que, de un momento a otro, hará erupción. El momento fatídico se da cuando, casi a punto de acabarse su provisión de drogas, ella se encuentra en la cocina rebanando unas verduras para

preparar una ensalada: “Se había apoyado en la barra y, con la mano sana, jugaba con los trozos de verdura que yo iba desechando. En un momento de infame debilidad, dobló el índice y se cascó las dos falanges del pulgar en mis narices, taladrándome el cerebro. Fue un acto reflejo: desvié el cuchillo de los pimientos y arremetí contra sus largos dedos. Víctor gritó. El vaso que sostenía con la mano izquierda cayó al suelo” (Nettel, 2011a: 138).

El accidente con Víctor lleva a que ella se interne voluntariamente en la clínica de rehabilitación y trata de alejarse lo más posible de él. Sin embargo, éste, tras curar sus heridas, acude a la misma clínica donde, aunque recluso, intenta contactarla, lo que despierta de nueva cuenta la angustia en ella. Al no poder seguir rehusando sus mensajes, ambos se citan al borde de un acantilado para, según sus palabras, hacer que uno de ellos desaparezca:

Uno de los dos tendrá que irse de aquí. Pase lo que pase, quiero dejarle claro a mi familia –y a él, si es que sobrevive– que siempre los he querido y que nunca fue mi intención hacerles daño, pero el hábito fue más fuerte que todos mis buenos deseos. [...]. Si fracaso esta tarde en mi intento por librarme de él, estoy segura de que vivirá mejor sin mis manías y acabará admitiendo con alivio –ese mismo alivio que él me impide sentir– que en este mundo no caben dos personas tan iguales (Nettel, 2011a: 140-141).

El otro, cuando se convierte en espejo fiel de lo que se desea ocultar, devuelve una imagen intolerable para el sujeto, llegando al extremo de hacer todo lo posible, en momentos de desesperación, para deshacerse de él: desde los intentos por sedarse a sí mismo a través del uso de drogas a la búsqueda del aniquilamiento de ese otro. El caso de “Bezoar”, entonces, se convierte en un ejemplo distintivo dentro de la obra de Nettel. Por un lado, la imagen de cuerpo contrasta con los ejemplos anteriormente analizados, ahora no se presenta una corporalidad con imperfecciones, sino que se trata de un cuerpo que, aunque artificial (o quizá

precisamente por ello), permite el ingreso pleno a la sociedad del sujeto debido a su correspondencia con los estándares de belleza. Por otro, si en las obras antes rescatadas, la idea de la colectividad ocupaba un lugar primordial, ya que es ahí donde el sujeto se identifica a sí mismo gracias a la mirada del otro y alcanza una aceptación de sí, en este caso, cuando el cuerpo que se esconde tras la artificialidad es descubierto por esa mirada, el hecho de encontrarse ante la devolución de su propia imagen en una función especular provoca que el sujeto experimente un sentimiento de angustia, debido a que se le muestra algo familiar, que le ha acompañado en su cotidianidad, pero ahora transformado en algo extraño al ser realizado por el otro.

La psique y el cuerpo, en la narrativa de Nettel, forman un vínculo recíproco en el proceso de creación del sujeto. Entre ambos se establece un movimiento que, bajo la mirada de los demás, constituye la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo con relación a la sociedad. De manera que esta imagen de sí que cada uno posee determina cómo se sitúan los personajes de Nettel con respecto a una colectividad –ya sea grande, como la sociedad de una determinada ciudad; pequeña, como los alumnos de un salón de clases; o simplemente interpersonal, como en una relación de pareja–. Debido a una inadecuación entre esa imagen y los modelos que la cultura promulga como ideal, los personajes tienden a sentirse marginados. Sin embargo, la manera en que su psique aborda este desplazamiento provoca que ésta sea percibida como negativa, provocando que el sujeto desee pertenecer a ese grupo hegemónico, o bien, que vea esas diferencias como algo positivo, procurando potenciar aquellas marcas distintivas que lo hacen único.

3.2. La influencia de las relaciones en la transmutación de la psique

Como mencionábamos, la imagen de sí está sujeta a variaciones a partir de la mirada del otro, la cual se convierte en una condición *sine qua non* en el proceso de configuración del sujeto. Es posible concebir que, en el proceso de configuración, serán las miradas de las personas más cercanas las que tengan una mayor incidencia en los cambios de concepción de la imagen de sí que cada sujeto desarrolla. Por lo que las relaciones que despiertan un deseo sexual, en su manifestación erótica tendrían un alto influjo en la psiquis de los personajes, especialmente en esa imagen que poseen de sí mismos, la cual condicionará la forma en que los sujetos se relacionan con la sociedad.

En *Después del invierno* puede observarse un cambio en la psique y la imagen de sí en el personaje Claudio. Como se mencionó en el análisis del capítulo anterior, el cubano se inicia en la sexualidad a partir de la negación, ya que sus primeras experiencias durante la adolescencia —el voyerismo y la sodomía— le provocan un enorme remordimiento por la sensación de transgresión que ambos actos, en su psique, representan. Ahora bien, la concepción de estos actos eróticos como faltas se materializa en su psique, en tanto ente individual, sin embargo, se trata de ideas que trascienden a los sujetos y se instalan a nivel social.

En este sentido, Bataille, al analizar la evolución de la dimensión erótica del ser, afirma que erotismo y religión se encuentran imbricados por la prohibición y lo sagrado. Dicha relación se ha modificado a lo largo de las épocas al grado que en la Antigüedad el erotismo tenía un sentido en la actividad humana que resaltaba su dimensión sagrada, algo que se hace más evidente en las bacanales del culto dionisiaco. Con la posterior instauración del cristianismo, el erotismo se vio relegado

a la condena: “En la medida en que el cristianismo rigió los destinos del mundo, intentó privarlo del erotismo” (Bataille, 2002: 97). Más aún, el cristianismo instauró la idea de la vida de ultratumba, de manera que a aquella existencia más allá de la muerte se le atribuye el valor último al que deben abocarse todos los esfuerzos humanos y como recompensa al sufrimiento presente en la cotidianidad, “el cristianismo insistió en ello; únicamente confirió al goce de lo momentáneo un sentido de culpabilidad respecto al resultado final. Desde la perspectiva cristiana, el erotismo comprometía o, al menos, retardaba la recompensa final” (Bataille, 2002: 97).

La influencia de las ideas desarrolladas por el cristianismo se hace presente incluso en ideologías que se encuentran fuera de la propia religión, como sería el caso del contexto social y político de la Cuba en donde pasa su niñez Claudio. Así, el aspecto que el propio personaje más resalta en su sentimiento de culpa después de haber pasado la mañana en la casa de su vecino sodomizándolo y dejándose penetrar por él es el sentirse expuesto al señalamiento por parte de las personas que le rodean: “Él [Facundo] salió del solar de lo más contento a jugar pelota en el parque y yo me encerré en mi casa, aturdido, muerto de miedo por la transgresión. Me imaginé juzgado, mientras la voz de la presidenta del CDR³⁷ en mi barrio gritaba en tono acusador: «¡Maricón! ¡Maricón de mierda! Irás a la cárcel por corromper al pueblo.»” (Nettel, 2015: 212). Así, el sentimiento de culpa por haber llevado a cabo

³⁷ CDR son las siglas del Comité de Defensa de la Revolución, una organización gubernamental instaurada desde 1960 la cual se encarga de realizar actos de vigilancia dedicados a detectar actos u organizaciones que, desde la perspectiva del gobierno, atentan contra el sistema político. Además, estos comités, instaurados en cada cuadra del país, desarrollan trabajos de voluntariado para dar mantenimiento a las calles y zonas verdes, así como llevar a cabo sesiones de lectura colectiva de textos relacionados con el Partido Comunista.

una transgresión que se manifiesta en Claudio forma parte de una idea colectiva que se remonta a considerar la dimensión erótica como algo que ‘corrompe’ al hombre, máxime si ésta se dirige a relaciones homosexuales o que se desvían del supuesto ideal de la unión entre hombre y mujer. El miedo a la mirada inquisidora se manifiesta en la sensación de culpa y su intento por lidiar con ésta consiste en procurar borrarlos de su memoria –al grado que sólo los recuerda sumido en un delirio provocado por la fiebre– y en intentar redirigir su deseo lo más lejos posible de ellos. Como el resto de los personajes de Nettel, Claudio se sitúa de igual manera en los márgenes, pero contrario a otros casos, la personalidad del cubano se configura de tal manera que se siente por encima del grueso de la sociedad, a quienes ve como seres inferiores. Opuesto a la caracterización como trilobite que Nettel emplea en otros personajes, quienes se encuentran al margen de la sociedad debido a la interiorización de la imagen de sí que han hecho como seres inferiores o diferentes a los demás, Claudio evita mezclarse con aquellos que le rodean por considerarse superior a todos ellos. En este sentido, tanto los personajes trilobites de otros textos como Claudio, y en alguna medida Cecilia, son personajes solitarios que, por diferentes motivos, no se relacionan con muchas personas, constituyéndose en sujetos solitarios. Una muestra de esto se hace visible cuando, llegado el invierno a Nueva York, sale cada día a trabajar:

Imagino incluso que soy el mismísimo invierno y que es bajo mi fuste congelado que se acalambran todos los plebeyos. Con dignidad majestuosa, subo pausadamente los escalones del autobús camino de la editorial. La gente me mira arrobada por un sentimiento de envidia en el que asoma también cierta admiración. Por más que lo intentan, no pueden controlar los pujidos y las quejas por el frío que voy dejando al pasar. Enfundando la nariz en sus abrigos, intercambian y comentan la información del meteorológico. Al escucharlos, pienso en sus vidas miserables y en lo distinto que sería el mundo si esta gente supiera aprovechar la mejor de las estaciones para

fortalecer su carácter. Pero es inútil. Con los años he aprendido que la chusma no tiene remedio y apiadarse de ella es tan infructuoso como intentar educarla (Nettel, 2015: 161-162).

Este sentimiento de superioridad por sobre los otros se ve reflejado también en una excesiva búsqueda por la eficiencia y por el control, tanto de sus hábitos cotidianos como de sus relaciones interpersonales: cada mañana sigue un estricto régimen de limpieza personal ceñido a un horario inamovible, y entre él y cada mujer que frecuenta establece una barrera, pocas veces traspasada, que impide el establecimiento de intimidad entre ambos. Esta dinámica cambia cuando conoce a Cecilia, con quien rompe sus propias reglas. Sin embargo, tras su ruptura, Claudio atraviesa una depresión que, muy a su pesar, lo acerca a sus propios sentimientos. En una cena con su único amigo en la ciudad, Claudio le cuenta sobre su relación con Cecilia y hace explícito su deseo por dejar de sentir:

–Tú no estás loco, no te preocupes –dijo él, con el tono de voz más amable que le he escuchado en mi vida–. O, en todo caso, no más que de costumbre. Eres un hombre como cualquier otro y los hombres pasan por este tipo de fases. Ya tú sabes, la *midlife crisis* y toda esa mierda. Lo que tú tienes es una depresión de cojones.

Sentí que los ojos se me desorbitaban.

–Pero yo no quiero ser un hombre. ¿Me entiendes? ¡Quiero ser un robot! – grité, llamando la atención de todos los comensales (Nettel, 2015: 199).

El deseo por convertirse en un robot se relaciona con la idea de alejarse de los sentimientos, pero también, como se mencionó antes, con una intención de acotar su deseo, evitando que éste fluya incesantemente. Pero también posee una relación con una preferencia del personaje por lo artificial y por la posibilidad de control que ello ofrece. Así, el deseo por convertirse en robot se transforma en una fantasía de sí, donde aquellos elementos que escapan a su pleno control, como el deseo o los sentimientos, pueden ser acotados. De igual manera, el gusto por lo artificial no sólo se hace presente en este momento, sino que es algo que subyace en su

personalidad y sus preferencias. Así, por ejemplo, cuando descubre que la persona que más ha frecuentado en Nueva York –Ruth, una mujer madura con un temperamento muy sumiso y con un gran poder adquisitivo, características que atraen a Claudio– se encuentra bajo un tratamiento de ansiolíticos recetado por su psiquiatra:

Ese era el secreto de su inquebrantable tranquilidad y yo no podía sino agradecer a la farmacología moderna por haber inventado la receta de la mujer adecuada a mi temperamento. A pesar de lo que algunos puedan pensar, saber que esa tranquilidad no era natural en ella sino inducida no me decepcionó en lo más mínimo. Diría incluso que sucedió lo contrario. Es mucho más confiable una reacción química provocada por medicinas que una actitud basada en circunstancias vitales, siempre tan impredecibles (Nettel, 2015: 96).

Similar al caso de “Bezoar”, en la concepción de Claudio hay una predilección por el uso de artificios, ya sean físicos o químicos, que oculten tanto al cuerpo como la psique del sujeto, quien, desde su perspectiva, siempre será un ser errático e impredecible. En cambio, esas máscaras que ocultan al ser son apreciadas precisamente por la habilidad que poseen de convertir al sujeto en una entidad estable, despojada de sentimientos e historia personal.

Por ello, para intentar salir de la depresión en la que se encuentra tras su fracaso amoroso con Cecilia, Claudio decide acudir al mismo psiquiatra, pero en vez de acatar su tratamiento de drogas, comienza a entrenar con un grupo de corredores, lo que le permite recuperar un régimen en su cotidianidad y establecer un cierto orden en su vida, además, gracias a su entrenamiento, compite en una serie de maratones alrededor del mundo, lo que potencia ese sentimiento de bienestar. Sin embargo, a punto de terminar de correr en el maratón de Boston, Claudio es alcanzado por la bomba de un atentado terrorista. Como consecuencias

del accidente, pierde una pierna y se pasa casi un año internado en un hospital. Tras sanar sus heridas, invierte sus últimos ahorros para comprar la prótesis más avanzada que le permita volver a caminar, no sin antes someterse a otro largo periodo de adaptación.

A partir de este hecho, Claudio se enfrenta al mayor descontrol que puede afrontar: el conocimiento pleno de los límites de su corporalidad, incapaz de escapar de la temporalidad y de su inminente deterioro, acelerado ahora por la amputación: “El tránsito entre la madurez –esa edad en la que se tienen aún grandes expectativas, ilusiones, esperanzas– y el inicio de la decrepitud es insospechadamente veloz y en mi caso lo fue todavía más. Cuando uno se da cuenta, el cuerpo en el que tanto confía empieza a traicionarlo” (Nettel, 2015: 250-251). Cuando el cuerpo se acerca a esa artificialidad, cuanto más se acerca a la figura del robot debido a la prótesis, por contraste se hacen más evidentes las limitaciones del cuerpo y la imposibilidad por tener bajo control todos sus aspectos y dimensiones. Sólo en este momento, después de la amputación y de la rehabilitación, Claudio logra aceptar la imposibilidad de control:

Recordé las palabras de Ribeyro, uno de los más ilustres compatriotas de César Vallejo que Cecilia me hizo descubrir: «Seres imperfectos viviendo en un mundo imperfecto, estamos condenados a encontrar sólo migajas de felicidad.» ¿Cuál es la alternativa? Quizás aceptar nuestros límites, nuestras contradicciones, nuestras muchas necesidades, tratar de ser más fuertes que el peso de toda culpa. [...] Vivir sin perder, en la medida de nuestras posibilidades, la capacidad para volver a un centro desde donde se pueda confiar, esperar, ser-feliz-ahora-mismo-a-pesar-de-todo, a pesar del dolor y de la certeza de que la vida es, básicamente, imposibilidad y dolor (Nettel, 2015: 265).

El reconocimiento de los límites corporales es lo que le permite a Claudio ser consciente de sus limitaciones a nivel psíquico: su imposibilidad por imponer un orden y tener bajo control todo aquello que lo trasciende. Aquellas aspiraciones por

convertirse en una máquina perfecta y funcional, ajena a cualquier sentimiento, se transmutan. En cambio, Claudio se acerca a una aceptación de sí y de sus propios límites al ponerse frente a las imperfecciones propias de la psique y el cuerpo, las cuales se presentan como aspectos inherentes a la condición humana.

A lo largo de *Después del invierno*, Claudio expresa una honda predilección por los artificios que ocultan al sujeto de la mirada del otro. Desde las prescripciones médicas que transforman la química del cerebro y lo aletargan, a las rutinas estrictas de ejercicio que moldean el cuerpo, el cubano prefiere aquello que posee pretensiones de perfección. Como decíamos apoyándonos en las ideas de Bataille, Claudio interioriza las concepciones religiosas y culturales que prescriben la dimensión erótica y se niega a ellas, de igual manera parece negarse a ser partícipe de las relaciones íntimas, ya que conllevan un descubrimiento del sujeto que se oculta debajo del artificio. Claudio apuesta por la piel que esconde al cuerpo, siguiendo las consideraciones de Nancy. Sin embargo, por sobre la piel artificial y aparentemente imperecedera adviene el cuerpo que se resiste a esconderse y se manifiesta en su descomposición, en sus limitaciones y en su enfermedad: cuando el cuerpo 'falla' más presente se hace para el sujeto. Mediante el personaje de Claudio, Nettel exhibe la imposibilidad de las intenciones por desaparecer al cuerpo y sus limitaciones, para sustituirlo por el funcionamiento de una máquina sin errores. Ante esas tentativas, el cuerpo se presenta como un elemento enfermo que, precisamente por su debilidad, no puede ser ocultado.

Otra obra donde esta dinámica entre la corporalidad y la artificialidad que es capaz de ocultarla ocurre en el cuento "Hongos". Como en el caso de Claudio, la narradora de este cuento experimenta un cambio en la manera de percibirse a sí

misma: tanto en la forma de estar en su propio cuerpo, como en la concepción psíquica que posee de sí misma. Sin embargo, contrario a Claudio, la narradora de “Hongos” no se encuentra en una situación de aislamiento, vive en un matrimonio con un hombre al que ella considera paciente y generoso; por otro lado, la imagen de sí que posee no alcanza la idea de una superioridad por sobre los demás y se considera una persona afortunada por poder concentrarse en su carrera como violinista profesional. Si en el caso del personaje de *Después del invierno*, éste se hace consciente de sus limitaciones a partir del contacto y contraste con lo artificial, el cambio en la narradora de “Hongos” se desata debido a su relación extramarital con el músico Philippe Laval y a la infección por hongos que adquieren tras sus encuentros sexuales.

La relación con el músico provoca en ella una creciente dependencia hacia él, pero esto sólo ocurre de manera gradual. Al principio, cuando ambos asisten a la escuela de verano, sus encuentros parecen inocentes, pero, influidos por ese espacio ajeno que los sustrae de su cotidianidad, ambos se enamoran. Hecho que ella describe como una oportunidad para permitirse aquello que en el día a día no se pueden permitir: “Una escuela de verano es un lugar fuera de la realidad que nos deja dedicarnos a aquello que usualmente no nos permitimos. En las horas libres, uno puede otorgarse toda clase de licencias [...]. Laval y yo caímos en la tentación del enamoramiento” (Nettel, 2013b: 87-88).

Sin embargo, de vuelta a casa y tras un breve periodo en el que ambos intentan cortar toda comunicación entre ellos, sus cuerpos comienzan a manifestar los primeros síntomas de la infección mediante un creciente escozor en la entrepierna que provoca que la zona genital, debido a la sensación de picor, se haga

presente en la psiquis del sujeto lo que, por ser un territorio explorado por el otro, reaviva el recuerdo del amante. A partir de esta concepción, la presencia del hongo y su manifestación en el cuerpo se reviste para la narradora de un simbolismo que marca la relación de los cuerpos de los amantes a pesar de la distancia:

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. Los hongos me unieron aún más a Philippe. Aunque al principio apliqué puntualmente y con diligencia la medicina prescrita, no tardé en interrumpir el tratamiento: había desarrollado apego por el hongo compartido y un sentido de pertenencia (Nettel, 2013b: 97).

La necesidad por el otro supera el silencio y la distancia provocando que la mente de la narradora no se aparte ni un momento de la idea de estar junto a Laval, volviéndose cada vez más descuidada en su trato con las demás personas. Cuando su marido la confronta, ella ya no puede negar sus sentimientos y su matrimonio se desintegra. En este punto, ella corta relaciones con las demás personas, transformándose en una mujer extremadamente solitaria. La creciente soledad se ve unida al comienzo de una mayor necesidad por Laval, quien, sin embargo, no deja a su esposa e hijas.

Esa urgencia por la atención de su amante acompañada con la presencia de ese organismo que invade y se alimenta de su cuerpo provoca que la narradora se sienta identificada con los hongos, transformando la imagen que posee de sí misma. Aquella mujer independiente centrada en su trabajo se convierte en el equivalente de un ser invasivo que requiere del cuerpo ajeno de su amante para su supervivencia, por lo que establece una relación de dependencia hacia él. En las líneas finales del relato, la narradora define precisamente su relación con Laval como la de un hongo que se encuentra a merced del cuerpo que ha invadido:

“Philippe tiene conmigo una actitud similar a la mía con los hongos. No me permite jamás salir de mi territorio. Me llama a casa cuando lo necesita pero yo no puedo, bajo ninguna circunstancia, telefonear a la suya” (Nettel, 2013b: 100).

El paso de ser una mujer concentrada en su carrera y feliz en su matrimonio a convertirse en una persona completamente dependiente y que ha cortado cualquier lazo con las demás personas tiene una repercusión tanto a nivel psíquico como corporal: la manera en que ella se concibe a sí misma, esa imagen de sí que posee, se transforma a la par que el cuerpo sufre a su vez un cambio. Esa nueva condición de parásito se relaciona con la propia invasión que sufre su cuerpo por parte de la cepa que se instala en sus genitales.

Como se analizó en el anterior capítulo, en el caso de “Hongos” la dimensión de espacialidad del cuerpo se pone de relieve, equiparándolo al mismo nivel que su casa. De manera que, tras la irrupción de Laval en su vida, ambos territorios, cuerpo y casa, se transforman, provocando que la forma de estar de la narradora se sienta diferente en espacios que antes sentía como suyos:

Es verdad, por ejemplo, que en mi estudio las cosas estaban intactas: los libros y los discos en su lugar, mi atril y mis partituras cubiertas por una capa de polvo apenas más gruesa que antes de dejarlos. Sin embargo, la forma de estar en mi casa y en todos los espacios, incluido mi propio cuerpo, se había transformado y, aunque entonces no fuera consciente de ello, resultaba imposible dar vuelta atrás (Nettel, 2013b: 90).

Este progresivo extrañamiento del espacio propio, producto de la invasión del director en territorios vedados para él, va acompañado por un creciente sentimiento de dependencia que se gesta al interior de la psique de la narradora, al grado que, cuando la conversación entre los amantes se interrumpe, los sentimientos de ansiedad se manifiestan en el cuerpo:

Me fui volviendo adicta a la correspondencia con Laval, a esa conversación interminable, y a considerarla como la parte más intensa e imprescindible de mi vida diaria. Cuando, por alguna razón, tardaba más de lo habitual en escribir o le era imposible responder pronto a mis mensajes, mi cuerpo daba señales claras de ansiedad: mandíbulas apretadas, sudor en las manos, movimiento involuntario de una pierna (Nettel, 2013b: 92-93).

Cuando la relación furtiva comienza a descontrolarse debido a lo evidente que se vuelve para su marido, ella intenta cortar los lazos con el director para recuperar la vida previa a su llegada. Sin embargo, el grado de dependencia se encuentra tan enraizado en la personalidad de la narradora, al grado que, a pesar de la distancia y del silencio, la necesidad de retomar la comunicación se manifiesta de nueva cuenta en su cuerpo: “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. Lo primero que sentí fue un ligero escozor en la entrepierna” (Nettel, 2013b: 96). Si bien esta rebelión del cuerpo se explica por la presencia de un hongo que afecta a los genitales de ambos amantes, la narradora dota de un simbolismo a la presencia de ese ser invasivo que aprovecha los recursos de su cuerpo y que, debido a su ubicación, se convierte en un recordatorio constante de Laval: “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. Los hongos me unieron aún más a Philippe” (Nettel, 2013b: 97).

Los hongos adquieren una dimensión simbólica para la narradora que se manifiesta en diversos aspectos. Por un lado, debido a su aparición simultánea en su cuerpo como en el de Laval, se convierte en una manifestación física del deseo que ambos, a pesar de su fuerza de voluntad, aún poseen hacia el cuerpo del otro,

a la vez que la presencia de la micosis representa la invasión del cuerpo por ese deseo ajeno que trasciende la distancia y la ausencia. Por otro, la figura del hongo, debido a su característica parasitaria, pasa a ser un perfecto espejo donde la narradora se ve reflejada e identificada, se hace consciente de la nueva posición que ocupa: ya no quedan rastros de aquella mujer centrada en su carrera como violinista y con una fama meridiana, ahora se trata de un ser parasitario de otro cuerpo, de quien depende para sobrevivir, incapaz de hacerlo por ella misma, y de quien extrae todo, convirtiéndose incluso en una mala copia de él: “Sigo haciendo música, pero todo lo que toco se parece a Laval, suena a él, como una copia distorsionada que a nadie interesa” (Nettel, 2013b: 101).

Así, la imagen de sí misma que posee la narradora se transforma diametralmente mediante la identificación con los hongos en tanto seres parasitarios, pero en esto posee gran influencia la aparición del deseo y su relación extramarital con Laval. Contrario al carácter obsesivo por el control de Claudio para quien todo aquello que le rodea debe poseer un orden, la obsesión de la narradora se centra en un solo sujeto, de quien, a pesar suyo, exige atención, como un hongo que demanda alimento para sobrevivir. Sin embargo, ella misma se sabe consciente de lo insoportable que puede llegar a ser dicha demanda, por lo que, dentro de sus posibilidades, procura no salir del lugar al que Laval la ha acotado. Esperando, como lo establece ella hacia el final del relato, la llegada de un remedio que los libre de la relación de dependencia:

El resto del tiempo vivo encerrada e inmóvil en mi departamento, en el que desde hace varios no levanto casi nunca las persianas. Disfruto la penumbra y la humedad de los muros. Paso muchas horas tocando la cavidad de mi sexo —esa mascota tullida que vislumbré en la infancia—, donde mis dedos despiertan las notas que Laval ha dejado en él. Permaneceré así hasta que él

me lo permita, acotada siempre a un pedazo de su vida o hasta que logre dar con la medicina que por fin, y de una vez por todas, nos libere a ambos (Nettel, 2013b: 102).

A lo largo de la narrativa de Nettel pueden encontrarse textos en los que los personajes atraviesan procesos de autoaceptación que les lleva a transformar la imagen de sí que cada uno de ellos posee. En los casos de las obras analizadas en este capítulo es posible destacar dos procesos distintos de esta autoaceptación, ya sea a través de una identificación con objetos o seres cuyas características les devuelven una imagen con la que se identifican, en el caso de “Hongos”; o bien, atraviesan un proceso de contraste ante esa imagen, la cual por oposición les permite establecer sus diferencias para reconocer sus propios límites, tanto corporales como psíquicos.

Nettel plaga sus narraciones de personajes que, por peculiares razones, se sitúan en los márgenes de la sociedad. Por ello, al ser sujetos que se han visto marginados por la mirada de los otros o que temen serlo, atraviesan de manera peculiar los procesos de construcción de su psique y de autoaceptación de su imagen, etapas ambas donde el cuerpo ocupa un lugar preponderante por ser ese espacio donde se posa la mirada de los otros y en el que se desarrolla la construcción psíquica del ser. Por ello, el cuerpo se convierte en el lugar de reconocimiento que acontece a través de la mirada del otro y el espacio desde donde surge la imagen de sí que su cuerpo proyecta y su psique configura.

Ahora bien, si la mirada ajena los ha relegado a la posición de seres marginales –lugar donde la sociedad colocaría todo aquello que no responde a los ideales simbólicos de valores que pregona–, los personajes pueden tender a la búsqueda de una construcción de su corporalidad, en el sentido que otorga a esto

Pierre Klossovski, lo que resignifica simbólicamente aquellas marcas corporales que ante la mirada del otro han implicado su marginación para transformarlas en elementos diferenciadores del sujeto que, en este movimiento, subvierte los valores estéticos que la sociedad pretende imponer. O bien, los personajes desean ocultar de la mirada ajena los elementos presentes en su corporalidad, psique o sexualidad que podrían ser motivos de exclusión social, actos que en la obra de Nettel pueden verse como intentos, presentes en el discurso occidental, por ocultar al cuerpo y sustituirlo por pieles,³⁸ como imágenes artificiales encaminadas a atraer la mirada del otro y despertar en él su deseo, pero todo a través de formas socialmente extendidas en aras de un ansia de perfección.

Sin embargo, cuando estas tentativas son exploradas, Nettel muestra cuerpos que se resisten a esconderse bajo el artificio y que, de una manera u otra, emergen en el discurso a través de la enfermedad, el paso del tiempo o la débil estabilidad que posee. A través de la puesta en escena de las limitaciones propias del cuerpo emerge el ser que habita en ese cuerpo finito, uno que no siempre puede ser contenido entre las fronteras estéticas o de comportamiento que propulsa la sociedad.

Desde esta posición, los personajes se convierten en representaciones de aquellos elementos que la sociedad establece como negativos, pero que ellos encarnan abiertamente poniendo en jaque esa supuesta universalización de valores que las sociedades propugnan, desestabilizándolos. De igual manera, en este proceso se hacen presentes aquellos grupos secundarios, a menudo invisibilizados,

³⁸ Y en esto se vería también un intento por esconder al ser arrojado-a-ese-cuerpo bajo capas de imágenes prefabricadas y, por tanto, falsas.

que se sitúan en los márgenes. A través de todos estos movimientos no se pretende que estos seres marginales, trilobites u *outsiders*, ocupen ahora un lugar preponderante frente al grupo hegemónico, pero sí que, mediante la revalorización a la que se someten, cada uno de ellos alcance una autoaceptación de sí y de aquellos elementos que los han marginados, ya sea un cuerpo enfermo o las obsesiones psíquicas, reconociéndolos como marcas distintivas que les permiten sobresalir y como particularidades propias de su configuración como sujetos: aquello que les hace ser quienes son, lo que, en un movimiento posterior, les acerca también al cuerpo que habitan y a través del cual atraviesan su existencia.

CONCLUSIONES

La corporalidad es, sin lugar a dudas, uno de los temas relevantes a lo largo de la narrativa de Guadalupe Nettel. En todas sus novelas y cuentos, el cuerpo, en relación con su construcción individual y social, es la problemática central que, de una manera u otra, atañe a los sujetos marginales, protagonistas y narradores de las diégesis. Por tanto, la visión de cuerpo que le interesa a la narradora es aquella que sólo puede apreciarse a través de una posición de marginalidad social. En estas circunstancias, el cuerpo es llevado a los límites de su imperfección, lo cual es además causa de la marginación social del sujeto. Así, los defectos de la corporalidad se ven potenciados por aspectos como la enfermedad o la anomalía física y psíquica de los personajes, marcas que condicionan y determinan su configuración como sujetos, y posición en la sociedad.

A lo largo del presente trabajo, la idea del cuerpo se ha revisado a través de tres aproximaciones diferentes que, sin embargo, se encuentran inherentemente imbricadas: la mirada, el erotismo y la psique, las cuales han permitido analizar el cuerpo que Nettel construye a lo largo de su obra. Los personajes que transitan en sus narraciones son seres cuyos cuerpos se alejan de los modelos de belleza y salud que la sociedad moderna occidental ha fijado en el ideario colectivo. Ante tal desvío, el cuerpo que se presenta puede definirse como feo o enfermo, es decir, cuerpos que normalmente se encuentran ocultos a la mirada, pero que Nettel sitúa en el centro de su literatura con la intención de subvertir las valoraciones asignadas a este tipo de cuerpos. Desde esta perspectiva, la idea de lo anómalo manifestado

en la corporalidad posee dos ramificaciones que son constantemente revisitadas: lo estético y lo político.

Por un lado, se aborda la idea de una propuesta que aboga por una inversión en la valoración estética de lo anómalo: aquello que es convencionalmente considerado como feo, debido a la diferencia que establece con el modelo occidental, pasa a ser algo bello. A lo largo de la narrativa de Nettel, la anomalía corporal y psíquica se convierten en manifestaciones bellas mediante su posicionamiento en el foco de atención. En la narrativa de Nettel la mirada –tanto de la narración como de los propios personajes– no rehúye la anomalía, sino que se centra en ella. La mirada, al ser atraída por lo anómalo, convierte a los elementos que se desvían de la norma en objetos estéticamente bellos y, posteriormente, en cuerpos eróticamente deseados. Algo que va contra el modelo extendido de belleza que ha marginado a tales cuerpos.

Así, por ejemplo, ojos con ptosis o córneas con lunares blancos, los cuales normalmente se ocultarían a la mirada ajena por ser diferentes, se convierten en el centro de la narración y objetos bellos que merecen ser inmortalizados en fotografías o imágenes estáticas impresas en la memoria. La necesidad por fijar las imágenes del cuerpo considerado feo conlleva un gesto que refuerza la conversión de éstas en objetos estáticos, cuya inamovilidad permite centrar la mirada en ellos para apreciar sus detalles. De igual manera, conservar las fotografías en una colección personal –la cual se distancia de los impersonales archivos clínicos– transforma la valoración estética de lo anómalo para ser admirado como algo bello y, en algunos casos, como objetos eróticos que ponen en marcha el deseo.

Por ello, abundan personajes y narradores voyeristas, para quienes la mirada se constituye en el principal sentido de apropiación del mundo. La vista, en este contexto, sitúa a los personajes en una posición de espectador, ya que son seres que se sienten cómodos en los márgenes, posición que les permite situar libremente su mirada en aquello que les atrae. Con este gesto, los personajes de Nettel construyen sus objetos bellos, los cuales tienden a ser escenas mínimas de la vida cotidiana o cuerpos con algún defecto físico que, a sus ojos, adquieren su atractivo a partir de su diferencia. La corporalidad anómala se posiciona en el ideal de belleza a lo largo de esta obra precisamente por su cualidad diferencial, lo que contrasta con las múltiples copias impersonales de cuerpos similares entre sí.

La atracción por lo diferente, y su posterior constitución como objeto estéticamente bello, puede dar paso a una atracción erótica por los cuerpos anómalos, una dimensión que les es negada en el modelo de belleza tradicional. El erotismo de la corporalidad anómala también se encuentra en relación con una dimensión abyecta, lo que refuerza la atracción por lo diferente, pero llevándolo a los límites de la socialización, es decir, cuando el cuerpo deja de revestirse o arreglarse para establecer contacto con el otro en la sociedad. En este sentido, siguiendo de nueva cuenta la distinción de Nancy, a lo largo de la narrativa de Nettel se privilegia el cuerpo por encima de la piel, es decir, las diversas manifestaciones de la corporalidad, con sus anomalías y peculiaridades, por sobre la idealización del cuerpo en el discurso estético. Así, Nettel pretende escribir el cuerpo y llevarlo a los extremos para buscar su encuentro en los bordes, ahí donde comenzaría el dominio de lo abyecto.

Ejemplo de ello sería el caso de narraciones como *El huésped*, “Pétalos” u “Hongos”, en las cuales la caracterización de lo anómalo se relaciona con la dimensión abyecta. En las tres narraciones están presentes aspectos que se sitúan en el dominio de lo abyecto, es decir, todo aquello que se encuentra regulado en la prohibición o en el ocultamiento por las reglas de convivencia social, como lo serían los olores fisiológicos del cuerpo, unos genitales que son invadidos por hongos hasta convertirlos en órganos enfermos y estériles, así como un grupo de ciegos subversivos que transitan por los subterráneos de la Ciudad de México, a la par de ratas y desechos humanos. Desde la apreciación de lo anómalo que construye Nettel, lo abyecto atraviesa una revalorización en la percepción estética y erótica, por lo que se constituye como un elemento que no se encuentra limitado a un espacio oculto ni en la prohibición de su puesta en contacto con el otro, sino que se posiciona en el centro de la narración, como es el caso del narrador-detective que recorre los baños públicos tras el aroma escatológico que despierta su deseo, o bien, se convierte en una manifestación de la unión de dos amantes cuya relación codependiente es un reflejo de la invasión de hongos a la vagina de la narradora. Elementos tradicionalmente considerados como abyectos se convierten simbólicamente en el punto de atracción por el cuerpo de otro, cuya anomalía es el punto que atrae la mirada de los personajes.

Por otro lado, la presencia de la dimensión abyecta como un elemento central de la narrativa, transfigurada como algo que cautiva a los personajes, y no como algo que se encuentra relegado a lo encubierto o a la prohibición, equipara lo abyecto como algo estéticamente bien valorado. Ahora bien, si desde las características expuestas por Kristeva sobre lo abyecto como una entidad que

señala la fragilidad de las reglas sociales. La presencia de tales elementos como parte central de estas obras, conlleva una decisión política intrínseca que aboga por la presencia de lo abyecto como un hecho subversivo contra las normas sociales que marginan a los sujetos anómalos, señalando la fragilidad del sistema y la facticidad de la inversión de los valores estéticos o de comportamientos que la sociedad establece como normales o esperados.

En cambio, lo anómalo, unido a lo abyecto, se presenta como una característica física o psíquica de los personajes que, en vez de marginarlos, les permite tender lazos emocionales o afectivos en una relación amorosa o a una colectividad. Así, marcas corporales que a la mirada de los demás podrían connotar una enfermedad o una deficiencia –como sería el caso del lunar blanco sobre la córnea de la narradora de *El cuerpo en que nació*– revelan, siguiendo a Le Breton (2002), la fragilidad del cuerpo y, por ende, ponen de manifiesto la relación irrompible del ser con la muerte en una sociedad moderna que se ha construido en la negación o aplazamiento de la finitud de la vida, convirtiendo a la muerte en otro de los elementos situados en el dominio de lo abyecto.

Así, la revalorización de dichos elementos permite que, cuando estos se manifiestan a través de marcas corporales o actitudes psíquicas anómalas, los personajes que las ostentan se relacionen con sujetos con los que comparten tales características. Lo abyecto se convierte en un medio de socialización a través del cual los personajes ven reflejados sus propias manifestaciones anómalas en un otro.

En este sentido, cuando las características anómalas de los personajes se encuentran relacionadas con la dimensión abyecta, los personajes de Nettel

integran una colectividad que, precisamente, por su condición abyecta, se sitúa en los márgenes de la sociedad. Son los casos del grupo de ciegos de *El huésped*, y de los niños enfermos del salón de clases o los jóvenes inmigrantes que viven en la zona periférica de la ciudad francesa de Aix de *El cuerpo en que nací*, novelas que comparten la estructura de *bildungsroman*. En ambas obras, las protagonistas sólo alcanzan un verdadero conocimiento de sí mismas y una posición en la colectividad –aunque ésta siga siendo marginal– hasta el momento en que aceptan para sí mismos la condición abyecta de su anomalía, en vez de tratar de ocultarla o negarla siguiendo el modelo social.

La dimensión de lo abyecto se reviste entonces de una cualidad social, es decir, cuando las manifestaciones de dicha dimensión se constituyen simbólicamente en marcas, ya sea corporales o psíquicas, que el sujeto emplea en la construcción de su identidad. El cambio de concepción desecha la idea de lo abyecto como algo negativo o prohibido para, en cambio, exhibir las marcas como símbolos de pertenencia a las colectividades marginales. Desde esta perspectiva, los sujetos que optan por enarbolar lo abyecto como seña de identidad forman comunidades que van en contra los modelos sociales que les han marginado.

En este sentido, una de las temáticas recurrentes en Nettel es la relación entre psique y cuerpo durante la maduración de los personajes, de ahí la recurrencia por emplear la estructura de *bildungsroman* –presente en sus novelas y algunos de sus cuentos–, la cual permite explorar el crecimiento de un personaje cuya niñez estuvo condicionada por alguna peculiaridad, como puede ser la presencia de una entidad atada a la psique, una anomalía en un ojo que altera su vista, la entrada a la sexualidad a través de un exacerbado voyerismo y de la sodomía, o el

incontrolable hábito de arrancarse el cabello para comérselo; como acontece en *El huésped*, *El cuerpo en que nací*, *Después del invierno* y “Bezoar”, respectivamente.

Así, en los relatos de Nettel, el paso a la madurez de los personajes en tales condiciones provoca que se desarrolle una relación problemática con la corporalidad propia. Por lo que, el cuerpo se concebirá como un espacio personal que hay que defender ante los embates de una entidad ajena (como es el caso de Ana de *El huésped*) o como un vehículo a través del cual transita el ser durante su existencia en el mundo y el cual posee fallas que limitan las relaciones con las demás personas (es la situación que experimenta la narradora de *El cuerpo en que nací*). Por otro lado, para una persona ermitaña y excesivamente intelectual como lo es Claudio de *Después del invierno*, el cuerpo se concibe como una muestra de una indeseable animalidad primitiva, la cual hay que esconder mediante una exhaustiva limpieza y un entrenamiento diario con el que se aspira a imitar el funcionamiento infalible e higiénico de una máquina, desechando así actividades y pulsiones consideradas inferiores, a pesar de ser parte intrínseca de lo que implica ser humano, como sería el sentimentalismo, el voyerismo o la sodomía, entre otros.

Otro camino trazado por la narrativa de Nettel para alcanzar la aceptación de sí mismos –y el cual se convierte en el *leitmotiv* de una parte significativa de su obra–, se estructura a partir de la identificación corporal y, en menor medida, psíquicas con entidades no humanas. El desarrollo de un estadio del espejo que va más allá de los límites de que han bordeado el concepto de humanidad provoca que los personajes exploren una naturaleza inherente a ellos que, sin embargo, les es imposible indagar mediante la identificación exclusiva con otras personas. Los personajes ven reflejada su esencia interna en las imágenes que le devuelven

animales como peces, gatos o insectos; entidades vegetales como flores, bonsáis, cactus y enredaderas; o seres intermedios como los hongos. Ante el contacto e identificación con tales imágenes, los personajes se ponen a sí mismos en relación con una naturaleza que excede los límites establecidos por la socialización.

El conjunto de estos personajes, tras el contacto con las entidades no humanas, desarrollan una nueva personalidad, la cual simbólicamente se manifiesta en su propia corporalidad: el cuerpo de la mujer embarazada de “El matrimonio de los peces rojos” desarrolla unas líneas verticales a lo largo de su vientre similares a las de su pez betta; Okada de “Bonsái” compara los gruesos pelos de su barba con las espinas de los cactus del jardín botánico; la chelista de “Hongos” alberga en sus genitales la infección de micosis con la cual traza un paralelo con su propia condición invasiva en la vida de su amante y en su matrimonio. En todos estos casos, la identificación con estos seres ocasiona, a su vez, un cambio en las relaciones personales de cada uno de los personajes, al grado que todos ellos terminan sus relaciones amorosas y matrimonios, los cuales son incompatibles con su recién descubierta naturaleza.

Si bien en todas las obras de Nettel parece intuirse, al menos en primera instancia, una disociación entre cuerpo y psique, a medida que avanzan las narraciones, la presencia de procesos de aceptación de sí mismos y de las peculiaridades psíquicas y corporales implica una necesaria unión de mente y cuerpo. Algo que, a su vez, va de la mano del mismo proceso de revalorización estética del cuerpo anómalo produciéndose un movimiento ambivalente en el cual no se puede alcanzar la aceptación de sí sin transfigurar los valores de lo anómalo como algo bello, y viceversa.

De tal manera, a lo largo de la narrativa de Guadalupe Nettel, la idea de corporalidad se centra en la exploración y puesta en el centro de los cuerpos que van a la contra de los modelos sociales de belleza y, en un sentido más amplio, los cuerpos de sujetos que se construyen a sí mismos como entes que conscientemente van a la contra de los modelos estéticos, eróticos o de comportamiento que la sociedad se encarga de fijar, como una especie de resistencia ante la idea de unificación. En este sentido, no sólo se sitúan cuerpos enfermos o sujetos con hábitos o actitudes anómalas en el centro de la narrativa, sino que a partir de situar la narración a partir de su perspectiva, lo que permite hacer latente los procesos de aceptación de sí que cada uno de los personajes experimenta, los elementos anómalos, catalogados como feos, raros o prohibidos, se transfiguran en expresiones de una naturaleza humana que no es reconocida por los modelos sociales, pero contra la que no se puede ir en contra, ni sofocarla bajo tales normativas.

Como se mencionaba anteriormente, Nettel parte de la concepción de los sujetos como manifestaciones de una naturaleza anterior, la cual determina por sobre otras cosas su posterior configuración psíquica y corporal. Sin embargo, dicha naturaleza, como esencia del ser, entra en conflicto con los modelos sociales, pero hasta que ésta no se acepta como parte inseparable de los sujetos, estos no logran encontrar su lugar dentro de una colectividad o reconocer su condición solitaria, incompatible con las relaciones amorosas. Dentro de este contexto, el cuerpo, en su anomalía, se configura como una manifestación física de la naturaleza ontológica de los personajes. Así, algunas veces su corporalidad trazará paralelos con las entidades no humanas con cuyas imágenes se relacionan; en otras experimentará

algunos cambios físicos infligidos por entidades externas o psíquicas como la presencia de La Cosa en el cuerpo de Ana o la bomba que mutila el cuerpo de Claudio, en ambos casos las transformaciones corporales precipitan un cambio en la concepción que cada uno de ellos posee sobre sí mismos. Todos los personajes de su narrativa poseen un cuerpo que es el reflejo de su experiencia vital, lo cual se ve reflejado en las marcas que desde nacimiento o a lo largo de la vida se hacen presentes en él, las cuales no tienen por qué ocultarse de la mirada ajena ni ser marginadas estéticamente o socialmente, sino ser exhibidas como elementos que son parte de la configuración del sujeto y en las cuales puede encontrarse belleza, atracción y erotismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2017). *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. España: Paidós.
- Bataille, Georges (2002). *Las lágrimas de Eros*. España: Tusquets.
- _____ (2013). *El erotismo*. México: Fábula Tusquets.
- Benjamin, Walter (2011). *Breve historia de la fotografía*. España: Casimiro.
- Cardozo González, Luis Alberto & María del Carmen Toro Devia (2014). “*El huésped*”, dimensionado desde el régimen diurno de la imagen”. En *Revista de educación y pensamiento*. N° 21, 144-150
- Chevalier, Jean ed. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: España.
- Eco, Umberto (ed.) (2015). *Historia de la belleza*. China: DeBolsillo.
- Fernández Gonzalo, Jorge (2011). “Pierre Klossovski: La pornografía del pensamiento”. En *Cuaderno de materiales*, 23, 265-275.
- Ferrero Cándenas, Inés (2009). “Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El huésped*, de Guadalupe Nettel”. En *Revista de literatura mexicana contemporánea*. No. 41. pp. 55-62.

- Ferrero Cándenas, Inés & Gabriela Trejo Valencia (2017). "Viaje a la calma perfecta: 'Bezoar', de Guadalupe Nettel". En *Bulletin of hispanic studies*. Vol. 94. N. 9, 1001-1012.
- Flores Vega, Ernesto (2015). "El invierno, Nettel, Jarret y Drake". En *Letras libres*, 29/01/15. Consultado en línea desde <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/el-invierno-nettel-jarrett-y-drake>
- Freud, Sigmund (2005). *Obras completas VII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (2006). *Obras completas XVII. De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu.
- G. Cortés, José Miguel (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. España: Anagrama.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- González, Carina (2014). "Políticas del Cuerpo: la Mecánica de la Repulsión como Entrada a la Comunidad". En *Gramma*, XXV, 53, 11-30.
- González Boixo, José Carlos (2009). "Introducción. Del 68 a la generación inexistente". En González Boixo, José Carlos (Ed.) (2009). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. España: Vervuert, 7-23
- Grenón, S. J. (1922). "Piedras Bezares: estudios históricos coloniales". En *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, año 9. N° 5-6-7.
- Islas, Aída (2015). "Guadalupe Nettel, *Después del invierno*, Anagrama, Barcelona, 2014, 272 pp". En *Criticismo*, 13, enero – marzo, 2015. Consultado en línea desde <http://www.criticismo.com/despues-del-invierno/>

- Klossovski, Pierre (1995). *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires: Editorial Altamira.
- _____ (1998). *La moneda viviente*. Argentina: Alción Editora.
- Kristeva, Julia. (2015). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (2013). *Escritos 1*. México: Siglo XXI.
- _____ (2015). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2016). *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Argentina: Paidós.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 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 maestría). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Maldonado, Tryno (07 de abril de 2013). "Una generación inexistente". En *Emeequis*. Recuperado de <http://www.m-x.com.mx/2013-04-07/una-generacion-inexistente-por-tryno-maldonado/>
- Martínez Murcia, Elizabeth (2015). *Autoficción y construcción del yo en El cuerpo en que nací de Guadalupe Nettel* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Matschke, Milena (2017). "El animal en mí, yo animal: estudio de *El matrimonio de los peces rojos* y *El animal sobre la piedra*". En Zubieta, Ana María (comp.) (2017). *Actas de las I Jornadas Internacionales: cuerpo y violencia en la*

- literatura y las artes visuales contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Mesa, Jaime (29 de marzo de 2008). "La generación inexistente". En *Fondo de Cultura Económica*. Recuperado de http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14705
- Nancy, Jean-Luc. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- _____ (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nettel, Guadalupe (2011a). *Pétalos y otras historias incómodas*. México: Anagrama.
- _____ (2011b). *El cuerpo en que nací*. México: Anagrama.
- _____ (2013a). *El huésped*. México: Anagrama
- _____ (2013b). *El matrimonio de los peces rojos*. México: Páginas de espuma.
- _____ (2015). *Después del invierno*. México: Anagrama.
- Paz, Octavio (2014). *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral.
- Platón (1988). *República*. España: Gredos.
- _____ (2010). *Diálogos*. España: Gredos.
- Schopenhauer, Arthur (2014). *El amor, las mujeres y la muerte*. España: Centellas.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Tapia Vázquez, Jazmín G. (2016). "El imperio de la mirada: 'Ptosis' de Guadalupe Nettel". En *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*. N° 9, s/p
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth (2013). "Cuerpo enfermo y cuerpo niña: una doble marca para la construcción de género". En *Artifara*, 13, 37-52.

Zanón, Carlos (2014). "Sentencia de vida". En *Babelia*, 5/12/14. Consultado en línea desde

https://elpais.com/cultura/2014/12/04/babelia/1417704051_320110.html