

El animal y sus funciones en tres libros de Guadalupe Nettel: El cuerpo en que nací (2011), El matrimonio de los peces rojos (2013), y La hija única (2020)

Auteur : Lenzen, Marina

Promoteur(s) : Vanden Berghe, Kristine

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres modernes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/19094>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophie et Lettres

El animal y sus funciones en tres libros de Guadalupe Nettel:
El cuerpo en que nací (2011), *El matrimonio de los peces rojos*
(2013), y *La hija única* (2020)

Mémoire présenté par Marina LENZEN en vue de l'obtention
du diplôme de Master en Langues et Lettres modernes,
orientation générale, à finalité approfondie.

Promotrice : Kristine VANDEN BERGHE

Année académique 2022-2023

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi promotora, la profesora Vanden Berghe, quien me ha guiado con valiosos consejos a lo largo de este trabajo, y quien no hizo sino aumentar mi pasión por la literatura.

Agradezco a mis padres, mi hermana, y mi novio, quienes siempre han sido un apoyo infalible.

También les doy las gracias a mis compañeras y amigas, Mariana y Sophie, por estos años de carrera tan agradables en su compañía.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. LOS ESTUDIOS ANIMALES: EL ANIMAL EN LA LITERATURA.....	11
1.1 Filosofía y teorías: el racionalismo de la Ilustración y sus dicotomías	11
1.2 Los tipos de animales en la literatura: las teorías de Ortiz Robles y Lámbarry	16
2. INSECTOS Y MARGINALIDAD.....	27
2.1 <i>El cuerpo en que nací</i> (2011).....	27
2.1.1 El cuerpo marginal	27
2.1.2 La autoficción: la figura del autor paratópico	40
2.1.2.1 Manuel Alberca y <i>El pacto ambiguo</i>	40
2.1.2.2 Dominique Maingueneau y paratopía	48
2.2 “Guerra en los basureros”: el animal como crítica social.....	52
3. EL DOBLE ANIMAL: CUERPO FEMENINO Y MATERNIDAD.....	61
3.1 El doble y sus distintas manifestaciones.....	62
3.2 “El matrimonio de los peces rojos”: contra los roles sociales	64
3.3 “Felina”: entre destino biológico y elecciones personales	71
3.4 <i>La hija única</i> : abanico de maternidades	76
CONCLUSIÓN	87
BIBLIOGRAFÍA.....	91
ANEXOS.....	99

INTRODUCCIÓN

La crítica literaria reciente ha notado una gran presencia de autoras mexicanas en la esfera literaria latinoamericana e internacional. En 2012, Cándida Elizabeth Vivero Marín, quien obtuvo un doctorado en Letras en 2005, volvió sobre uno de sus proyectos de estudio empezado como proyecto de tesis, cuyo objetivo era analizar las obras de jóvenes escritoras mexicanas. Al principio, encontrar autoras no era evidente porque, de manera general, muy pocas habían sido publicadas y las que sí, solo habían publicado libros de poesía (Vivero Marín 2012: 168). A lo largo de cinco años, la lista de autoras fue creciendo de manera considerable. En el artículo de 2012, nombra a doce escritoras, todas mexicanas y nacidas en la década de los 1970. La investigación permitió registrar una serie de temas recurrentes como “la dependencia afectiva a la pareja”, el divorcio como elemento “lógico” y “liberador”, las protagonistas femeninas escritoras, y la toma de conciencia o “transformación interior” de los personajes femeninos (id.: 172).

Entre estas autoras se encuentra Guadalupe Nettel, nacida en 1973 en la Ciudad de México. Presentó su tesis de doctorado en 2008 en París en la *École des hautes études des sciences sociales* (EHSS), sobre el autor y Premio Nobel de Literatura mexicano Octavio Paz. Cuenta con cuatro novelas —*El huésped* (2006, finalista del Premio Herralde de Novela en 2005), *El cuerpo en que nací* (2011), *Después del invierno* (2014, Premio Herralde de Novela de 2014), y *La hija única* (2020, finalista del Premio Booker Internacional 2023)—, y cuatro libros de cuentos —*Juegos de Artificio* (1993), *Los días fósiles* (2002), *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), y *El matrimonio de los peces rojos* (2013, Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero 2013). Dirige la *Revista de literatura de México* desde 2017 en la que sus presentaciones editoriales transparentan los temas de sus propios cuentos y novelas. De hecho, el primer número bajo su dirección, en septiembre de 2017, fue dedicado a la identidad, y entre muchos más podemos encontrar temas como el feminismo, la discapacidad, la infancia, el doble, México, y el animal.

A pesar de haber publicado ya dos libros, Nettel verdaderamente recibió la atención crítica con su primera novela, *El huésped*, en la que una niña debe compartir el cuerpo con su doble maléfico: numerosos artículos focalizados en esta novela se centran en el doble, en el ‘yo’ fracturado, la monstruosidad, y en la ciudad de México. En *Pétalos y otras historias incómodas*, la autora, propone una serie de personajes obsesivos, entre ellos, un hombre que ve su reflejo en un cactus, un fotógrafo obsesionado por los párpados, una modelo que se come los bulbos del pelo. Hablando de *El cuerpo en que nací*, la misma autora habla de un gusto por los *freaks*

con quien se identifica: “Era como decir estos son mis hermanos, yo pertenezco a esta estirpe, esta es mi tribu” (Paredes Laos 2017, *El Comercio*). Como se verá, esta novela también desató crítica, esta vez por su aspecto autoficcional, una mezcla de ficción y de autobiografía, y por su focalización en el cuerpo discapacitado. A partir de este libro, aparecen los animales como elementos esenciales de su narración: en *El matrimonio de los peces rojos* son el hilo conductor de cada cuento. En su última novela, *La hija única*, inspirada en la historia de su amiga Amelia Hinojosa, la presencia de los animales aparece como más sutil, aunque sí omnipresente.

El animal siempre ha ocupado espacio en la vida de los seres humanos, lo cual se ha reflejado igualmente en la literatura. Los libros están poblados de ellos, con funciones muy distintas según el objetivo, el estilo del autor, o del género literario. Para entender el lugar que ocupan los animales de Guadalupe Nettel, este trabajo tomará como punto de partida las teorías de Mario Ortiz Robles, profesor en la University of Wisconsin-Madison, y de Alejandro Lámbarry, investigador en el grupo de “Estudios sobre las culturas literarias: teoría y análisis crítico desde hispanoamericana”, en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Si bien ambos exploran el animal en la literatura, cada uno toma un eje de análisis distinto. Ortiz Robles, en su estudio *Literature and Animal Studies* (2016), archiva de manera amplia la presencia de los animales en la literatura, explorando tanto los textos épicos antiguos –por ejemplo, la *Odisea* (siglo VIII AC) de Homero— como la picaresca con “El coloquio de los perros” (1613) de Cervantes, o textos más recientes como *La metamorfosis* (1915), de Franz Kafka. Así, con su selección de textos, el autor decide recorrer varios espacios literarios cronológicos y geográficos en función de cinco tipos de animales: los équidos, los cánidos, los pájaros, los felinos, y los animales considerados como nocivos. Su análisis le permite proponer cuatro categorías distintas de animales literarios: el animal *fantástico*, *real*, *simbólico*, y *parlante*. En cuanto a Lámbarry, su tesis doctoral, *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* (2015), se adentra en textos de autores latinoamericanos en los que el animal es el focalizador y/o narrador. Mediante análisis textuales, explora una literatura más reciente, de los siglos XX y XXI, proponiendo tres grandes grupos de voces a través de las cuales hablan los animales literarios: la *voz satírica*, la *política*, y la *posmoderna*.

Esta tesina tiene como objetivo entender las funciones que desempeñan los animales en tres de los libros de Guadalupe Nettel: *El cuerpo en que nació* (2011), *El matrimonio de los peces rojos* (2013), y *La hija única* (2020). El trabajo se dividirá en tres grandes capítulos. El primero estará dedicado a delinear un panorama de lo que son y han sido los animales en la literatura con un breve enfoque en las teorías filosóficas de la Ilustración y del siglo XX. A partir de ahí, trataré de comparar los estudios de Ortiz Robles y Lámbarry a fin de encontrar pistas de lectura

para los textos de Nettel. El capítulo siguiente se focalizará en *El cuerpo en que nació* y en el cuento “Guerra en los basureros” (de *El matrimonio de los peces rojos*), dos textos en los que el insecto, precisamente la cucaracha, sirve para destacar la marginalidad de los protagonistas, sea por discapacidades físicas o por sus diferencias socioeconómicas. Además, en el análisis de *El cuerpo*¹, se explorará el vínculo entre animal y figura del autor paratópico, con el apoyo de las teorías de Dominique Maingueneau –sobre la paratopía—y de Manuel Alberca –sobre las novelas del ‘yo’. El último capítulo intentará entender cómo en *El matrimonio* y *La hija única*, el animal doméstico o cercano al hombre se asemeja a su dueño por sus comportamientos y sus experiencias. Este capítulo se focalizará particularmente en las protagonistas femeninas y su relación con su propio cuerpo y la maternidad, de ahí la decisión de dejar a un lado el último cuento de *El matrimonio*, “La serpiente de Beijín”.

¹ Por cuestiones prácticas, me referiré a los textos de título largo con formas abreviadas: *El cuerpo*, *El matrimonio*, “Guerra”, “El matrimonio”. Asimismo, en las referencias intratextuales, para los tres libros de Nettel, usaré las fechas de primera publicación y no de la edición utilizada.

1. LOS ESTUDIOS ANIMALES: EL ANIMAL EN LA LITERATURA

Para poder entender en qué tradición la obra de Guadalupe Nettel se inscribe, es importante detenerse en la noción misma de ‘animal’ y en cómo el ser humano lo sitúa dentro de la sociedad, ya que las formas en que aparece en la literatura están determinadas por las perspectivas de los autores acerca de ellos. En su análisis, Ortiz Robles se basa en autores y filósofos que han participado de manera significativa en los estudios animales (“Animal Studies”) como Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Donna Haraway, Harriet Ritvo, o Peter Singer. Este campo literario emerge en el contexto del “animal turn”, un cambio de perspectiva en cuanto a la relación entre humanos y animales en campos diversos que permitió cuestionar las formas “tradicionales” de representación del animal tanto en la sociedad como en la literatura y la crítica literaria (Borgards 2015: 155). Como se verá en el primer punto de este capítulo, los estudios animales literarios permiten repensar nociones y conceptos considerados como dados por hecho. Al respecto, Roland Borgards, profesor alemán, resume:

The ‘animal turn’ (Ritvo 2007) in literary criticism [...] has resulted [...] in a qualitative revision of the established concepts and terminology, especially with respect to traditional dichotomies such as human and animal, subject and object, action and behaviour, or culture and nature (ibíd.).

1.1 Filosofía y teorías: el racionalismo de la Ilustración y sus dicotomías

En “Derrida et la question de l’animal” (2007), Jean Grondin resume el pensamiento de Jacques Derrida acerca de los animales. Aprendemos que el autor de *L’animal que donc je suis* (2006) señala la ausencia del animal en la filosofía: los filósofos, en sus intentos de definir al humano, han excluido al animal y a la animalidad del hombre (Grondin 2007: 33). Así, coincide con los estudios de Cary Wolfe quien en 2009 escribió que los estudios animales son un “desafío al modo humanista de lectura” que rechaza la idea de la presencia animal en el humano (Wolfe citado en Lámbarry 2015: 16).

Derrida localiza el principio del distanciamiento del hombre con el animal en el lenguaje: con la “creación” de la palabra ‘animal’, el hombre nombra a los seres vivos que no considera como humanos, como sus semejantes, y que a la vez los humanos no queremos ser (Grondin 2007: 35). De tal manera, Derrida considera la palabra ‘animal’ como una especie de

ficción, ya que, con esta sola palabra, pretendemos categorizar a miles y miles de especies distintas sin incluirnos en ellas: la división entre humano y animal surge como una “us-and-them literality” (Ortiz Robles 2016: 3). Para conceptualizar esta división visible en la lengua, Derrida crea la noción de “animot”, mezcla de “animaux” y “mot” (ibid.), una manera de describir al animal “comme s’[il] était d’abord un mot” (Grondin 2007: 35). En este sentido, es común encontrar en textos académicos recientes de los estudios animales el término “animal no-humano” en vez de ‘animal’, una manera que, al parecer de quienes la usan, es más objetiva para referirse a aquellos seres que Lámbarry denomina “el otro radical” (2015).

Toda esta reflexión se hace en el marco occidental (Grondin 2007: 34, Ortiz Robles 2015: 3): el racionalismo de la Ilustración impactó la manera de considerar al ser humano en cuanto a su entorno natural. De hecho, debido a la confianza que entonces las personas tenían en el progreso científico y en la focalización en el individuo humano, el cartesianismo, que Derrida reprocha a otros filósofos (como Heidegger en su teoría del “étant” y del “être”), legitimaba la jerarquización de los seres vivos y la posición privilegiada en la cual los humanos se habían posicionado (Grondin 2007: 33-34). El que mejor representa esta perspectiva cartesiana probablemente sea René Descartes quien no reconocía la sensibilidad ni el sufrimiento de los animales y quien por lo tanto consideraba que el hombre podía usarlos y maltratarlos sin ser moralmente corrupto (Texier 2012: 15, 20). En su teoría cartesiana, Descartes piensa que, sin el lenguaje, el pensamiento no es posible, y por lo tanto, tampoco lo es la razón (id.: 26). La figura de Emmanuel Kant también refleja este pensamiento: desde su teoría, el ser humano es capaz de “auto-affection”, es decir, la capacidad de auto-conciencia y de decidir qué reglas imponerse y las que no (Lawlor 2008: 169). Desde esta perspectiva, el ser humano no está sometido a las reglas naturales, a diferencia de los animales, lo cual “justifies the human right to domination” (ibíd.).

En la esfera literaria, *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, considerada como primera novela en lengua inglesa, es una buena representante de la mentalidad humanista y cartesiana (Ortiz Robles 2015: 3): el protagonista, tras un naufragio, se encuentra en una isla desierta donde acaba modificando su entorno e imponiendo su autoridad a un hombre indígena y a animales presentes en la isla. Durante una de sus expediciones para descubrir la isla, Robinson comenta: “I descended a little on the side of that delicious vale, surveying it with a secret kind of pleasure [...] to think that this was all my own, that I was king and lord of all this country indefeasibly, and had a right of possession” (Defoe 1719: 80). En su análisis sobre el individualismo en la novela, Marcus Nordlund resume la lógica del protagonista: “Before Robinson Crusoe’s self stands a world to be mastered. The self appropriates the world as its

property, and the world gives thanks for the gift of slavery” (2011: 396). Mientras este comentario se aplica particularmente a los hombres que Crusoe rescata (que luego, por agradecimiento, se someten voluntariamente a él), la situación es distinta para los animales presentes en la isla (Nordlund 2011: 387-388). Al igual que los humanos con los que se encuentra, Crusoe considera a los animales como elementos que le pueden aportar algo – comida, o compañía—o como una amenaza (Hollingshead 2017: 10).

Evidentemente, el texto de Defoe introduce varias dicotomías que no solo pueden considerarse como específicas de la Ilustración sino también de la literatura en general, y particularmente de la literatura postcolonial: humano/animal, hombre blanco/hombre de color, colonizador/indígena colonizado, o civilización/barbarie. Mientras la palabra ‘bárbaro’ apareció en la Grecia antigua como sinónimo de “extranjero” y con la idea de que el pueblo griego era “plena[mente] human[o]”, el término opuesto, ‘civilización’, surgió mucho más tarde, en el siglo XVIII en “en la Europa occidental” (Fernández Retamar 1989: 293, 296).

Autores como William Cronon han profundizado en la reflexión sobre lo que se ha considerado ‘civilización’, extendiendo el tema a la relación del humano con la naturaleza (Ortiz Robles 2015: 3). Así, la noción de “wilderness” (‘tierra salvaje’, o ‘naturaleza’ según el diccionario en línea *Wordreference*) se puede imaginar como una invención, al igual que la palabra y noción de ‘animal’ (ibíd.). Lévi-Strauss, en *Race et Histoire* (1952), sobre lo (y el) “salvaje”, comentó cómo lo que está fuera de la norma se “arroja[] fuera de la cultura, hacia la naturaleza”: así, en el contexto de la colonización, el hombre indígena remite a la animalidad, considerada opuesta al género humano (Fernández Retamar 1989: 297).

Durante el siglo XIX, el darwinismo influyó en nuevas formas de percibir al ser humano, y particularmente a su animalidad (Toppano 2014: 94). La teoría evolucionista toma como principio el hombre como descendiente del simio, lo cual implica que la animalidad es intrínseca al ser humano (ibíd.). Como Michela Toppano comenta, uno de los temores que resultó de estas nuevas teorías era el ‘regreso’ a la animalidad o “régresser vers la condition de la brute qu’il [*sic*] [el humano] en descend plus ou moins directement”, y profesores como Cesare Lombroso justificaron esta posibilidad con el “atavismo” (ibíd.):

Certains individus présenteraient en effet des caractères régressifs à cause d’un arrêt de développement qui les reléguerait dans un stade animal et sauvage. L’atavisme se manifesterait de manière particulièrement spectaculaire chez le fou ou l’homme criminel. Ces derniers seraient marqués par des traits les apparentant à l’homme sauvage et à la bête tels que “l’insensibilité face à la douleur et l’insensibilité morale, [...] l’instabilité et la violence des

passions, l'absence de remords [...], la conception de la justice comme vengeance (Frigessi citada por Toppano 2014 : 94).

Parece claro entonces que, en este contexto, la animalidad aparece como algo negativo que sólo se puede considerar como regreso y factor de la locura o de la criminalidad. Si la evolución del simio al *homo sapiens sapiens* se considera desarrollo y progreso nacidos “d'un processus biologique et civilisationnel” con acepciones positivas, ser animal es una vuelta hacia una “fase anterior” y retrasada de la condición humana (Toppano 2014: 94).

En el mismo siglo, la incipiente industrialización engendró un crecimiento de las ciudades y de la población que resultaron en un aumento de la criminalidad: nuevos géneros literarios surgieron de estas nuevas realidades como el policiaco o el Newgate (Malik 2016: 69-70; Malfray 2017). El último, género de ficción, apareció como un reflejo de las preocupaciones de la sociedad victoriana en cuanto al crimen (Malfray 2017). Al poner criminales como protagonistas, los autores del Newgate encontraron una forma de criticar la justicia inglesa de la época y la ley del “Bloody Code”, que sentenciaba a cualquier criminal –fuera por un robo o por asesinato—a la pena de muerte (id.). Sin embargo, aunque estas novelas tengan un aspecto subversivo, encajan con la percepción victoriana de la criminalidad:

Newgate novelists, in spite of their desire to denounce and subvert the criminal code and its inadequacies with the spirit of the era, seem to remain conform to the ideology of their time, by offering a portrait of criminality pertaining to the “spectre of savagery” (Wiener 26) and, by extension, animality (id.).

Hubert Malfray propone la palabra “crimanimality” para describir esa relación entre el comportamiento criminal y el animal (id.). La noción de “us-and-them” propuesta por Ortiz Robles vuelve aquí como una explicación plausible para la correlación entre ambos grupos (2015: 3), que según explica Malfray, han sido rechazados por la sociedad: mientras el animal no-humano se encuentra fuera del “anthropos”, el delincuente está fuera de la “ley” (2017). David Hollingshead, en su análisis de *Robinson Crusoe*, propone algo parecido: “the *beast*, like the banned individual, is similarly excluded from the social contract” (2017: 10). Al mismo tiempo, la novela Newgate no es tan dicotómica como lo parece, sino que tiene la particularidad de presentar al protagonista criminal como una figura digna de admiración, como una especie de Robin Hood moderno, y por la correlación entre criminal y animal, representa al animal de manera más positiva (Malfray 2017).

De manera general, el artículo de Hubert Malfray permite entender el lugar del animal en el imaginario victoriano marcado por un discurso colonialista. En ese momento, el Imperio colonial del Reino Unido está en su apogeo, y las mentalidades concuerdan con esta posición: Henry Mayhew, periodista y autor del siglo XIX, en su libro *London Labour and London Poor*, describe a la población mundial separándola en “two distinct and broadly marked races, viz. the wanderers and the settlers—the vagabond and the citizen—the nomadic and civilized tribes” (Mayhew citado por Malfray 2017).

En relación con este tipo de dicotomías, Ortiz Robles retoma la obra de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari quienes teorizaron la idea del “devenir” (2016: 13). Según su teoría, el ser humano se encuentra en un “process of becoming” (‘devenir’), en una especie de fluidez entre dicotomías como “human and animal; individual and group, community and pack” (ibíd.). Así, Deleuze y Guattari reflexionan sobre lo que es *ser* humano, sobre la condición humana y lo que consideramos humanidad, particularmente en relación con los animales (ibíd.). Ambos autores desarrollan esta teoría filosófica en *Mille Plateaux* (1980) (Lawlor 2008: 170). François Zourabichvili, filósofo especializado en Deleuze y Spinoza, intenta resumir el pensamiento de Deleuze y Guattari:

“Devenir” c’est sans doute d’abord changer : ne plus se comporter ni sentir les choses de la même manière ; ne plus faire les mêmes évaluations. Sans doute ne change-t-on pas d’identité : la mémoire demeure chargée de tout ce qu’on a vécu ; le corps vieillit sans métamorphose. Mais “devenir” signifie que les données les plus familières de la vie ont changé de sens, ou que nous n’entretenons plus les mêmes rapports avec les éléments coutumiers de notre existence : l’ensemble est rejoué autrement.

Il faut pour cela l’intrusion d’un dehors : on est entré en contact avec autre chose que soi, quelque chose nous est *arrivé*. “Devenir” implique donc en second lieu une rencontre : on ne devient soi-même autre qu’en rapport avec autre chose [...] A la question “que rencontre-t-on?”, Deleuze & Guattari apportent une réponse paradoxale (pas des personnes), et d’apparence naïve ou arbitraire (plutôt des animaux ou des paysages, des morceaux de nature) (1997 : 2).

La particularidad del devenir es que sólo puede efectuarse hacia una minoría, ya que el devenir es un proceso de desterritorialización (Lawlor 2008: 177). Según los autores, una minoría no remite a partes de la población minoritarias en número sino a grupos “oprimidos”: “minor existence is one that is undergoing [...] ‘abominable sufferings’”, como los animales o las mujeres (Deleuze and Guattari citados por Lawlor 2008: 174). En este sentido, la escritura es una manera ideal para alcanzar el devenir puesto que permite dar voz a minorías, al escribir,

el escritor se encuentra con esas minorías y deviene: “l’écriture rencontre toujours une minorité qui n’écrit pas, et elle ne se charge pas d’écrire *pour* cette minorité, à sa place ni à son propos, mais il y a rencontre où chacun pousse l’autre” (Parnet y Deleuze citados por Zourabichvili 1997: 7). Esto se puede relacionar con el ensayo de Gayatri Spivak, *Can the Subaltern Speak?* (1985), en el que la ensayista feminista reflexiona acerca de las voces de los subalternos. En la literatura, su ensayo se aplicó a obras postcoloniales: aunque los textos den voz a las minorías (raciales, de género, animales, etc.), no son realmente ellas las que están hablando, siempre será el que tenga el poder de escribir y de hablar de ellas. Similarmente, Donna Haraway arguyó que los estudios animales y el feminismo se focalizaban en algo semejante: el “subyugado” (Lámbarry 2016: 66). La aproximación de estos dos grupos es particularmente interesante en el caso de la obra de Guadalupe Nettel, como lo veremos, sus textos a menudo proponen protagonistas femeninas quienes se asemejan a animales.

En el “becoming-minor”, el que deviene se encuentra fascinado por lo que deviene y se encuentra “*among it, within it*” (Lawlor 2008: 176). En este sentido, la versión del devenir dedicado a la mujer (el devenir-mujer) ha sido sujeto a la crítica feminista en el momento de publicación del libro de Deleuze y Guattari en 1980: autoras como Alice Jardine o Luce Irigaray interpretaron la teoría de los dos autores como una “amenaza” a las victorias de la lucha feminista, explicando que el concepto implicaba la posibilidad para el hombre de devenir mujer, de encontrarse en esa categoría como resultado de una desconstrucción, lo cual para aquellas feministas resultaba “a masculinist and desexualizing appropriation of feminist struggle” (Smith, Proveti y Voss 2022). Sin embargo, las olas de feminismo más recientes han intentado relacionarse con las teorías de Deleuze y Guattari de manera más positiva, sobre todo en temas como el “body politic[s]” (ibíd.). Los estudios en “body politics” tienen como objetivo entender las normas a las que el cuerpo está sometido en la sociedad. Nadia Brown y Sarah Allen Gershon, politólogas, mencionan las numerosas dicotomías en las que los discursos dominantes encierran el cuerpo: “masculine/feminine; mind/body; able-bodied/disabled; fat/skinny; heterosexual/homosexual; and young/old” (2017: 1).

1.2 Los tipos de animales en la literatura: las teorías de Ortiz Robles y Lámbarry

Mario Ortiz Robles, en *Literature and Animal Studies* (2016), intenta clasificar a los animales presentes en la literatura según su función o su naturaleza. Así, propone cuatro tipos

distintos: “talking animals”, “fantastic animals”, “symbolic animals”, y “real animals” (Ortiz Robles 2016: 22). Los define como sigue:

In this taxonomy, the category of talking animals would include all those animals that are anthropomorphically represented to stand in for human attributes or abstract ideas. Fantastic animals would include well-worn mythic animals like unicorns, dragons, and phoenixes, as well as human-animal hybrids such as mermaids, centaurs, and werewolves. Symbolic animals would be those that do not appear in literature in any concrete way but rather operate as symbolic repositories for human actions, human figures, and human anxieties: warriors, evildoers, monsters, racial others, and women are often referred to as animals. Then there are animals qua animals: the horses, dogs, cats, apes, and birds that routinely if uneventfully make their way through literature (id.: 22-23).

Mientras su categorización no parece basarse en una pauta específica sino en una combinación de factores como la función del animal o su tipo morfológico, Alejandro Lámbarry, en *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* (2015), propone una clasificación según una sola pauta: la función, o “voz” del animal. Los tipos identificados por Lámbarry, sin embargo, se acercan a los de Ortiz Robles. En esta parte, se comentarán ambas teorías con el fin de encontrar posibles combinaciones de sus propuestas.

La primera función de Lámbarry, llamada “voz satírica” encaja con el *animal parlante* descrito en el fragmento que se acaba de citar. De hecho, el animal satírico es “antropomórfico” porque “representa un tipo humano” aunque, según el autor, la sátira “[niega] al animal las características humanas relacionadas a la ética, lo social y la solidaridad que sí poseen”, lo que Frans de Waal llama “antropogénación” (Lámbarry 2015: 14, 71). De tal manera, en “El rey de las ratas” (1994) de Ednodio Quintero, el animal representa la “corrupción” de instituciones como la Iglesia y el “gobierno dictatorial” (id.: 49). Desde esta perspectiva, el animal no representa el cambio sino lo establecido e inmutable que se debe criticar: igual que en las fábulas, “actúa bajo un patrón reconocible que no admite modificaciones” e insinúa que el ser humano, por el contrario, sí puede encarnar el cambio (id.: 45-46).

Ortiz Robles también reflexiona sobre la fábula, un género en el que el animal desempeña un papel central. En el capítulo dedicado a la presencia del cánido en la literatura, el autor se refiere a James Simpson, profesor especializado en literatura medieval, quien identificó una estructura específica de la epopeya vulpina basada en un esquema de “likeness-difference-likeness”, pero que también se puede aplicar al resto de las fábulas (Ortiz Robles 2016: 68). Así, en las fábulas, el animal aparece primero como antropomórfico, actúa como un

humano (“likeness”); luego el lector lo reconoce como otredad y lo relaciona únicamente con él mismo, con su naturaleza de animal (“difference”: “the animals are understood to act like the animals they are”); y por último, el lector se da cuenta de la semejanza entre los humanos y el animal de la fábula, ya no son una categoría separada del animal sino que forman parte de la misma (“likeness”) (James Simpson citado por Ortiz Robles 2016: 69). James Simpson, considera que las fábulas concluyen en que estos comportamientos remiten a la animalidad del ser humano (Ortiz Robles 2016: 68-69). Sin embargo, esta teoría contradice la idea de Lámbarry. En *El otro radical*, considera que el animal satírico, como una alegoría, sirve para representar comportamientos humanos problemáticos dentro de la sociedad, y que no tienen nada que ver con una animalidad o bestialidad intrínseca.

En este sentido, Lámbarry propone que, en los textos que usan la voz animal con fines satíricos (sean fábulas o no), las características animales son irrelevantes: lo que importa es “la visión desde la animalidad”, desde la otredad, como “un bloque homogéneo” y opuesto al ser humano (id.: 50). Lámbarry toma el ejemplo de *Indiscreciones de un perro gringo* (2007) de Luis Rafael Sánchez, en el que un perro se posiciona como un protagonista pícaro: desde su “bloque homogéneo” de subalterno, el perro observa la sociedad y la critica sin tener que “responder a la etiqueta” (id.: 29-30). Similarmente, el cuento “El coloquio de los perros” (1613) de Cervantes tiene como protagonistas a dos perros, Cipión y Berganza, quienes dialogan sobre su condición de perros parlantes (Ortiz Robles 2016: 61). Como menciona Ortiz Robles, los personajes son dos pícaros que intentan sobrevivir en el mundo dirigido por humanos violentos que se aprovechan de los animales (id.: 62). En este caso, Cipión y Berganza no son representantes de características humanas, sino que “the dogs are both speaking *as dogs* [...] and also *for dogs*” (id.: 64). Por lo tanto, Ortiz Robles contradice su propia definición del *animal parlante* puesto que menciona que los animales de Cervantes no son representantes de tipos humanos, sino que reflejan y ponen en evidencia la relación de subordinación entre humanos y animales:

This form of mirroring differs from the dynamics of recognition [...] in that Berganza and Cipión do not primordially act as mirrors in which humans recognise themselves, or become recognizable, as humans; rather, they act as uncanny mirrors in which humans, in perceiving that dogs act like humans, see themselves as the dogs they have become, in the pejorative sense of being uncivilized and inhuman (ibíd.).

Esta manera de representar al animal en la literatura se acerca a la segunda función identificada por Lámbarry: la “voz política”. De hecho, en su función política el animal “exige

ser solo eso, un animal” en su sitio de subalterno en una sociedad dominada por el ser humano (Lámbarry 2015: 87). Aunque el animal sea “el centro de interés” del texto, su voz está “velada por la represión social y la disparidad de lenguajes” (id.: 103). Así, Lámbarry analiza la novela *El portero* (1987) de Reinaldo Arenas, en la que el autor “crea [] personajes conscientes del dolor y, más importante aún, de su cautiverio” (2015: 67). De tal manera, Lámbarry retoma la noción de “Umwelt” (‘entorno’) desarrollada por Jacob von Uexküll, biólogo y filósofo de finales del siglo XIX y principios del XX (2015: 67). Esta noción, que se inscribe en el marco de los estudios animales, propone que cada ser existe en una especie de “burbuja” de “sentidos” que permiten “conocer la realidad” y construir una “red” que se identifica con lo que el ser percibe como realidad (id.: 69). Los *Umwelten* difieren según las especies y los individuos; sin embargo, aunque los *Umwelten* de los seres humanos y de los animales sean distintos, ninguno puede considerarse como inferior o superior (id.: 66-67). La voz *política* de los animales literarios “es digna de ser valorada” y ya no es un “medio” para tratar temas polémicos que solo le conciernen al ser humano, “sino un fin en sí mismo”, una manera de sensibilizar a la condición animal (id.: 65, 79).

En este sentido, la voz *política* también puede incluir a los *animales reales* de Ortiz Robles. Aquellos pueblan la literatura a menudo en segundo o tercer plano en “popular sub-genres of the realist mode” como “naturalism, colonial romances, science fiction, frontier tales, [and] adventure stories” (Ortiz Robles 2016: 20). También pueden aparecer como personajes principales como en la novela de Virginia Woolf *Flush* (1933), en la que un “cocker spaniel”, Flush, cuenta la vida de su ama Elizabeth Barrett Browning (id: 79). La particularidad de esta novela es que la perspectiva del perro no sirve para criticar la sociedad humana ni para promover los derechos animales. De hecho, según Ortiz Robles, “Woolf focalizes her tale through the impressions, feelings, and opinions of Flush without for all giving the dog a voice nor, strictly speaking, a point of view” (ibíd.). En este sentido, Woolf presenta el *Umwelt* de Flush de manera simple y natural, el perro tiene preocupaciones de mascota. Al mismo tiempo, aunque el lector tenga acceso a la vida de Flush y a su perspectiva, la historia se desarrolla alrededor de su ama y la raza del perro recuerda la posición jerárquica entre humanos y animales, ya que viene de un proceso de selección humana de carácter eugenésico (ibíd.).

En su introducción, Alejandro Lámbarry describe la última función, la “voz posmoderna”, como una manera para el animal de “describ[irse] y constru[irse]” sin preocupaciones “ética[s] o moral[es]”, al contrario de la voz *satírica* (2015: 16). El “principal objetivo” del “animal posmoderno [...] es él mismo”, no el ser humano y su sociedad, y aunque

también se interese en su amo, solo “es otra manera de preocuparse de él mismo” (ibíd.). El autor explica:

Es importante aclarar que, al igual que el animal satírico, el animal posmoderno no sustenta su animalidad con base en la ciencia, pero tampoco se trata de un animal antropomórfico. Se trata, si se nos permite, de un animal humanizado. [...] El animal puede ser todo lo que desee, en tanto que su selección se justifique dentro de la trama y no tanto en relación con su supuesta naturaleza animal o su estereotipo histórico (id.: 17).

Esta definición complicada aparece como contradictoria: parece imposible encontrar un animal no antropomórfico que a la vez no actúe según su propia animalidad o naturaleza. Sin embargo, como lo menciona el mismo autor, el antropomorfismo es imposible de evitar puesto que “la voz animal estará siempre mediada por el humano”, lo cual recuerda el ensayo de Spivak (id.: 101). Por lo tanto, el hecho de que el animal posmoderno se centre en sí mismo no excluye que considere temas humanos y relacionados con la sociedad humana. De hecho, según Lámbarry, la “posmodernidad” tiene como característica principal “repensar lo humano [...] y ‘sanar la experiencia destructiva fragmentaria del mundo contemporáneo’” (Baker citado por Lámbarry 2015: 16). Así, “la posmodernidad [...] da voz desde una plataforma equitativa a todos los grupos antagónicos, reprimidos y silenciados” (Lámbarry 2015: 87). En este sentido, la *voz posmoderna* se asemeja a la *voz política*, que da cuenta de la diferencia de trato de grupos subalternos y particularmente del animal.

El tercer tipo de animal literario de Ortiz Robles, el *animal simbólico*, se aproxima a la *voz posmoderna* por su naturaleza. En su cualidad de símbolo, el animal no se presenta como un personaje del texto, ni un *animal real*, sino que es un “almacén” en el que se encuentran “human actions, human figures, and human anxieties” (Ortiz Robles 2016: 23). De tal manera, se puede considerar un recurso retórico: como se ha citado anteriormente, Ortiz Robles explica que la otredad o el subordinado (como las mujeres o los grupos raciales minoritarios) reciben denominaciones relativas a la animalidad o a animales (2015: 23). Como lo veremos, en *El cuerpo en que nació* de Guadalupe Nettel, los personajes secundarios comparan a la protagonista con una cucaracha, de manera que se sienta excluida de su entorno familiar y de las normas sociales.

Similarmente, el *animal simbólico* se encuentra en la literatura poscolonial. En la novela *Feeding the Ghosts* (1997) de Fred D’Aguiar, una referencia en los estudios poscoloniales, se basa en la masacre del *Zong* de 1781, en la que unas 122 personas esclavizadas fueron arrojadas vivas por la borda por razones aún oscuras (Burnard 2019). La novela retoma este evento trágico

poniendo en su centro a una pasajera ficticia, Mintah, quien lucha por su vida y consigue volver a subirse al barco después de que los marineros la hubieran tirado al agua. Las comparaciones con animales ocurren en la voz o desde la perspectiva de los marineros, sobre todo del capitán del buque, Cunningham, y del primer oficial Kelsal²: “The majority did not mind carrying out the order – ‘They are stock,’ ‘Cargo,’ ‘As delicate as horses and calves but chattel all the same!’” (D’Aguiar 1997: 16). Al comparar a los esclavos con caballos, terneros, “livestock” (ganado) y cargamento, los marineros los deshumanizan y legitiman su maltrato y su asesinato (id.: 97). Aquellas palabras no se alejan de las que fueron usadas durante el juicio que opuso los propietarios del buque y las compañías de seguros: el juez Lord Mansfield comparó los fallecidos con caballos –“the Case of the Slaves was the same as if Horses had been thrown overboard” (Burnard 2019). Esta actitud corresponde al pensamiento cartesiano que también legitimaba la colonización y el racismo, el cual encontramos igualmente en *Robinson Crusoe*, como hemos mencionado en el punto anterior. Parece entonces que, en este uso, el *animal simbólico* no corresponde a la *voz posmoderna* en la que el animal es un “animal humanizado” como lo propone Lámbarry, sino que sirve para deshumanizar al humano y animalizarlo, ponerlo en la categoría de otredad (2015: 17). Sin embargo, dos de los textos analizados por Lámbarry en la *voz posmoderna* –*El animal sobre la piedra* (2008) de Daniela Tarazona, y *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo—no humanizan tanto al animal como animalizan al ser humano. De hecho, proponen una manera distinta de considerar al animal entrelazándolo directamente con el ser humano, de manera que los personajes humanos son híbridos o encuentran su doble en animales no-humanos.

La primera novela narra la “metamorfosis” de una mujer en “mujer-réptil” tras la muerte de su madre (Lámbarry 2015: 89). Aquel “cambio corporal”, al que nuestro autor también llama “proceso de animalización”, surge en un momento complicado para la protagonista y le ayuda a superar el dolor de la pérdida de un pariente gracias a la “ampl[iación] [de su] marco sensorial” (id.: 90). El cambio físico se asemeja a “un acercamiento con el animal basado en la identidad y la empatía”, que “permite el cambio mental” (ibíd.). De hecho, la modificación del cuerpo tiene consecuencias en cómo la protagonista percibe su entorno, se encuentra en un “nuevo mundo” (id.: 91). En este sentido, Lámbarry considera que el animal posmoderno es un modo de “transcendencia” de la condición humana, lo cual se relaciona con la teoría del “devenir” de Deleuze (id.: 92). Aunque el devenir no sea una experiencia mística de transcendencia –puesto que, como lo dice, “on ne troque pas son propre sentir contre le sentir de l’autre, on n’occupe

² Cabe mencionar que ambos apellidos son derivados de los verdaderos nombres del Capitán Luke Collingwood y del primer oficial James Kelsall.

pas sa place: là serait la mystique”— permite transcender los modos de sentir habituales: “Objectivement, l’animal nous a fait sentir autrement, nous a fait gagner une zone de nous-mêmes où nous ne nous reconnaissons plus, et où nous sentir autre nous fait par là même nous sentir *autrement* nous-même” (Zourabichvili 1997: 9-10).

En el capítulo anterior de este trabajo, se mencionó la importancia de la escritura en el devenir. Para ejemplificarla, Zourabichvili habla de Kafka y de su personaje Gregorio Samsa, probablemente el mejor ejemplo literario de metamorfosis: “Kafka, via la métamorphose imaginaire de Gregor Samsa, n’a pas découvert ce que sent un hanneton, il a fait résonner le hanneton en lui, comme une vie étrangère qui s’empare de la sienne, qui se mêle à la sienne” (id.: 10). Por lo tanto, parece que el devenir-animal revela algo ya presente dentro del ser humano, del escritor, y probablemente también se pueda aplicar a los personajes literarios que viven una metamorfosis. De hecho, mientras la escritura en sí puede ser un medio de devenir para el escritor, también narra “des devenirs” que no son los del autor sino los de sus personajes (id.: 8).

El texto que mejor ilustra el devenir-animal en la literatura probablemente sea “Axolotl” (1952) de Julio Cortázar, que Lámbarry identifica como hipotexto de *El animal sobre la piedra* de Tarazona, y que Ortiz Robles también menciona. El cuento narra el encuentro de un hombre con unos axolotls —pequeños animales anfibios de origen mexicano, capaces de mantener su forma larvaria durante toda su vida sin llegar a su metamorfosis (Valerio-Holguín 2022: 106)— en el zoológico del Jardin des Plantes de París. Desde el principio del cuento, el narrador humano afirma su cambio de naturaleza, aunque no mencione inmediatamente si este cambio es corporal o mental: “Ahora soy un axolotl” (Cortázar 2014: 1).

La transformación del narrador sigue las etapas del devenir-animal de Deleuze y Guattari. Primero se encuentra con los axolotls, se “obsesiona” con ellos y, antes de devenir uno de ellos, ya es consciente de que ser un animal es observar el mundo desde una perspectiva distinta: “Los ojos de los axolotls me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (id.: 4). Aunque todavía esté en su cuerpo humano, el narrador siente lo que los axolotls sienten en el acuario: “Sufrían, cada fibra de mi cuerpo alcanzaba ese sufrimiento amordazado” (id.: 6). Según Fernando Valerio-Holguín, la “(com)pasión por el sufrimiento del ajolote” permite al narrador entender el animal: el devenir-animal, desde esta perspectiva, es posible mediante “la empatía” (2022: 114). Zourabichvili menciona los ejemplos literarios de devenir-animal elegidos por Deleuze y Guattari³: a menudo, los encuentros con animales no-

³ “Deleuze & Guattari travaillent sur quatre exemples récurrents: 1° la vision du veau qui meurt chez le romantique allemand Moritz ; 2° la pensée d’une meute de rat [*sic.*] en train d’agoniser dans la cave dans un texte de

humanos implican emociones fuertes y “l’expérience d’une dépossession de soi qui implique une sorte de ‘sympathie’” (1997: 9). En el caso del narrador de “Axolotl”, su atracción hacia el axolotl sobrepasa el mero interés, es una verdadera obsesión y su encuentro con esta especie le hace sentir emociones fuertes: “Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa” (Cortázar 2014: 1).

Una vez convertido en animal, la ‘desposesión de sí’, de la que habla Zourabichvili, es aún más radical que la simple simpatía. De hecho, al final del cuento, el narrador ya no es un ser humano, sino que es “definitivamente un axolotl” (Cortázar 2014: 8). Sin embargo, este cambio corporal no significa que el narrador se haya olvidado de su vida de ser humano ni que tampoco haya cambiado radicalmente de perspectiva: “Solo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber” (id.: 7). Aquello corresponde a la teoría deleuziana, que no considera el devenir-animal como un olvido de todo lo vivido antes del encuentro con la otredad: “Sans doute ne change-t-on pas d’identité: la mémoire demeure, chargée de tout ce qu’on a vécu” (Zourabichvili 1997: 2). Valerio-Holguín propone que la transformación del narrador se puede considerar una “transmigración”, “más que una metamorfosis”, puesto que la entidad psíquica (o el alma de la persona) se cambia de cuerpo permaneciendo la misma, mientras en la metamorfosis, “un ser se convierte en otro” en su totalidad (mental y físicamente) (2022: 105, 114). El narrador, al darse cuenta de que su mente se ha trasladado al cuerpo de un axolotl, reacciona con “horror” (Cortázar 2014: 7). Según Deleuze, percatarse de la multiplicidad de maneras de percibir el mundo y de la posibilidad de que muchas de ellas sean diametralmente opuestas a las perspectivas humanas puede generar este horror (“effroi”) (Zourabichvili 1997: 4).

Relatos como “Axolotl” o *El animal sobre la piedra* toman como protagonistas a seres humanos que se entrelazan mental y físicamente con animales, de manera extraña e incluso fantástica. Para volver a las categorías de Ortiz Robles, estos textos podrían corresponder a los *animales fantásticos*, que a menudo son criaturas imaginarias o míticas que pueden ser “human-animal hybrids” (2016: 22). Este tipo de hibridez también se encuentra en géneros literarios particulares, como el género fantástico, lo maravilloso, o el realismo mágico. Según Erik Camayd-Freixas, autor de *Realismo mágico y primitivismo* (1998), un texto se puede considerar mágico-realista si cumple con ciertos criterios, es decir con las “convenciones primitivas” (1998: 64). Algunas de ellas, como “la visión animista y vitalista”, “la unidad de lo humano y

Hofmannsthal ; 3° la vision du grand cachalot blanc (Moby Dick) dans laquelle le capitaine Achab a la certitude de jouer tout son destin ; 4° le spectacle d’un cheval de trait qui tombe dans la rue, sous les yeux du petit Hans psychanalysé par Freud. Chaque fois, c’est une émotion trop forte pour le sujet” (Zourabichvili 1997: 8-9).

lo telúrico”, y “la fluidez ontológica y la transformación” incluyen relaciones especiales entre todos los componentes de la naturaleza –animales humanos y no-humanos, vegetales, objetos, etc.– (id.: 69-71). La primera convención (*visión animista y vitalista*) implica que cada entidad, sea “animad[a] o inanimad[a]”, tiene “alma propia” que le permite desempeñar un papel en “asuntos humanos” (id.: 69).

La convención de *fluidez ontológica y transformación* implica un cruce entre los seres, la presencia de cada naturaleza (humana, animal, vegetal) dentro de uno mismo, que permite “transformarse en otro y cambiar de forma en cualquier momento”, es decir que la “frontera” entre estas categorías ontológicas no es clara ni fija (id.: 71). La novela de Tarazona y el cuento de Cortázar sin duda cumplen con este criterio. La fluidez ontológica no solo resulta en transformaciones y metamorfosis, sino que, al ser combinada con “la lógica de lo concreto” de la perspectiva primitivista que normaliza los eventos y elementos sobrenaturales, también da lugar a dobles y seres híbridos que no sufren metamorfosis (id.: 71-72). Por ejemplo, el perro Barrabás, de *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, combina la noción de doble y la de personaje naturalmente híbrido. De hecho, aunque la familia del Valle se refiera a él como un ‘perro’, todos “ignora[n] [...] su raza” puesto que el animal presenta características propias de numerosas especies: tiene “pezuñas de cocodrilo”, “proporciones de potrillo”, “hocico de caballo”, es igual de manso que una “doncella”, “silencioso como una pantera” y actúa como un “gatito” (Allende 1983: 24-25). La relación entre Barrabás y la niña Clara es especial y podría vincularse con la noción de doble. Los comportamientos de ambos son semejantes: “Llegó a compenetrarse tan bien con su ama, que cuando ésta salía a caminar sonámbula por la casa, el perro la seguía en la misma actitud” (id.: 75). Tras la muerte de Barrabás, la reacción de Clara refleja la agonía y luego la ausencia de conciencia del perro: la niña no parece desmayarse por la visión de horror de su perro apuñalado y agonizante, sino que está “medio inconsciente” y “traspuesta” porque vive el mismo estado letárgico que el animal (id.: 86).

La siguiente convención, *la unidad de lo humano y lo telúrico*, también implica el doble y se relaciona con el telurismo que considera posible una relación estrecha entre el ser humano y la tierra en la que vive o nace. Al respecto, Camayd-Freixas menciona la importancia de creencias y prácticas como el “totemismo” que “establece una identidad ontológica entre un grupo humano y el animal o planta ancestral que le sirve de tótem” (id.: 70). El autor escoge como ejemplo el “nahualismo”, presente en *El niño pez* de Lucía Puenzo, analizado por Lámbarry (ibíd.). Con esta palabra, Camayd-Freixas se refiere al “concepto de ‘tonal’ de algunos pueblos indígenas mexicanos” (Lámbarry 2015: 107). Cada ser humano tendría como componente de sí mismo a un tonal, que puede considerarse un “doble espiritual” (Álvarez

Santiago 1989: 147, 149). El concepto no es abstracto, sino que la creencia en el tonal lo considera como un elemento concreto y físico: “En el organismo, según unos informantes, se localiza en la boca del estómago y según otros en los pulsos, pero en ambos casos se indica cierta corporeidad” (id.: 149). Según Lámbarry, el tonal no se sitúa dentro del cuerpo humano, sino que a menudo es un animal que vive “en lo salvaje” (2015: 107). Sin embargo, ambos autores concuerdan en que la “correspondencia física” y también “emocional” tiene un impacto directo en cómo se sienten ambos seres (el ser humano y el tonal) (Lámbarry 2015: 107; Álvarez Santiago 1989: 149). De hecho,

Si el animal sufre una enfermedad o un ataque también lo hará el humano con el que está ligado. Si dicho humano tiene una disposición irascible o aletargada ante el mundo, esto se explica por un rasgo de la personalidad de su tonal. Se trata de una relación que se manifiesta a nivel metafísico, pero que funciona al nivel físico. Si el animal o tonal muere, también, lo hará el humano. Si el humano enferma, le sucederá lo mismo a su tonal (Lámbarry 2015: 107).

Similarmente, para Álvarez Santiago, el tonal no está destinado a permanecer dentro del ser humano, sino que “es separable del individuo en situaciones involuntarias como el sueño y la enfermedad” (1989: 149). Desde esta perspectiva, lo visto y sentido durante el sueño sería lo que el tonal esté “experimenta[ndo]” de manera “autónoma” mientras está separado de su ser humano (ibíd.). La “separación” también puede venir de un “castigo divino” o por la enfermedad: en estos casos, el ser humano puede vivir un “sufrimiento” tan fuerte que puede causar “la muerte” (ibíd.).

En la literatura hispanoamericana, esta noción de doble abunda, sea relacionada con los animales o no. La obra de Jorge Luis Borges es una buena ilustración de esta tendencia. En sus cuentos se encuentran la imagen recurrente del espejo que muestra el “reflejo” de uno mismo, la presencia de gemelos, y la “alteridad” dentro de uno mismo (Rodríguez Martín 2008: 282-284, 288). En *El niño pez* de Puenzo, mientras Serafín se presenta como el “doble de Lala” al vivir el mismo tipo de experiencias, el niño-pezu es el doble de la Guayi (además de ser su hijo) (Lámbarry 2015: 106). Según Lámbarry, los paralelismos entre estos personajes funcionan como los que existen entre ser humano y tonal por la “relación de mutua correspondencia física y simbólica” (id.: 107). Como ya hemos mencionado, la relación entre Barrabás y Clara en la novela de Allende también propone un vínculo físico y mental entre ambos, muy similar al tonal. Como se analizará más adelante, los textos de Guadalupe Nettel, y sobre todo *El matrimonio de los peces rojos*, presentan vidas de personajes humanos estrechamente vinculadas con las de sus mascotas, en paralelismos tanto físicos como mentales o

comportamentales. Además, el tema del doble no es nuevo para Nettel. En su primera novela, *El huésped* (2006), cuenta la historia de una niña, Ana, quien comparte su cuerpo con un doble interno e inquietante.

Para concluir, aunque las propuestas de Ortiz Robles y Lámbarry se centren en literaturas distintas (el primero en la literatura europea y norteamericana, y el segundo en la literatura hispanoamericana) y tomen puntos de partida distintos (naturaleza y función de los animales), sus teorías coinciden en algunos casos: *voz satírica/animal parlante* como modo de crítica a instituciones o comportamientos humanos (fábulas, sátiras de instituciones, la picaresca: antropomorfismo), *voz política/animal parlante/animal real* para despertar conciencia sobre la condición animal y los derechos animales (la picaresca, novelas realistas, etc.), y *voz posmoderna/animal fantástico o real* como manera de explorar la identidad individual humana (realismo mágico: hibridez, metamorfosis, doble). En cuanto al *animal simbólico* como recurso retórico para referirse a las minorías (por ejemplo, en la literatura poscolonial), parece delicado juntarlo a una de las voces de Lámbarry. La que más se acercaría podría ser la *voz posmoderna*. A pesar de que Lámbarry la considere una humanización del animal, el acercamiento entre ser humano y animal en las novelas de Tarazona y Puenzo, en el cuento de Cortázar, o en el género realista-mágico, más bien animaliza al ser humano. En este sentido, el *animal simbólico* puede entrar en esta voz, puesto que también modifica la naturaleza del ser humano y lo vuelve animal, no a nivel físico ni metafísico sino al nivel de la lengua y desde una perspectiva exterior. En otras palabras, la *voz posmoderna*, si se considera que animaliza al ser humano, permite un encuentro con la otredad de dos maneras distintas: mientras el *animal fantástico* se entrelaza con el ser humano mediante un cambio mental y físico, personal e individual hecho desde dentro, el *animal simbólico* se manifiesta como mirada exterior sobre el individuo humano minoritario y excluido.

La particularidad del análisis de Alejandro Lámbarry es su focalización en textos con narradores animales, aunque en el caso de la *voz posmoderna*, los personajes como la mujer-reptil sean también parcialmente humanos. En *El matrimonio de los peces rojos*, *La hija única* y *El cuerpo en que nací*, los narradores son seres humanos quienes encuentran semejanzas con animales no-humanos o conexiones particulares con ellos. A continuación, se analizarán las diferentes posiciones del animal en los tres libros de Guadalupe Nettel mediante dos ejes principales: el animal posmoderno simbólico y el posmoderno real.

2. INSECTOS Y MARGINALIDAD

Como se ha visto en el capítulo anterior, los tipos de animales literarios son diversos y su categorización varía según los autores y sus perspectivas. Este capítulo tomará como punto de partida al *animal simbólico* de Ortiz Robles para tratar de la presencia de insectos en dos de los textos elegidos para este trabajo: la novela *El cuerpo en que nací* (2011) y el cuento “Guerra en los basureros” (2013, *El matrimonio de los peces rojos*). Ambos proponen una relación estrecha entre personajes humanos marginales e insectos, precisamente las cucarachas. Mientras, la protagonista de *El cuerpo* narra su infancia y el desarrollo de su cuerpo anómalo desde el sofá de una psicoterapia, el narrador de “Guerra” —cuyos padres sufren adicciones y se muestran incapaces de cumplir con sus deberes de tutores— cuenta su propia infancia y particularmente el periodo durante el cual fue alojado por sus tíos adinerados.

2.1 *El cuerpo en que nací* (2011)

En la novela *El cuerpo*, la autora utiliza al animal como modo de designar al marginal, y como modo de volver sobre su propia historia de niña marginalizada. Así, la protagonista se asemeja a ella: creció durante los años 70 y 80 en México y en Francia, entornos que según ella son hostiles a la diferencia y a la inclusión de niñas en actividades consideradas como masculinas (como el fútbol); tiene una particularidad oftalmológica visible con la que sus padres y médicos intentan acabar con tratamientos variados, y que sus compañeros de clase consideran un objeto de curiosidad; y, para acabar, la narradora, apasionada por la literatura desde la niñez, es una escritora experimentada que, sin embargo, vive su estatuto de manera conflictiva.

A continuación, me dedicaré a explorar aquellas características mediante dos puntos principales: la noción de *animal simbólico* para referirse al cuerpo marginal, y la manera en que no solo deslegitima a los discapacitados, sino que también acaba dándoles voz; y la figura del autor *paratópico* (Dominique Maingueneau) en el contexto de una novela *autoficcional* (Manuel Alberca) repleta de rasgos autobiográficos.

2.1.1 El cuerpo marginal

Como lo mencionan varios autores en sus análisis de la obra de Nettel, *El cuerpo en que nací* marca el tema principal de la novela desde el título y desde las primeras palabras, el cuerpo (Prado-Garduño y Escamilla-Frías 2020: 47; Vivero Marín 2013: 45): “Nací con un lunar

blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho. [...] La obstrucción de la pupila favoreció el desarrollo paulatino de una catarata, de la misma manera en que un túnel sin ventilación se va llenando de moho” (Nettel 2011: 11). El hecho de que la narradora se presente a la Doctora Szalavski (o al lector) con la simple descripción de su característica física distintiva indica la importancia de aquel elemento en su vida y en su propia autopercepción.

De hecho, su presencia desde el principio de la novela también remite a que, desde siempre, aquella particularidad se ha presentado como un asunto importante e incluso un problema para sus padres, quienes la llevan a numerosos consultorios para encontrar soluciones para “el ojo deficiente” (ibíd.). Según Carlos Ayram, cuyos últimos trabajos se dedican al ojo y la mirada en la literatura, Nettel inserta su novela en el discurso del “oftalmocentrismo” (2020: 197). Esta noción no solo se refiere a la práctica médica de oftalmología que trata de mantener la salud del ojo humano, así como sanarlo y curarlo cuando presenta anomalías o enfermedades, sino que también incluye una dimensión cultural relacionada con el “ocularcentrismo”, que remite al “culto a los ojos” (id.: 197-198). El ocularcentrismo considera la vista como el sentido más importante de todos, el que permite percibir el mundo y, sobre todo, entenderlo (ibíd.). Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, en su *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1982), juntan y resumen los significados de elementos—como animales, objetos, o partes corporales— comunes a diversos mitos y creencias del mundo. En cuanto al ojo, lo localizan en religiones y doctrinas como el hinduismo, el budismo, el taoísmo, el sintoísmo, el islam, el cristianismo y mitologías como la irlandesa, la esquimal, y la egipcia (Chevalier y Gheerbrant 1982: 686-689). El significado más compartido para el órgano ocular es el saber, el conocimiento y la clarividencia tanto intelectual como sobrenatural (ibíd.). A pesar de tener discapacidad en un ojo, la narradora considera que su conocimiento de la vida es desarrollado, igual que el de los demás niños discapacitados o enfermos: “conocíamos mejor esta vida que aquella horda de inocentes que, en su corta existencia, aún no habían enfrentado ninguna desgracia” (Nettel 2011: 14). En este sentido, la narradora contradice la importancia dada a la vista por el resto de la sociedad y considera que la discapacidad, incluso la ocular, permite un conocimiento más desarrollado de la vida.

Al mismo tiempo, el diccionario de Chevalier y Gheerbrant permiten otra lectura de la omnipresencia del ojo en *El cuerpo*. Mencionan que, en el sintoísmo, religión japonesa, cada ojo tiene significado propio: mientras el izquierdo remite a la luna, al pasado y a una actitud pasiva, el derecho se relaciona con el sol, el futuro, y una actitud activa (id.: 686). En *El cuerpo*, el ojo derecho de la narradora se encuentra tapado por una mancha blanca que, combinada con

un parche en el ojo izquierdo, solo permite una vista muy limitada. Al principio de la novela, esta particularidad es un verdadero obstáculo para la narradora quien está sometida a la familia como “dispositivo de control”, y la misma narración está centrada en el pasado, en su infancia (Aymar 2020: 196). La enfermedad en el ojo derecho podría entonces reflejar la relación conflictiva que la narradora tiene con su pasado: solo puede mirar hacia atrás (cuando no lleva ese parche), y es incapaz de contemplar su propio futuro⁴. Asimismo, el ojo cubierto es totalmente disimulado puesto que el parche es de “color carne”, dándole un aspecto extraño al rostro de la niña, que entonces muestra un solo ojo (Nettel 2011: 12-13). Sobre el “ojo único”, Chevalier y Gheerbrant encuentran un doble sentido: mientras puede simbolizar el conocimiento supremo y divino, cuando se relaciona con el Ciclope representa “une condition sous-humaine” (1982: 687). La mirada de los compañeros de clase acerca de ambos ojos es humillante e invasora, posiciona a la narradora como una especie de ‘bicho raro’ que no ocasiona sentimientos amistosos ni de compasión sino “suspicia”, “curiosidad y desconcierto” (Nettel 2011: 13).

Cándida Elizabeth Vivero Marín centra sus estudios en autoras hispanoamericanas y sus personajes femeninos, con una focalización particular en las autoras mexicanas y su manera de representar el país a través temas como la maternidad o el género. Su lectura de *El cuerpo* coincide con la idea de oftalmocentrismo propuesta por Aymar acerca de los padres de la narradora, quienes la someten a todo tipo de terapias para intentar “rehabilitar” el ojo (Aymar 2020: 195). Vivero Marín propone que aquella obstinación no se relaciona con una lucha contra su propia hija, sino más bien contra “lo que ella representa de no saludable, la no virtud” (2013: 46). En este sentido, ambos críticos mencionan que la actitud de los padres se inscribe en el marco del capitalismo, basado en el “capacitismo”, es decir en si el cuerpo es “útil” o no, si cumple con las normas de “productiv[idad]” impuestas por la sociedad capitalista (Vivero Marín 2013: 43). Desde esta perspectiva, el cuerpo enfermo no es considerado como capaz de cumplir con esas normas y, por lo tanto, necesita ser sanado, rehabilitado para encajar con el modelo capitalista del “cuerpo útil (sano)” (Vivero Marín 2013: 43; Aymar 2020: 199).

Así, como ya mencionado, uno de los tratamientos consiste en obligarla a ponerse un parche en el ojo izquierdo para entrenar al ojo débil que también tiene estrabismo: durante ese

⁴ Aunque el simbolismo sintoísta tenga resonancia con *El cuerpo*, haría falta un estudio profundizado sobre los preceptos del sintoísmo para saber si Nettel se ha inspirado de aquella religión japonesa para su narradora. Además, como se verá más adelante, es muy probable que la autora se haya inspirado de su propia vida para el texto: solo falta mirar una de sus fotografías para ver una semejanza física ocular entre ella y su personaje. Sin embargo, Nettel se ha interesado por Japón en varias ocasiones: en “su estudio sobre Octavio Paz”, en la literatura de Haruki Murakami, y en su cuento “Bonsái” (2008) (García Rodríguez 2015: 619).

periodo, la niña desarrolla los demás sentidos, sobre todo “el tacto”, para compensar la ceguera parcial impuesta por el parche (Nettel 2011: 13). La narradora también alude a otro método médico al que es sometida, que consiste en mirar el desarrollo de “dibujos de animales” en movimiento, con el parche puesto (id.: 15). Sin embargo, el aparente aspecto lúdico de esta terapia visual no logra sino agobiarla: “yo lo vivía como un auténtico tormento” (ibíd.). Esta anécdota marca el principio de su relación conflictiva con los animales y con lo que representan que, como lo veremos ahora, desde muy pronto forman parte de la lucha contra el aspecto natural de su cuerpo.

Tal implicación en normalizar el ojo derecho tiene consecuencias en el estado psicológico de la narradora quien pregunta a la psicoterapeuta: “Quiero que me diga sin tapujos, doctora Sazlavski, si un ser humano puede salir indemne de semejante régimen. Y si es así, ¿por qué no fue mi caso?” (id.: 16). Además, uno de los primeros reflejos de la narradora adulta al contar su infancia (o mejor dicho, al contar la historia de su ojo derecho), es compararse con los demás niños y precisamente colocarse en la categoría de niños con “anormalidades” (id.: 14). Así, explica que “recuerd[a] a [...] una rubia de labio leporino” entre otros compañeros (ibíd.). Aunque este comentario parezca anodino, introduce discretamente la tendencia a referirse a lo que salga de la norma con palabras que remiten a animales: en este caso, el “labio leporino”⁵ remite a la liebre. El ejemplo de la narradora desemboca rápidamente en uno de sus traumas de infancia, la indelicadeza de su propia madre en llamarla “con frecuencia con metáforas de animales” (id.: 15-16). Durante la terapia, confiesa que las palabras de su madre junto con la “obsesión” de ambos padres acerca de sus defectos físicos han impactado su vida de manera drástica (ibíd.). Desde la perspectiva de la narradora, los padres corrigen los comportamientos de sus hijos con intenciones educativas, sin embargo, suelen ir en contra de su naturaleza y les perjudican en cuanto a su autopercepción (id.: 16).

Aquellas reflexiones constituyen uno de los temas recurrentes en la obra de Guadalupe Nettel. De hecho, en *El cuerpo*, la narradora vuelve sobre su niñez aplicando una mirada crítica sobre sus padres y las técnicas educativas que adoptaron con su hermano y ella. Similarmente, en *La hija única*, la narradora comenta las neurosis de su madre, igual que la narradora de *El cuerpo* comenta las de la suya y de su abuela. Aymar menciona que este tema forma parte de una tradición reciente en las novelas de autoras latinoamericanas del siglo XXI, como Claudia

⁵ En francés, por ejemplo, esta malformación se llama comúnmente “bec-de-lièvre”: al mismo tiempo que se refiere a la liebre, también incluye la palabra *bec* que remite al pico del pájaro. Similarmente, otras anomalías físicas llevan nombres relativos al animal, como en el caso de Joseph Merrick (1862-1890) conocido como “El Hombre Elefante”.

Hernández, Lina Meruane, Rebeca Murga, y Aurora Venturini (2020: 194-195). Algunas de sus novelas se inscriben en una rama de “la novela de formación” que propone el desarrollo de personajes “minoritari[o]s”, al contrario del *Bildungsroman* cuyos personajes son principalmente masculinos, de “clase burguesa, pequeño burguesa y letrada” (id.: 194). Estas autoras elijen contar la historia de “protagonistas femeninas” cuyos cuerpos y vidas están marcados por “la experiencia de la enfermedad y de la discapacidad” (ibíd.). Por lo tanto, su desarrollo o su formación las obliga a tener una mirada crítica, sobre todo hacia los modelos tradicionales de la familia y de la educación (id.: 195).

En el caso de *El cuerpo*, la narradora critica el método de educación paradójico de sus padres quienes, por un lado, se mostraron abiertos sobre temas como la sexualidad —debido al ambiente de liberación de los años setenta— y por otro lado, reprimieron su práctica en cuanto su hija manifestó interés por ello (Vivero Marín 2013: 48). Similarmente, contradijeron su aparente apertura cuando prefirieron ocultar la existencia de peligros relacionados con la sexualidad, como el abuso sexual. De hecho, tras el abuso de una de sus vecinas, una niña llamada Yanina, los padres de la narradora decidieron no mencionarles nada del asunto a sus hijos. La protagonista reflexiona: “Fue la primera vez que me enfrenté a un tabú” (Nettel 2011: 34-35). Vivero Marín, sobre los tabúes y la educación en la novela, a menudo menciona el papel central de la madre, así como el de la abuela. Ambos personajes aparecen como figuras opuestas a la narradora, que le proporcionan una educación basada en la autoridad y sus “propios deseos y necesidades” (Vivero Marín 2013: 48). El personaje del padre, al contrario, es descrito como permisivo y divertido, sobre todo una vez separado de su mujer: “Cuando estábamos con él, mi hermano y yo teníamos la libertad total para usar palabras altisonantes como quisiéramos —cosa que mi madre no toleraba—, para ver películas con clasificación B e ir a la cama más tarde que de costumbre” (id.: 45). La relación conflictiva entre la narradora y su madre permanece hasta el momento de la narración, cuando la narradora ya es adulta. La protagonista, ahora escritora profesional, le explica a su madre que ha recobrado la inspiración para volver a escribir y que, esta vez, el texto será de corte autobiográfico. La reacción de su madre resume la relación: “Seguro hablas mal de mí —me dijo—. Lo has hecho toda tu vida” (id.: 180).

Volvamos a los animales. Ya hemos mencionado su presencia discreta en el principio de la narración, tanto en nombres de anomalías biológicas como en tratamientos médicos para corregir el estrabismo de la protagonista. En ambos casos, representan los que están al margen y la marginalización de la narradora como niña enferma. La insistencia de Vivero Marín en la relación conflictiva madre-hija se debe a que, desde muy pronto, la misma madre establece el carácter marginal de su hija y configura la manera en que considera su cuerpo y lugar en la

sociedad. De hecho, al empeño en rehabilitar el ojo derecho se añade el de corregir su postura encorvada, que la madre considera “un desafío personal” hasta tal punto que la acaba llamando “cucaracha”: “¡Cucaracha! –gritaba cada dos o tres horas—, ¡endereza la espalda!” (Nettel 2011: 16). Esta actitud combativa modela la manera en que la hija construye su identidad de niña: “Así, la niñez es vivida como un tormento supeditado a la ley familiar, lo cual determina su identidad, ya que la protagonista pasará su primera infancia como un sujeto marginado, condición que la afectará no sólo a ella sino también a la familia completa” (Vivero Marín 2013: 47). Esto se puede comprobar en las palabras utilizadas por la narradora para referirse a su propio cuerpo: llama su postura “enconchamiento”, término directamente relacionado con los animales acuáticos dotados de una concha para protegerse del exterior (Nettel 2011: 16).

Por lo tanto, la cucaracha desempeña un papel *simbólico* en la novela. Su carácter simbólico se debe a que es usado por una persona exterior para definir a la protagonista como individuo marginal, y esto tendrá un efecto sobre la construcción de la identidad de la niña. Así, al ser llamada “cucaracha”, la narradora ocupa el lugar de otredad, de cuerpo anómalo y animal, tanto en la familia como en la escuela. Ahora bien, el aspecto *simbólico*, en su sentido establecido por Ortiz Robles que se acaba de retomar, no es el uso predominante del animal en *El cuerpo*, sino que se puede considerar como un punto de partida para el desarrollo psicológico de la protagonista y un configurador de su propia relación con los animales. De hecho, una de las consecuencias del apodo “cucaracha” es su identificación de manera consciente con aquel animal.

La identificación voluntaria con la cucaracha aparece por primera vez como un constato, después de reflexionar sobre sus propios hábitos y su lugar de juego predilecto, un árbol: “Se trataba de un lugar de refugio en el que no era necesario encorvar la espalda para sentirse a salvo. En esa época yo tenía la necesidad constante de defenderme de mi entorno” (Nettel 2011: 29-30). Aunque no explicita las razones por las cuales se siente amenazada, sus mecanismos de defensa revelan una tendencia a evitar el contacto tanto con los niños como con los adultos, lo cual la hace frecuentar lugares marginales como “la escalera de fondo” de su edificio o “las azoteas”:

En este sentido –mucho más que en el aspecto físico—me asemejaba efectivamente a las cucarachas que generalmente caminan por los márgenes de las casas y los conductos subterráneos de los edificios. Era como si en algún momento hubiera decidido construir una geografía alternativa, un territorio secreto dentro de la unidad por el cual pasear a mis anchas sin ser vista (id.: 30).

Aquí, la narradora reconoce una semejanza entre ella y el insecto. Sin embargo, ya no es tanto física, como lo insinúa su madre, sino que es comportamental⁶. Así, también se considera como la “antisocial” del edificio (id.: 59).

Isabelle Wentworth, profesora y autora especializada en el campo reciente de la crítica literaria cognitiva y en la literatura australiana e hispanoamericana, junto con Martín García Calle, profesor en la Universidad Nacional Piura (Perú), centra su lectura de *El cuerpo* en el aspecto psicológico e inconsciente del comportamiento de la narradora. Según ellos, la situación familiar de la narradora ha fragmentado su identidad y su sentido de pertenencia: siempre está “dividida” entre padre/madre/abuela, México y Francia, ser ella misma y rehabilitar el ojo derecho (Wentworth y García Calle 2022: 61). Aquel contexto engendraría una reacción del subconsciente de la protagonista, que intenta rellenar los huecos de la identidad encontrando semejanzas con otros seres y proponiéndole unos dobles, “una imagen de espejo” (ibíd.). Para apoyar esta idea, Wentworth y García Calle se refieren a la “simulación encarnada” o “resonancia motora”, una noción científica que remite al mimetismo “inconsciente” de “acciones, movimientos o expresiones” de una persona al mirar a otra, como por ejemplo el bostezo (2022: 62). La semejanza entre la protagonista y la cucaracha se debería a esta imitación inconsciente, partida de una voluntad de encontrar un doble que pueda completar la identidad fragmentaria. Esta explicación muy científica parte del principio que la narradora altera su propio comportamiento sin querer para acercarse al de la cucaracha. Ambos críticos incluso proponen que la protagonista busca “crear conexión con otros, ya sean humanos o insectos”, lo cual la lleva a “simula[r]” el comportamiento de las cucarachas (id.: 69). Apoyan este argumento con la cita que hemos comentado en el párrafo anterior, en la que la narradora constata su semejanza comportamental con las cucarachas (Nettel 2011: 30). Sin embargo, aquel fragmento revela más bien estrategias voluntarias para esquivar la mirada inquisidora y opresiva de los demás, que una imitación inconsciente de la cucaracha después de haberla observado o mirado. De hecho, hasta ahora en la novela, la narradora todavía no se ha encontrado con un animal *real*, es decir con una cucaracha física y tangible, sino únicamente con el animal *simbólico*, o en otras palabras con la palabra ‘cucaracha’ y la idea de cucaracha.

El episodio particular del encuentro físico con una oruga marca, por lo tanto, un giro en la novela al convertir la relación entre narradora e insecto, que hasta entonces había sido solamente metafórica y retórica, en relación real. Este encuentro ocurre en el segundo capítulo

⁶ Como lo veremos más adelante, el mismo tipo de similitud une al protagonista del cuento “Guerra en los basureros” con la cucaracha.

de la novela, cuando la narradora ha dejado la primera infancia para entrar en la preadolescencia. En ese momento, su padre ha desaparecido de su vida por razones oscuras — que luego resulta ser por su encarcelamiento—y su madre, tras su divorcio y un periodo de dudas y de depresión, se ha marchado a Francia para seguir sus estudios. La narradora y su hermano son confiados a su abuela materna, una mujer rígida decidida en proporcionarles una educación anticuada particularmente sexista, en la que las niñas deben ayudar en tareas domésticas, portarse y vestirse “adecuadamente”:

Así fue como yo, aficionada a los jeans y a los pantalones deportivos que permiten escalar con mayor comodidad las bardas de piedra, tuve que regresar varias décadas atrás en el sistema de la moda e incorporar a mis atuendos cotidianos vestidos con encaje y zapatos de charol. [...] Además de sus prejuicios de género, la abuela criticaba constantemente mi forma de caminar y la manera en que movía mi cuerpo. [...] Según ella, sobre mi espalda se estaba formando una joroba ya no semejante a la de una cucaracha sino a la de un dromedario. [...] También la consistencia de mi pelo muy parecido, dicho sea de paso, al que ella había tenido durante su juventud, le parecía desaliñada cada vez que no lo llevaba estirado y recogido. Hasta mi forma de hablar era constantemente censurada por ella. [...] A diferencia de por mí, que le sacaba de quicio sin remedio, mi abuela sentía por mi hermano una adoración evidente (Nettel 2011: 56-58).

Después del empeño de sus padres para rehabilitar el ojo derecho y las críticas de su madre para corregir su postura, la narradora es sometida a una represión de parte de la abuela, quien no soporta nada de su nieta, ni siquiera el aspecto de su pelo ni su manera de pronunciar las eses (id.: 58). La aparición de la oruga ocurre en este contexto de tensión y de reiteración del rechazo. La narradora, aunque haya cambiado de entorno, se encuentra de nuevo en la posición marginal de la oveja negra, impuesta por un familiar.

La oruga aparece por primera vez dentro de un zapato nuevo, que la narradora se preparaba en ponerse. A pesar de sus intentos para echarlo fuera del zapato y poder ponerse las bailarinas blancas nuevas, el insecto “resist[e]”, lo cual la obliga a ponerse otros zapatos (id.: 67). La abuela, “exasperada” por la situación, vuelve con las bailarinas vacías: en ese momento, la narradora siente piedad y se pregunta “[c]uál había sido la suerte del pobre animal” (id.: 68). Sin embargo, la empatía se convierte rápidamente en horror, cuando descubre que la oruga sigue en el zapato y que se le está moviendo en la planta del pie: el insecto espachurrado ha soltado un “líquido oscuro” en el “calcetín recién estrenado” (ibíd.). La narradora, aterrada por esa visión, no puede controlar el “miedo” y “emp[ie]za a gritar como una histérica” (ibíd.). La

reacción de la abuela es entonces similar a lo que ya conoce la pequeña: decide aislarla de los invitados encerrándola en un cuarto, “exactamente como se saca a un insecto indeseable de la casa para no tener que aplastarlo frente a los invitados” (ibíd.). Esta comparación no es anodina. Aunque ya se había comparado a sí misma con un insecto, su constato sobre su semejanza con la cucaracha no parecía espantosa ni triste, sino simplemente factual. En este caso, la autocomparación con un insecto es mucho más negativa, la protagonista incluso se considera “indeseable” (ibíd.). Es evidente que el sentimiento de rechazo y de desprecio se relaciona con la actitud de la abuela, ya que ésta no busca entender la causa de aquel comportamiento. Además, “los comentarios” de los familiares acerca de la niña y de su madre —a las que consideran un peso para la abuela— no hacen sino intensificar su marginalidad (ibíd.).

Entonces, la oruga se presenta como un elemento más para el aislamiento de la protagonista. Sin embargo, el horror causado por su presencia no se puede justificar por el hecho de que simplemente sea un insecto. De hecho, su próxima aparición va a revelar una especie de categorización de los insectos más bien basada en su comportamiento y en lo que inspiran a la niña: mostrará aversión hacia algunos y entusiasmo hacia otros, de manera arbitraria. El mismo día del episodio del zapato, la narradora encuentra a la oruga, a la que ahora llama “gusano”, encima de la cama: “Entonces yo misma empecé a dudar de mi cordura” (id.: 69). Este momento es particularmente interesante y marca un pequeño giro en la novela: la narradora no se plantea que el gusano en la cama pueda ser otro gusano, según ella, el encontrado en el zapato y el de la cama son el mismo individuo y, por lo tanto, empieza a dudar de su propia sensatez. La aparición de otros insectos en su habitación, esta vez venenosos y peligrosos, amplifican su miedo a perder la razón:

No era la amenaza de los insectos lo que me llenaba de pánico, tampoco que los demás me acusaran de mentir para llamar la atención. Lo que me hacía reaccionar de ese modo era la posibilidad de que se me hubiera zafado para siempre —y a tan temprana edad— un estratégico tornillo. Si no podía contar conmigo misma, ¿con quién podía contar? (Nettel 2011: 69).

Lo que entonces la aterra es la posibilidad de haber perdido el único ser en el que verdaderamente se fía: sí misma. Además, Nettel, al proponer un personaje narrador que duda de lo que ve, pone al lector en una doble posición: mientras puede identificarse con la protagonista y compadecerse de su miedo, también puede cuestionar su fiabilidad no solo en ese momento, sino también en el resto del relato. Esta noción de fiabilidad se revelará útil en el próximo punto, cuando tratemos del género de autoficción y del pacto de lectura establecido por el autor con sus lectores.

Asimismo, la narradora explica que el encuentro con el “gusano resucitado” la impacta íntimamente, impidiéndole dormir y encontrar la calma: “sentí que algo había cambiado dentro de mí. Algo muy profundo e inaccesible había sido alterado dentro de mi conciencia” (ibíd.). Aunque Nettel no profundice los pensamientos de su protagonista acerca de aquel cambio íntimo, el estudio de Chevalier y Gheerbrant combinado con el devenir de Deleuze permite interpretar el lugar de la oruga/gusano en esta novela. Empecemos con el significado de la oruga (*chenille*), que según Chevalier y Gheerbrant, además de representar generalmente la fealdad y un “mal avilissant”, en los textos filosóficos hindúes conocidos como *Upanishad*, representan el proceso de transmigración (1982: 222). Como ya lo vimos, cuando un ser humano deviene animal, puede sentir y entender el mundo desde su perspectiva, sin que ello perturbe los conocimientos adquiridos antes del encuentro ni la manera humana de percibir el mundo. Esto, como lo proponía Valerio-Holguín, es una “transmigración” (2022: 105). Por lo tanto, la narradora, al encontrarse con esta oruga, probablemente haya empezado un proceso de devenir-animal, con el efecto que describía Zourabichvili, el espanto causado por el descubrimiento de otros modos de ver (1997: 4).

Ahora centrémonos en lo que denota el gusano (*ver*). De manera general, aparece en numerosas leyendas –como en la tradición del pueblo suramericano Cashihwana o en la mitología céltica irlandesa— para simbolizar un renacimiento desde la muerte y la podredumbre, un pasaje transitorio del estado larvario hacia “un état supérieur”, o “l’envol spirituel” (Chevalier et Gheerbrant 1982: 1001). En ambos casos, estos insectos se relacionan con el cambio y la evolución. Recordemos que el encuentro con el gusano/oruga ocurre en un periodo de transición importante para la protagonista, la pubertad. De hecho, a los diez meses de haber dejado a sus hijos con la abuela, la madre regresa de Francia, y al fijarse en los “pechos incipientes” de su hija, se da cuenta de que su cuerpo ha cambiado (Nettel 2011: 99). Además, la adolescencia no solo se manifiesta a nivel biológico sino también a nivel mental y emocional: más tarde en la novela, la narradora explicará sus altibajos emocionales causados por las “hormonas” (id.: 147). Parece posible entonces que lo que la joven teme sea el cambio, la transición, el ‘ser otro’ y ‘ver como otro’ encarnado por aquel insecto.

Sin embargo, un evento particular vendrá romper con este miedo: la muerte de su amiga chilena Ximena, una vecina del edificio de enfrente. La relación entre ambas niñas no puede calificarse como amistad sino como una relación de empatía y de espejismo. De hecho, sus encuentros solo ocurren a distancia y de manera extraña: cada noche, cada una en la ventana de su cuarto, se quedan mirándose la una a la otra sin decir nada, como si estuvieran frente a un espejo y se encontraran con su propio reflejo (Nettel 2011: 71). Gracias a sus “binoculares” –

que “aument[an]” la vista deficiente de la protagonista—, la narradora observa al vecindario y a Ximena, e imagina que las dos tienen mucho en común: “También me gustaba encontrar afinidades entre nosotras, más allá de la ubicación de nuestras ventanas, como el color de nuestro pelo y el hecho de que, para ninguna de las dos, la infancia era un campo de flores” (id.: 72). Los encuentros cesan repentinamente cuando Ximena se suicida, prendiéndose fuego con el “disolvente para óleos” que usaba para pintar (id.: 73). Aunque la hubieran “diagnosticado” con esquizofrenia, la narradora entiende el suicidio como un acto liberador y consciente: “Ximena había resuelto escapar de una vez por todas al cautiverio de su vida” (id.: 73, 77).

Esta tragedia no hace sino acentuar la aparición de insectos en el cuarto, con la diferencia de que ahora ya no la asustan: la muerte de Ximena le ha enseñado que “hay cosas mucho más aterradoras que aquellos animales diminutos” (id.: 77). Los insectos que entonces se presentan ante ella dejan de ser venenos y peligrosos: aparecen “lombrices de tierra, escarabajos y cucarachas” (ibíd.). La lombriz representa lo mismo que el gusano⁷, es decir un pasaje hacia un estado superior o una emancipación espiritual. Similarmente, el escarabajo se acerca al significado del gusano: en la mitología egipcia encarnaba el renacimiento y se consideraba capaz de renacer de su propia putrefacción tras la muerte (Chevalier y Gheerbrant 1982: 850-851). Así, en forma de amuleto, se usaba como protección. En el taoísmo chino, el escarabajo vivo podía nacer de sí mismo (id.: 851). Además, en el *Chilam Balam*, un conjunto de textos maya redactados en tiempos coloniales que explicaban las prácticas religiosas maya, el escarabajo se presenta como un ser sucio y poco noble (en sentido tanto literal como figurado) que de todos modos está destinado a una posición divina (ibíd.).

La marginalidad del personaje de Nettel puede sin duda relacionarse con estas interpretaciones del escarabajo: aunque su familia y el mundo exterior la consideren una persona defectuosa, la autora propone un final en el que la diferencia se convierte en fuerza y elemento positivo. De hecho, después de años de inseguridad y lucha consigo misma, la narradora consigue aceptar y “habitar el cuerpo en que nac[ió]” (Nettel 2011: 194). Le da una dimensión casi espiritual al cuerpo, considerándolo como un “vehículo” físico que lleva el alma a través la vida, sometido a la “personalidad” del que habita el cuerpo (id.: 196). Desde su perspectiva, cada experiencia y encuentro modifica el cuerpo y cómo el alma percibe su propio cuerpo, lo cual coincide con la noción de devenir: “Mis ojos y mi visión siguieron siendo los mismos pero ahora miraban diferente” (id.: 194).

⁷ Me refiero a las definiciones de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant quienes escriben en francés y para quienes, entonces, *ver* puede significar tanto ‘lombriz’ (*ver de terre*) como ‘gusano’ (*ver*).

Para volver al animal, el carácter protector del escarabajo se manifiesta sobre todo en las cucarachas, con las que la narradora se siente segura y aceptada: “A diferencia de los demás insectos, las cucarachas no me miraban con ojos agresivos y desafiantes; al contrario, parecían estar ahí para impedir que otros animales vinieran a molestarme” (Nettel 2011: 77). Entonces, el encuentro con la cucaracha no le procura horror, ni curiosidad, sino tranquilidad y la sensación de haber encontrado compañía agradable. Por lo tanto, este encuentro no se puede interpretar como un encuentro con la otredad en el sentido de Deleuze, sino como un encuentro con un individuo familiar y conocido. Como lo he comentado anteriormente, la narradora ya se había dado cuenta de que la cucaracha y ella eran semejantes por su marginalidad, pero nunca había estado en contacto con una cucaracha *real*. A partir de entonces, la narradora empieza a encontrar atracción hacia todo lo que comparta algo en común consigo misma, es decir con todo lo marginal: las cucarachas; la literatura con personajes marginales, como el personaje kafkiano Gregorio Samsa; compañeros “*outsiders*”, como Ximena, y los franceses Sophie y Blaise, una joven gótica y drogadicta, y un chico apasionado por las “novelas gráficas”; incluso equipos de fútbol que no logran alcanzar la primera división, como la Unión de Curtidores (Nettel 2011: 64, 118, 145, 152-153).

La mudanza a Francia con su madre y su hermano le hará percatarse de que la marginalidad no es exclusivamente reservada a su situación personal, sino que puede ocurrir a escala más grande que la “individual” (Cárdenas Moreno 2022: 379). Mónica Cárdenas Moreno se focaliza en la literatura hispanoamericana desde el siglo XIX hasta ahora, precisamente escrita por autoras femeninas y en contextos migratorios o de violencia estatal. Acerca de *El cuerpo*, la autora se centra en la migración tanto física como “identitari[a]” de la narradora (Cárdenas Moreno 2022: 373). En su nuevo entorno, un barrio periférico de Aix-en-Provence, la niña de 11 años descubre que su particularidad ocular no es lo que les importa a los demás niños, sino “su origen”: en una zona poblada mayoritariamente por personas de origen magrebí, “los ‘blancos’ son mirados bajo sospecha” (id.: 379-380). Así, cuando se dan cuenta de que la familia es mexicana, los habitantes abandonan la “desconfianza” y simpatizan con ella (Nettel 2011: 105). En la escuela, la narradora descubre la causa de tal actitud de parte de la población magrebí. De hecho, como lo menciona Cárdenas Moreno, “el director” —aparentemente blanco y de origen francés— no duda en ser abiertamente racista con sus alumnos, tratándoles de “fauna étnica” (Nettel citada por Cárdenas Moreno 2022: 379). Una vez más, el *animal simbólico* es usado por una mayoría contra una minoría, esta vez a un nivel mucho más amplio que el ámbito familiar puesto que engloba una comunidad entera.

Aunque al principio de su estancia en Francia la niña sea considerada como una curiosidad por su origen mexicano, su “adapta[ci]ón” a la lengua, al “argot”, y a su entorno hace que rápidamente se “identifi[que]” con la categoría de “inmigrante pobre” y encuentre su sitio entre los jóvenes del barrio (id.: 380; Nettel 2011: 120). Después de unas vacaciones en campamento con aquellos chicos, la narradora se da cuenta de que detrás de su violencia se esconde “su enorme vulnerabilidad. [...] Al fin y al cabo, aunque a su propia manera, ellos también eran trilobites” (Nettel 2011: 165). La protagonista usa al trilobite como *animal simbólico* primero para sí misma. Lo define como el ancestro de la cucaracha, un animal prehistórico que ha sido capaz de evolucionar y adaptarse a su ambiente para sobrevivir y seguir existiendo a pesar de las condiciones hostiles del planeta (id.: 95). El trilobite se convierte en una verdadera inspiración para aguantar e incluso subvertir la autoridad de su abuela y de sus padres, y más tarde para soportar los altibajos de la adolescencia y los provocados por su propia marginalidad.

Así, a lo largo de la adolescencia, adaptará su comportamiento a su entorno y a cada situación en la que se encuentre. Por ejemplo, mentirá a sus compañeros sobre su padre — encarcelado por corrupción en México—, hablándoles únicamente de su profesión inicial de psicoanalista e inventándole una gran carrera en Estados Unidos (id.: 146). También fingirá indiferencia cuando Sebastien contestará a su carta de amor con la burla (id.: 145). Según ella, esta capacidad para el disimulo de emociones no es anodina: “El arte del disimulo ha sido desde siempre una de las grandes armas que poseen los trilobites” (ibíd.). En este sentido, la propuesta de Wentworth y García Calle parece más plausible. De hecho, la narradora se incluye abiertamente en la categoría de trilobite y es probable que, tras haber encontrado semejanzas con las cucarachas y sus ancestros, hubiera decidido imitarlos, primero inconscientemente y luego de manera consciente. No obstante, su comparación explícita con estos insectos también puede remitir, simplemente, a una toma de conciencia, a un análisis de su propia personalidad y de sus propias estrategias de supervivencia al “sufrimiento” (id.: 95).

Aunque no siempre elija estar en contacto con las márgenes, la protagonista desarrolla un gusto por ellas, particularmente en casa de la abuela en México, cuando se encuentra por primera vez con animales *reales*. Además de interesarse por las cucarachas y su comportamiento, su pasión temprana por la escritura y la literatura la llevará a apasionarse por el personaje famoso de Franz Kafka, Gregorio Samsa, el hombre insecto. A continuación, exploraré la relación de la narradora con la literatura y con este personaje, lo cual permitirá entrar en la dimensión formal de la novela y cuestionar su pertenencia a la categoría de ficción. El animal *simbólico* no está excluido de este nuevo tema, ya que sirve para relegar a seres en la

margen, de la misma manera que le sirve a Nettel para construir la figura de autor “paratópico”, que no encuentra su sitio.

2.1.2 La autoficción: la figura del autor paratópico

La crítica tiende a clasificar *El cuerpo en que nací* en el género de autoficción o en el de autobiografía (García Rodríguez, Romero Aguirre, Licata). Algunos elementos de la narración sin duda recuerdan la vida y características de la autora, como por ejemplo el ojo derecho enfermo, la vida compartida entre Francia y México, o el encarcelamiento de su padre. Sin embargo, el mismo libro se presenta de manera algo ambigua. De hecho, la contraportada tarda en posicionarse: primero llama el libro “historia” “inspirada en la infancia de la autora”, luego añade que está “escrita a modo de soliloquio” y acaba soltando la palabra fatídica de “novela”, denominación que conlleva la noción de ficción: “Una conmovedora novela de iniciación a la vida y a la literatura [...], un *Bildungsroman*” (Anagrama 2022). Al mismo tiempo, los comentarios de la faja proponen diversas apelaciones como “retrato personal” (Javier García) o “libro [...] que constituye un testimonio implacable, situado en algún lugar entre la confesión religiosa y la revelación laica” (Amy Rowland). Por lo tanto, la lectura de *El cuerpo* se encuentra dificultada por la falta de consenso sobre lo que realmente es: ficción o texto factual. Para explorar esta faceta de la escritura de Nettel, me centraré en el análisis del crítico literario español Manuel Alberca quien, en *El pacto ambiguo. De la autobiografía a la autoficción* (2007), estudia la literatura en la que el autor aparece como figura central. Gracias a esta obra de referencia, se podrá considerar la manera en que Nettel construye una imagen del escritor y de sí misma.

2.1.2.1 Manuel Alberca y *El pacto ambiguo*

Manuel Alberca empieza *El pacto ambiguo* con una breve historia de la presencia del autor en la literatura. Hasta el siglo XVIII, el autor casi nunca aparecía dentro de su obra, de manera que cuando lo hacía, el libro se consideraba especial y “excepcional” (Alberca 2007: 20). En el siglo XIX, la burguesía fomentó el “individualismo” y, por consiguiente, el autor se convirtió en una figura de interés que, para conseguir “relevancia y prestigio sociales”, decide construirse una imagen individual y única:

El artista y el escritor crearon sus propios códigos, pues para ser uno mismo era preciso diferenciarse de los demás. Ser diferente y distanciarse del resto de los hombres se alzó como la

máxima ética y estética de la creación moderna, pues la meta del artista moderno consistía en hacer de su vida y de sí mismo una obra de arte (id.: 22).

En los años 1960, sin embargo, Roland Barthes subvierte la “autoridad” del autor con su ensayo “La mort de l’auteur” (1968) en el que propone que el autor no puede ser omnipotente en cuanto a su propio texto, sino que el lector es quien tiene el verdadero poder para darle sentido (id.: 25-26). Barthes considera que, tradicionalmente, la cultura y la crítica centran el análisis y el aprendizaje de las obras literarias en sus autores como si sus vidas y sus gustos pudieran explicar los textos que han escrito (Barthes 1984: 64). Así, preconiza abandonar al autor, deshacerse de su figura para evitar leer un texto con el filtro de su vida (ibíd.). El crítico francés deconstruye por completo la figura del Autor —que escribe con mayúscula— al romper con la idea de que el escritor es el origen del texto. Según Barthes, ninguna obra literaria puede ser original (“original[le]”) puesto que su escritura está poblada de voces diversas anteriores en el sentido en que el texto siempre es intertextual incluso de manera inconsciente (id.: 67). La solución a la falta de autoría sería entonces “la naissance du lecteur”, la verdadera figura central de la escritura: el lector casi siempre es anónimo, para Barthes, no tiene historia ni psicología sino que, por haber leído, se ha creado una biblioteca mental de lo que ya existe en la literatura y dependiendo de esta biblioteca, sus interpretaciones del texto serán diversas (id.: 69). Así es cómo Barthes llega a matar al Autor y a posicionar al lector como verdadero escritor de un texto, el que le da sentido.

A pesar de que este nuevo pensamiento haya influenciado el campo literario a finales de los años 60 y principios de los 70, la literatura contemporánea ha vuelto a dar un vuelco hacia textos centrados en el autor: “Hemos asistido al rebrote de lo autobiográfico en todas sus formas posibles, a cara descubierta y con disfraz, [...] en reproducción veraz o ficticia” (Alberca 2007: 27-28). Aunque Alberca se centre en la literatura española, este interés por lo autobiográfico también se nota en el ámbito hispanoamericano. Héctor Abad Faciolince, por ejemplo, con *El olvido que seremos* (2017), propone una “biografía novelada” de su padre, con la que al mismo tiempo llega a hablar de sí mismo (Alfaguara). Valeria Luiselli también se incluye a sí misma —aunque de manera sutil y nunca explícita— en *Los ingrátidos* (2011) que se presenta como “novela” (Sextopiso).

Como ya se ha mencionado, las denominaciones en cuanto a los textos con carácter autobiográfico son diversas en las tapas, incluso a veces contradicen el contenido del texto, lo cual confunde al lector y lo hace dudar sobre la veracidad o la ficcionalidad de lo que tiene ante sí. Según Manuel Alberca, estas denominaciones son “paratextuales”, es decir que se

encuentran fuera del texto, en el “paratexto (portada, contraportada, solapa, prólogo, epílogo, entrevistas promocionales, etc.)” (2007: 175). Estos elementos paratextuales sirven para los “pactos” que Alberca retoma de Philippe Lejeune, profesor y crítico francés especializado en lo autobiográfico, y de su texto *Le pacte autobiographique* (1975) (2007: 66). El pacto remite a “una relación contractual” entre autor y lector mediante el libro en el que el primero se dedica —gracias a denominaciones— a proponer una clave de lectura, de manera que el lector sepa cómo interpretar el contenido del libro (ibíd.). En el caso del ‘pacto autobiográfico’, “el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo” (ibíd.). Así, Alberca distingue el pacto autobiográfico del “pacto novelesco o de ficción” en el que el autor y su narrador son distantes, hasta tal punto que el lector se olvida del autor y se concentra en “la historia” (Lejeune citado por Alberca 2007: 70). Este pacto implica que el lector no busque veracidad ni intente atribuir las palabras del narrador al autor: de tal manera, gracias a la etiqueta de ficción, el autor puede deshacerse de la “reponsabili[dad]” de las palabras del narrador, algo imposible con el pacto autobiográfico (Alberca 2007: 71).

Estos dos pactos, que a primera vista son perfectamente delimitados, tienen fronteras mucho más fluidas de lo que parecen: ¿a qué pacto pertenece un texto en el que el autor se esconde detrás de su narrador, se “desdobra” y se “camufla” para guardar algo de privacidad? ¿cómo interpretar un texto que se presente como novela pero que propone un narrador en primera persona con identidad nominal idéntica a la del autor? (id.: 78). Para contestar estas preguntas, Alberca propone “el pacto ambiguo”, un pacto a caballo entre el autobiográfico y el novelesco. Mientras el autobiográfico da lugar a producciones como “memorias” o “autobiografías” y el novelesco a “novelas” o “cuentos”, el ambiguo da lugar a las “novelas del yo” que entonces se alimentan de cada uno de los pactos laterales⁸.

Alberca divide a las novelas del yo en tres tipos: la “novela autobiográfica”, la “autoficción”⁹, y la “autobiografía ficticia” (2007: 92). Para identificar estos tres tipos, se basa en dos criterios principales: el “principio de identidad” y la “propuesta de lectura ficción/factualidad” (ibíd.)¹⁰. El segundo cuadro propuesto por Alberca muestra que los pactos autobiográfico y novelesco no están muy lejos de las novelas del yo, ya que éstas se basan en

⁸ Ver Anexo 1.

⁹ Fue Serge Doubrovsky, escritor y crítico francés quien inventó el término de ‘autoficción’ al definir su propia novela *Fils* (1977) en el prólogo del mismo texto (Alberca 2005-2006: 116). Además, Alberca no es el primero en teorizar el género: desde finales de los años 1990 y principios de los 2000, autores como Marie Darrieusecq, Vincent Colonna, Jacques Lecarme, y Philippe Gasparini, estudiaron los géneros de aspecto autobiográfico (id.: 117-118). Por cuestiones prácticas, solo utilizaré la teoría de Alberca, ya que en su propio estudio considera las distintas teorías y los puntos de vista de estos críticos.

¹⁰ Ver Anexo 2.

ellos. La *novela autobiográfica* se acerca a las memorias y a la autobiografía—aunque el narrador y el personaje nunca comparten su identidad nominal con el autor—puesto que propone elementos realmente autobiográficos (id.: 99). Sin embargo, en este género, el autor “se esconde” detrás de su narrador o personaje, lo cual requiere “el conocimiento de la biografía del novelista a fin de determinar el autobiografismo o no del relato” (id.: 99, 112). La *autobiografía ficticia* se acerca más bien a la novela visto que el contenido del texto, completamente ficticio, finge ser una autobiografía mediante “un discurso narrativo fundamentalmente ambiguo”: utiliza la narración en “primera persona” (el narrador es el personaje), “adopta la forma autobiográfica” al contar la “vida o algún episodio de ésta” del narrador, y el autor incluye algunos elementos autobiográficos en la “caracterización de su personaje” (de manera que solo podrán identificarlos los lectores que conozcan la biografía del autor) (id.: 94).

La *autoficción* se sitúa entre estos dos géneros, con un grado de ambigüedad mucho más elevado: mientras la novela autobiográfica se asemeja al pacto autobiográfico y la autobiografía ficticia al novelesco, la autoficción no se coloca en ninguno de los pactos sino que se puede considerar un “híbrido” de los dos (id.: 159). Su ambigüedad depende de los ya mencionados elementos paratextuales y textuales, que según Alberca pueden intervenir en “grados” distintos: los textuales pueden ser datos explícitamente “autobiográficos y reales” (identidad nominal del autor, o de “familiares y amigos”, “fecha[s]” importantes relacionadas con su vida, o mención de obras anteriores del autor), también pueden ser elementos “que parecen inventados o reales” pero imposibles de verificar por el lector, y por último pueden ser elementos indudablemente “ficticios e incluso fuertemente irreales” que, gracias a los datos verdaderamente “biográfic[os]”, el lector puede “reconoce[r] como imposibles de atribuir al autor” (id.: 177-178).

En función de los indicios paratextuales y textuales, Alberca identifica tres formas de autoficción: la “autoficción biográfica”, la “autobioficción”, y la “autoficción fantástica”¹¹ (id.: 182). Los tres casos comparten el rasgo distintivo de la autoficción, es decir la identidad nominal compartida entre autor, narrador, y personaje, y su presentación al público como novela (ibíd.). Lo que permite distinguirlos es el grado de “invención” que influye entonces en el nivel de “ambigüedad” del texto (ibíd.). La *autoficción biográfica* presenta unos grados de invención y de ambigüedad mínimos: el autor retoma su propia vida que, por estar narrada en forma de novela, aparece “ligeramente” modificada (ibíd.). Esta modificación se manifiesta bajo la forma

¹¹ Ver Anexo 3.

de “algún episodio o aspecto aislado inventado”, de manera que el lector no duda demasiado en los datos autobiográficos (id.: 183). La *autobioficción* es el género autoficcional que Alberca considera más ambiguo, ya que parece casi imposible distinguir los datos biográficos de los elementos ficticios: la autobioficción es completamente “h[i]brida” (id.: 194). Aunque el autor posiblemente se esconda detrás de la ficción (como en la novela autobiográfica cuando se esconde bajo otro nombre), ese no es el objetivo “principal”: el autor se sirve de su “propia” historia y vida para crear un relato de “ficción personal” en la que tanto lo biográfico como lo ficticio “irrumpen” el uno con el otro y borran sus límites (id.: 195). En este caso, el autor busca confundir al lector, “fomentar [su] incertidumbre” (ibíd.). En cuanto al tercer tipo de autoficción, la *autoficción fantástica*, Alberca retoma la noción de Vincent Colonna (id.: 190). Al contrario de la autoficción biográfica, se aproxima al pacto novelesco gracias a su gran grado de “invención” (ibíd.). De hecho, el autor concibe “una realidad imaginaria” en la que es el protagonista y el narrador: el lector no puede dudar en el carácter ficticio y rápidamente entiende que el texto se debe leer como ficción (ibíd.). Alberca comenta la paradoja de esta actitud: el hecho mismo de inventarse una vida o “una personalidad” resulta tanto en el ocultamiento de su propia biografía y de su identidad íntima, como en una revelación de facetas íntimas del autor (ibíd.). Al fantasear una vida alternativa o “un doble imperfecto”, el escritor denota autocrítica o auto-“burla”, de manera que también llega a “representar[le]” (ibíd.).

Ahora bien, *El cuerpo en que nació* no se categoriza de manera clara. Empecemos con el primer rasgo importante según Alberca: la identidad nominal. Desde las primeras palabras, la voz narrativa cuenta, en primera persona, su propia historia y su nacimiento con una enfermedad. El libro entero se focaliza en episodios de la vida de la narradora, como una especie de mirada en el retrovisor, y de manera más o menos cronológica, empezando con su infancia temprana en México con sus padres, luego con la abuela materna, seguido por su mudanza a Francia durante la preadolescencia, y el regreso a México a sus 15 años. Sin embargo, sin conocer la vida de la autora, parece complicado relacionar a la narradora/personaje con ella, ya que en ningún momento explicita su nombre y/o sus apellidos. Hasta la página 117, es decir un poco después de la mitad del libro, la narradora/personaje es anónima: no es necesario explicitar su nombre, ya que cuenta su propia historia en una consulta con la Doctora Szalavski. El anonimato permite al autor esconderse detrás de su personaje, lo cual encontramos en la novela autobiográfica. Al mismo tiempo, contribuye a la ambigüedad del texto: algunos datos biográficos de Nettel son reconocibles, como por ejemplo el ojo enfermo, la vida compartida entre México y Francia, la pasión por la literatura, su profesión, la de su padre y el encarcelamiento de éste. Sin embargo, para reconocerlos requieren que el lector sea

familiarizado con ellos, y si no lo es, que los paratextos presenten el libro como un texto autobiográfico. Esto dicho, estos elementos biográficos permiten descartar el género de autobiografía ficticia, puesto que se resume a inventar la vida de un personaje/narrador distante de la identidad del autor.

La narradora rompe con el anonimato cuando rememora su adolescencia en Francia y lo que en aquel entonces la distinguía de los demás alumnos, entre otras cosas “tenía un nombre impronunciable, vagamente similar al de una isla francesa perdida en el Caribe” (Nettel 2011: 117). Gracias a este indicio, la identidad nominal de la narradora/personaje muy probablemente remita a la isla Guadalupe, y por lo tanto sea la confirmación de que la narradora/personaje comparte la identidad nominal con la autora. Este rasgo permite entonces afirmar que no estamos frente a una novela autobiográfica, ni tampoco a una autobiografía ficticia. Consecuentemente, *El cuerpo en que nació* corresponde al género autoficcional.

Nettel construye la ambigüedad de su texto primero mediante elementos paratextuales, como la ya citada faja que propone distintas etiquetas, o la contraportada que define al libro como novela “inspirada en la infancia de la autora” (Anagrama). De manera explícita, el texto se presenta como ficcional con ciertos rasgos autobiográficos cuya cantidad y veracidad solo pueden identificarse gracias al conocimiento de la biografía de la autora, y ahí reside la ambigüedad: puede que el lector lea la novela preguntándose qué elementos son verdaderos y cuáles no.

El contexto de la escritura de *El cuerpo en que nació* puede explicar esta ambigüedad y la vacilación entre lectura en clave ficcional y autobiográfica. Rocío Romero Aguirre, en un artículo sobre la relación entre autoficción y el psicoanálisis en la novela de Nettel, describe la cronología de la escritura de *El cuerpo*. Aquel texto apareció primero en forma de relato breve, en 2009, tras la iniciativa de la revista *Letras libres*, que pidió a varios escritores escribir “una ‘autobiografía precoz’” (Romero Aguirre 2019: 373). Este contexto compartimentó al libro en el pacto autobiográfico. Según Romero Aguirre, la autora presentó algunos de los “momentos centrales” de su vida, y algunos de ellos fueron abandonados en la forma novelesca del texto (id.: 374). El título, que se inspira de un poema de Allen Ginsberg, también induce una sensación de autobiografismo al ser escrito en primera persona. Sin embargo, los paratextos de la novela de 2011 indican que *El cuerpo* se debe leer como una novela, como un relato que “se inspira” de la autora y de su infancia pero que presenta un grado de ficcionalidad lo suficiente elevado como para considerarse un libro de ficción.

Varios periodistas han intentado destacar los elementos verdaderamente factuales mediante entrevistas con Guadalupe Nettel. En una de ellas, la periodista Ana Beatriz Fernández

González interrogó a la autora sobre el hecho de escribir sobre sí misma, Nettel concluyó su respuesta clasificando su propio libro:

Para mí no es una autobiografía, es una novela porque cuando escribes un libro acerca de algo que realmente ocurrió no puedes abarcar toda la realidad, porque para empezar ni te acuerdas de todo. Es como poner el reflector en los puntos que eliges para crear una narrativa, y por eso yo digo que es ficción, además que tiene un tratamiento verdaderamente de novela (2019).

En este comentario, Nettel no pretende escribir sobre episodios de su vida de manera totalmente fiel a los hechos, sino que acepta escribir según lo que recuerda, cómo lo recuerda, y cómo decide contarlo. En este sentido, se aleja de la autobiografía pedida por la revista *Letras libres*, ya que el género autobiográfico busca contar la vida del autor lo más objetivamente posible. Sin embargo, dentro de la novela, la narradora confunde una vez más al lector cuando le dice a su madre: “Estoy escribiendo una novela sobre mi infancia, una autobiografía” (Nettel 2011: 180). El artículo de Romero Aguirre es particularmente relevante en el debate de la subjetividad/objetividad en las novelas del yo. Según ella, el objetivo de la autoficción, a diferencia de la autobiografía, no es presentar la verdad o los hechos tal y como son o han sido, sino poner ante el lector “la verdad subjetiva” sin concentrarse en la “cronología” ni en los “recuerdos voluntarios” (id.: 378). No obstante, la autobiografía tampoco puede pretender presentar la vida del autor “de manera objetiva”: para Paul De Man, quien criticó “la teoría de la autobiografía”, el nombre del autor en la portada solo sirve de “autoridad legal” pero no garantiza la sinceridad ni la objetividad del escritor autobiográfico (id.: 378). La respuesta de Nettel a la periodista concuerda con la idea de De Man: un autor no puede escribir sobre sí mismo sino siendo subjetivo, con recuerdos borrosos o con un filtro personal sobre ellos. Así llega Nettel a considerar *El cuerpo en que nací* ficción, aunque se base fuertemente en su propia vida.

Romero Aguirre relaciona esta subjetividad de la autoficción con los preceptos del psicoanálisis y con el pensamiento de Doubrovsky, el inventor del término ‘autoficción’ quien consideraba este género como una manera de “poner la verdad subjetiva en un texto literario” (id.: 381). La autoficción acepta la imposibilidad de objetividad y sirve de modo de “interpretación [subjetiva] de sí mismo” (id.: 379). Ahí es donde se acerca a “la experiencia psicoanalítica” que permite explorar la identidad, el subconsciente, lo que no puede ser objetivo, mediante la lengua:

[La autoficción] reconoce en la figura del analista no la de un profesional cuyo conocimiento especializado le hará conocer su propia vida, sino como un espacio de escucha que hace posible que la palabra aflore y elabore una verdad sobre el sujeto en sus repeticiones, sus identificaciones, su angustia, etc. (id.: 378-379).

En la obra de Nettel, el psicoanalista y la exploración del ser interior mediante la infancia es recurrente: tanto en *El cuerpo* como en el cuento “Bezoar” (2008, *Pétalos*), la autora deja que sus personajes se autoanalicen e intenten conocerse a sí mismos mirando en el retrovisor (id.: 372). Al narrar en primera persona y al dirigirse a la doctora Szlavski, Nettel usa la escritura, según lo interpreta Romero Aguirre, como medio para “intepretar[se]” a sí misma (id.: 379). La narradora de *El cuerpo*, en una reflexión metaliteraria reconoce la subjetividad de su relato:

Estos son, sin duda alguna, los recuerdos de mi infancia y adolescencia, mezclados en una intrincada madeja con una infinidad de interpretaciones de las que ni siquiera soy consciente. [...] A veces me da por dudar de toda esta historia, como si en vez de una vivencia se tratara de un relato que me he repetido a mí misma una infinidad de veces (Nettel 2011: 182-183).

La autoexploración de la identidad es lo que, desde el punto de vista de Romero Aguirre, hace de *El cuerpo* una novela autoficcional (2019: 379). Además, la duda de la narradora acerca de su propia historia no hace sino enfatizar la ambigüedad que proporciona el género autoficcional, la escritura del yo.

Esta reflexión, acerca de la auto-interpretación, se entrecruza con la teoría de Alejandro Lámbarry, y particularmente con el *animal posmoderno* que se preocupa de sí mismo y deja a un lado las preocupaciones sociales. Si conservamos la idea de Romero Aguirre, la comparación con la cucaracha le sirve a Nettel para entenderse o descubrirse a sí misma. Además, Guadalupe Nettel no es la única en haberse inspirado de la cucaracha para conocer su propia identidad: An Van Hecke, profesora en la KU Leuven, también se basa en *El otro radical* de Lámbarry y propone que el autor guatemalteco del siglo XX Augusto Monterroso (sobre quien escribió su tesis doctoral y un libro), al igual que Nettel, encontró en la cucaracha un medio de conocimiento de sí mismo. Van Hecke explica: “Es lo que vemos en la cucaracha de Monterroso: descripción y construcción, pero también deconstrucción y cuestionamiento de la propia identidad” (2018: 157). Van Hecke retoma las palabras de González Zenteno quien se focaliza en el animal en la literatura: el animal en la obra de Monterroso aparece porque el autor tiene preguntas sin contestar acerca de su propia vida (id.: 156). Así, en “La cucaracha soñadora”, Monterroso se focaliza en “la inseguridad existencial del escritor, que siempre

quiere ser otro” (ibíd.). Lo mismo ocurre con la narradora de *El cuerpo en que nació*, una escritora apasionada por la literatura y por su profesión pero que reconoce que hubiera podido prosperar mejor en otro sector:

Muchas veces, sobre todo en los periodos de mi vida en los que me he sentido encarcelada en esta obsesión por el lenguaje, por la construcción de una trama y—lo más absurdo de todo—por hacer de las letras una profesión, un *modus vivendi*, le [su madre] reprocho aquel entusiasmo desmedido. Tal vez sería más feliz ahora, doctora Sazlavski, si cobrara mensualmente un jugoso salario de la IBM. ¿Cómo saberlo? (Nettel 2011: 42-43).

La narradora sin duda considera que su situación es complicada, tanto a nivel financiero como a nivel personal. La escritura, su pasión, se ha convertido en fuente de angustia, en una obsesión que no consigue satisfacerla: incluso imagina lo que hubiera podido ser su vida con un trabajo estándar, fuera del campo literario. Nettel construye una figura del autor que se aparenta a lo que Maingueneau llama “paratopie”.

2.1.2.2 Dominique Maingueneau y paratopía

En su libro *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004), Dominique Maingueneau, profesor en la Université de la Sorbonne especializado en el análisis del discurso, considera que la literatura, socialmente, no pertenece a ningún campo de la sociedad y al mismo tiempo tampoco se encuentra totalmente fuera de ella, sino que siempre se encuentra en la frontera entre lo ‘tópico’ —es decir lo que está delimitado por prácticas sociales—y lo ‘no-tópico’: “L’existence sociale de la littérature suppose à la fois l’impossibilité de se clore sur soi et l’impossibilité de se confondre avec la société ‘ordinaire’, la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux” (2004: 72). En este estudio, Maingueneau define al escritor como un ser que se no se localiza en ningún territorio sino en el de las fronteras, y que por lo tanto juega, como lo pueda, entre los mundos:

L’appartenance au champ littéraire n’est donc pas l’absence de tout lieu, mais, [...] négociation entre le lieu et le non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion. C’est ce que nous avons appelé plus haut “paratopie” (ibíd.).

Según esta definición, la narradora/personaje de *El cuerpo* se encuentra en la paratopía. La cita anterior lo confirma: la narradora no se ha conformado con un trabajo estándar, sino que siempre ha querido hacer de su pasión por la escritura su profesión. Así, ser escritora la ha colocado fuera de la norma, y la “imposible inclusión” —por tener un cuerpo singular y por

pertenecer al campo literario—de la que habla Maingueneau es la que alimenta a la autora/narradora/personaje para escribir la novela.

Además, el cuerpo marginal de la narradora la instala en la condición paratópica. Maingueneau propone una serie de categorías dentro de la paratopía. Una de ellas, la “paratopie d’identité” (“mon groupe n’est pas mon groupe”) puede tener lugar en tres ámbitos: la familia, la orientación sexual, o la inclusión/exclusión social (Maingueneau 2004: 86). En el caso de *El cuerpo*, está claro que la familia de Guadalupe desempeña un papel en la exclusión y en el sentimiento de la narradora de estar bloqueada entre varios mundos: primero porque debe adaptarse a tres hogares distintos, y luego porque sufre discriminación por parte de las mujeres de su vida. Esta discriminación se relaciona con el cuerpo —con el ojo o con la postura—y, para Maingueneau, constituye el mayor grado de paratopía de identidad (ibíd.). De hecho, la paratopía se vuelve extrema cuando llega a cuestionar la humanidad del ser paratópico, sea mediante la exclusión moral (que reprime la criminalidad), psíquica (que reprime los trastornos mentales), o física (que enajena a una persona por “la race, la maladie, le handicap ou la monstruosité” (ibíd.). En el caso de *El cuerpo*, el uso del *animal simbólico* es lo que permite ese rechazo de la condición humana y la relegación peyorativa al estatuto de animal.

Sin embargo, como se ha demostrado en el primer punto de este capítulo, la narradora llega a compararse voluntariamente con la cucaracha. La teoría sobre la paratopía permite entender este fenómeno: al localizarse en las márgenes, el escritor se identifica con los que no encajan ni con los modelos canónicos ni con la norma (id.: 72). Aunque Maingueneau no lo cite entre los seres marginales, el animal sin duda puede considerarse como tal y Nettel describe perfectamente tanto su marginalidad como la de la cucaracha. Asimismo, la atracción de la narradora hacia la literatura —que ya es un campo marginal—y luego hacia tipos de literatura no-canónicos también se explicaría por la situación paratópica en la que ya se encuentra la protagonista por culpa de su abuela y de su madre:

Como en otras ocasiones, mientras vivía en casa de mi abuela encontré compañía y complicidad en el espacio de la lectura. Opté entonces por salirme del canon francés que nos enseñaban en el liceo y busqué entre los escritores más contemporáneos. Me dediqué a rastrear autores afines a mis amistades de ese momento, autores en guerra contra las convenciones sociales y amantes de la marginalidad (Nettel 2011: 186).

Sus autores de predilección en aquel entonces son William Burroughs, Charles Bukowski, Kerouac o Allen Ginsberg (de quien retomó las palabras para el epígrafe) (id.: 186-187). Sin embargo, su descubrimiento de Franz Kafka, y sobre todo de su hombre-insecto, será un

momento clave en la construcción de su identidad y de su identificación con la cucaracha. Hasta entonces, la joven solo se había identificado con el insecto por haber sido llamada ‘cucaracha’ —por el *animal simbólico*—. A partir de su lectura de *La metamorfosis*, la identificación con aquel insecto es voluntaria:

Me identificaba por completo con el personaje de *La metamorfosis*, a quien le ocurrió algo semejante a mi historia. Yo también me había levantado una mañana con una vida distinta, un cuerpo distinto y sin saber bien a bien en qué me había convertido. En ningún lugar del relato se dice exactamente qué insecto era Gregorio Samsa, pero yo asumí muy rápido que se trataba de una cucaracha. Él se había convertido en una mientras yo lo era por decreto materno, si no es que desde mi nacimiento. Tras la lectura de ese libro, me puse a investigar en el colegio acerca de esta especie y descubrí su extravagante pedigrí [...] Mi lectura de *La metamorfosis* fue de lo más confusa. Durante las primeras páginas no conseguía saber si era una desgracia o una bendición lo que le había ocurrido al personaje [...] Como él, yo también causaba cierta repulsión entre mis compañeros (Nettel 2011: 94).

Esta identificación con Gregorio Samsa corresponde a la teoría de Maingueneau: la joven, por su marginalidad, entiende su paratopía y busca identificarse con otros seres marginales. Las palabras de la narradora también revelan la ambivalencia de la paratopía, la vacilación entre dos o varios lados: no consigue saber si la transformación de Samsa es positiva o negativa, tampoco sabe quién es ella, ni entiende los cambios de su cuerpo ni los de su vida. Al igual que su lectura de *La metamorfosis*, su lectura de su propia vida es “confusa” y no está segura de si debe considerar su infancia y adolescencia como “una desgracia o una bendición” (ibíd.).

Aunque Guadalupe Nettel se refiera explícitamente a Gregorio Samsa en la novela, la manera en que construye su personaje paratópico también recuerda algunos elementos más específicos del texto de Kafka, tanto en la forma como en el contenido. De hecho, a nivel formal, la novela, con sus preguntas retóricas a la Doctora Sazlavski, se aparenta a las preguntas incesantes de Samsa quien descubre las funciones de su nuevo cuerpo y quien intenta, al principio de la historia, entender por qué su familia se distancia de él. La primera pregunta del relato es la que permite a la historia arrancar, cuando Gregorio amanece en la cama y descubre su cuerpo totalmente cambiado, piensa: “Que m’est-il arrivé ?” (Kafka 1990: 79). Sin embargo, Nettel ha elegido una narración en primera persona mientras el narrador de Kafka narra en tercera persona teniendo acceso a los sentimientos y la mente del protagonista pero no a los de los demás personajes. Este tipo de narración implica que las preguntas no siempre aparezcan en voz del personaje en discurso directo sino en estilo indirecto y de manera impersonal. En

una de ellas por ejemplo, el lector descubre que Gregorio ha especulado sobre la elasticidad de su nueva espalda: “le dos était sans doute plus élastique que Gregor ne l’avait tout d’abord pensé” (id.: 87). Además, también reflexiona sobre su nueva condición dejando a un lado las preocupaciones físicas y cuestionando más bien su naturaleza profunda, como cuando su madre y su hermana deciden vaciarle la habitación en la que vive para acomodarla a su nueva condición de insecto. En ese momento, Gregorio teme perder la poca humanidad que le queda y se resuelve a asustar a ambas mujeres para que no modifiquen el cuarto (id.: 117).

Asimismo, una de las preguntas de Guadalupe acerca de su trabajo, en *El cuerpo* se asemeja a una queja de Gregorio. Mientras ella se arrepiente de haber cedido a su obsesión por la literatura, él se lamenta de la dificultad de su puesto de representante comercial que le impide descansar: “‘Ah, mon Dieu’ pensa-t-il, ‘quel métier exténuant j’ai donc choisi !’” (id.: 80). Además, ambos personajes, cada uno a su manera, acusan a sus padres de ser la causa de sus malas condiciones laborales: Guadalupe le reprocha a su madre el entusiasmo que mostró cuando de pequeña empezó la escritura de cuentos, y Gregorio explica que, si no fuera por ofrecer un confort de vida a sus padres ya mayores, dejaría de trabajar en aquella empresa (Nettel 2011: 42-43; Kafka 1990: 81).

Al principio de su cambio corporal, Gregorio Samsa recibe el apoyo de su hermana Grete, quien intenta descubrir sus nuevos gustos alimenticios proponiéndole numerosos alimentos (Kafka 1990: 105). Sin embargo, después de un tiempo, la familia acaba considerando a Gregorio como un peso, un parásito, y Grete se vuelve indiferente al bienestar de su hermano-insecto, despreocupándose de si ha comido o no (id.: 129-130). En *El cuerpo*, la narradora, tanto en casa de su madre como en la de su abuela no se alimenta a su gusto: mientras la madre se obstina en cocinar comida sana y equilibrada al punto de prescindir del sabor, la abuela, al tener muy poco apetito, sirve cantidades demasiado pequeñas a sus nietos (Nettel 2011: 40, 62).

Otra característica de la abuela de Guadalupe es su “síndrome de Diógenes” que le impide deshacerse de cualquier objeto, tenga utilidad o no, valor o no (id.: 60). Para mantener orden en la casa, amontona todo tipo de objetos antiguos como viejas revistas, ropa de sus hijos y de su marido difunto, en dos cuartos distintos a los que libera de vez en cuando moviendo todas sus cosas acumuladas (id.: 60-61). Los nietos acaban considerando esta masa de objetos como una ola que se mueve sola, con vida propia, a la que llaman “la ola verde” (ibíd.). En el cuento de Kafka, los padres de Samsa no le dejan salir de su cuarto en el que se siente prisionero y su habitación se convierte en el trastero de la doméstica: “Tout ce qui paraissait à première vue inutile, la femme de peine, toujours pressée, l’enfourrait simplement dans la chambre de

Gregor” (1990: 108, 133). Similarmente, la captividad de Gregorio se repite en *El cuerpo* cuando la abuela encierra a la narradora en una habitación para que no moleste a los invitados.

El paralelismo quizás más obvio entre los dos protagonistas sea la ceguera. La vista de la narradora de Nettel es reducida por el parche: la pequeña ve a través un filtro, el lunar blanco del ojo derecho. Samsa va perdiendo la vista gradualmente: cada vez menos puede distinguir las cosas de lejos, todo se confunde (Kafka 1990: 112). Sin embargo, mientras la joven puede volver a ver con claridad quitándose el parche, Samsa nunca recupera la vista, y más importante aún, nunca recupera su naturaleza inicial, su humanidad.

La intertextualidad con *La metamorfosis* le permite a Nettel alimentar la paratopía de su protagonista. Al tomar un personaje famoso y paratópico como modelo, Gregorio Samsa, la autora se asegura de que los lectores familiarizados con la obra de Kafka puedan reconocer la paratopía de la narradora mediante los numerosos paralelismos entre los dos textos. En este sentido, la cucaracha de Kafka se convierte en la cucaracha de Nettel y permite elaborar la paratopía de la narradora/personaje/autora, en el marco de la autoficción.

2.2 “Guerra en los basureros”: el animal como crítica social

El papel central desempeñado por la cucaracha en *El cuerpo en que nació* se repite en el primer libro de cuentos de Nettel, *El matrimonio de los peces rojos* (2013), y precisamente en el segundo cuento, “Guerra en los basureros”. Narrado en primera persona, el cuento presenta un episodio puntual de la infancia de un profesor de biología mexicano, quien recuerda su estancia en casa de sus tíos cuando tenía unos once años. Como en *El cuerpo*, los padres del narrador confían al niño a familiares. En este caso, ambos son “artistas” cuyo modo de vida no es adecuado a la crianza de un niño (Nettel 2013: 44). De hecho, las migrañas de su madre les obliga a vivir en la oscuridad, ambos fuman y beben exageradamente, y crean un ambiente hostil por culpa de sus “peleas” y “gritos” (id.: 44, 50, 60). Al final del cuento, la madre vuelve a ver a su hijo para despedirse de él y sobre todo para conversar con su hermana, la tía Claudine, después de haber decidido internarse a un hospital psiquiátrico (id.: 60).

El contexto familiar del narrador contrasta inmediatamente con el hogar de sus tíos, unos burgueses que consiguieron formar una “familia funcional, con dos hijos disciplinados, pulcros y buenos estudiantes”, y quienes viven en un barrio de clase media “con aspiraciones *yankies*” y unas sirvientas (id.: 44). La distancia entre esta familia y el pequeño se establece desde su llegada: Claudine le acomoda en un cuarto olvidado de la casa, “entre la cocina y el cuarto de servicio en el que vivían Isabel y Clemencia”, la sirvienta indígena (Clemencia) y su

hija (Isabel) (id.: 45). La localización de su nueva habitación revela su situación paratópica, es decir, su posicionamiento entre dos mundos: “Mi habitación, a medio camino entre la casta de las sirvientas y los miembros de la familia, representaba muy bien mi lugar en ese universo” (id.: 48). El niño, a pesar de tener lazos de sangre con Claudine y su familia no pertenece a su “casta”, ni tampoco a la de Clemencia e Isabel, que son de otra clase social, otra raza, e igualmente de otra familia.

La diferencia entre él y los primos también aparece en sus ámbitos escolares. Los hijos de Claudine —unos “rubios”—acuden a “la sección americana” del “Colegio Americano” mayoritariamente frecuentada por niños blancos de padres adinerados (id.: 47). El narrador, en la misma escuela, sigue las clases en la sección mexicana, “más barata” donde las clases tienen lugar “en la planta baja, es decir, en la parte más oscura del edificio” (ibíd.). Aquí aparece otro paralelismo entre la narradora de *El cuerpo* y el narrador de “Guerra”. De hecho, ambos frecuentan las partes oscuras de los edificios y, al volver a México tras su estancia en Francia, Guadalupe acaba el currículo secundario en un liceo francés donde las diferencias sociales son muy marcadas: por un lado, los alumnos y profesores son mayoritariamente blancos, por otro lado, los empleados encargados de la limpieza y de la cafetería son indígenas (Nettel 2013: 170). Además, aunque la joven controle el idioma francés, se encuentra excluida del círculo social de los alumnos adinerados. Por su argot influenciado por el habla de los jóvenes desfavorecidos del barrio Les Hippocampes en Aix-en-Provence, los demás la categorizan de “muerta de hambre” que “dentro de su manera de ver el mundo, representaba un insulto” (id.: 171).

Igual que en *El cuerpo*, el niño no consigue integrarse e incluso reconoce que no lo intenta (Nettel 2013: 47). Evita el contacto con su familia de acogida, sobre todo en las horas de mesa, y baja a cenar tarde, por la noche, cuando ya todos han acabado (ibíd.). Similarmente, a su regreso de Francia, Guadalupe no tiene casi contactos con su abuela a pesar de vivir con ella: “mi abuela mostraba por mí una indiferencia cortés [...]. Casi nunca nos cruzábamos. A veces, ni siquiera a la hora de comer” (Nettel 2011: 169). De la misma manera que la protagonista de la novela se auto-margina mediante la literatura y su relación con la cucaracha, el niño del cuento acepta su diferencia y se auto-margina de la familia bajando tarde a cenar y quedándose solo en su pequeña habitación. Además, mientras Guadalupe se acerca a otros niños marginales como Ximena, Sophie, y Blaise, el narrador de “Guerra” acaba creando vínculos con Clemencia e Isabel, quienes no forman parte de la familia y cuyos apartamentos se encuentran fuera del hogar, en la azotea (Nettel 2013: 45). De hecho, las acompaña a hacer la compra a lugares hasta ahí desconocidos donde es testigo de otras realidades sociales de las de

su familia privilegiada: toma el autobús, ve a “mendigos” (tanto adultos como niños), incluso asiste a “un asalto a manos de un payaso armado” (id.: 49). Aunque parezcan experiencias negativas, el niño aprovecha estas salidas con Isabel, una mujer muy alegre que aprecia sus momentos con él (ibíd.).

Rápidamente, el cuento toma un giro cuando, una noche, el protagonista se encuentra con una cucaracha en la cocina. Como en *El cuerpo*, el encuentro con el *animal real* causa sentimientos confusos. En “Guerra”, el niño reconoce de inmediato una semejanza entre él y el insecto con el que se topa:

Me pareció que aquel insecto me miraba y en sus ojos reconocí la misma sorpresa y desconfianza que yo sentía por él. Acto seguido, se echó a correr atolondrado, hacia todas partes. Su nerviosismo me dio asco y, al mismo tiempo, me produjo una sensación familiar. ¿O fue acaso la sensación de familiaridad la que me produjo el rechazo? (id.: 50).

Esta familiaridad puede relacionarse con el comportamiento del niño quien, de la misma manera que Guadalupe, se siente seguro y cómodo al “mover[se] sin ser visto ni escuchado” caminando “al ras de los muros”, una costumbre que ha mantenido incluso en la edad adulta (id.: 43, 50). Sin embargo, su semejanza con la cucaracha no le procura ni tranquilidad ni la misma seguridad que la narradora de *El cuerpo* siente en su presencia, sino que se asusta y le repugna, lo cual corresponde a la teoría de Deleuze, según cual el encuentro con la otredad que lleva al devenir-animal procura primero horror.

El ambiente del hogar cambia radicalmente cuando el niño, asqueado y asustado por la cucaracha, la aplasta con el pie (id.: 50). De hecho, Clemencia, quien ha sido testigo de la escena, le advierte que el asesinato tendrá consecuencias: “¿A quién se le ocurre?—dijo, casi para su adentros—. Ahora, lo más probable es que vengan a invadirnos” (id.: 51). Aunque al principio el narrador no se tome esa advertencia en serio, las cucarachas no tardan en invadir los espacios más íntimos del protagonista, empezando por su mente. No para de dar vueltas a las palabras de Clemencia e incluso a la manera en que se ocupó de la cucaracha muerta con “solemn[idad]”, casi como si estuviera practicando “un ritual mortuorio” (ibíd.). Esa noche, sueña “con un cortejo fúnebre de cucarachas” que lamentan la muerte de la pequeña víctima: se le aparece como “un héroe o un poeta querido” (ibíd.). Además de recordar la figura de autor paratópico que Nettel ya propone en *El cuerpo* (el poeta, el escritor es una cucaracha, un ser marginal), la comparación de la cucaracha con un ser humano heroico también tiende a humanizar al insecto que ya no da asco, sino que es un ser “querido” por el que sus familiares lucharán y no “perdonar[án]” (ibíd.).

Al poco tiempo, las cucarachas *reales* (ya no soñadas) invaden la casa de los tíos. Empieza una verdadera guerra en el hogar. Marion Copeland, profesora de filología inglesa en Massachussets, publicó en 2003, *Cockroach*, dedicado a la cucaracha en las culturas del mundo, pasando tanto por una presentación de su biología y hábitat como por su presencia en las distintas mitologías y en las producciones culturales contemporáneas. Según ella, las batallas entre cucarachas y “el ama de casa” es un tema “recurrente” en “el folklore europeo y americano” (2007: 99). Nettel usa un léxico relativo a la guerra, primero en el título y luego en el cuento: así, los insectos “invad[en]”, “conquista[n]”, “se apodera[n]”, hacen una “guerrilla” (2013: 51, 52). La tía Claudine reacciona rápidamente, y junto con Isabel y su ahijado, establece “un plan de ataque” contra ellas (id.: 52). El vocabulario dirigido a definir la actitud de los tres personajes es semejante: “militar”, “guerra”, “supremacía” (id.: 52, 53, 57). Una vez más, la intertextualidad con *La metamorfosis* es palpable. En el texto de Kafka, Grete y el padre Samsa deciden deshacerse de Gregorio al que consideran un parásito: “Tandis que cet animal nous persécute, il fait fuir les locataires, il veut manifestement prendre possession de tout l’appartement et nous faire coucher dans la rue” (1990: 141).

Sin embargo, en *La metamorfosis*, el lector tiene acceso a los pensamientos de Gregorio, y sabe que ésas no son las intenciones de la cucaracha, sino que intenta entrar en contacto con su familia, conservar su humanidad, y estar cómodo en su nuevo cuerpo. Por lo tanto, la intertextualidad con Kafka también puede sugerir que las cucarachas de “Guerra” tampoco tienen malas intenciones. Pilar Bellver, profesora especializada en la enseñanza del español y de las culturas hispánicas para ‘heritage learners’, propone que el sentimiento de invasión y agresión de la familia se debe a la “transgresión espacial” que emprenden las cucarachas (2022: 63). Se basa en la teoría de Tim Cresswell, “geógrafo británico”, quien se focaliza en los lugares espaciales como “propiedad” (id.: 59). En su libro *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression* (1996), el científico sugiere que geográficamente, aparecer en un espacio que no es suyo remite a “cruzar un límite o frontera” conocidos por el transgresor, y por lo tanto, ese cruce se interpreta socialmente “como un acto intencional de resistencia a los valores o instituciones que han trazado esas fronteras” (id.: 63). Desde esta perspectiva, Bellver interpreta la aparición de las cucarachas como una transgresión de los espacios delimitados por los humanos: las cucarachas deben permanecer en el margen, en los rincones ocultos (ibíd.). La reacción bélica de Claudine e Isabel se debería a que, acostumbradas a este esquema, se toman la llegada de los insectos como una invasión de sus espacios y una subversión “intencional” de su autoridad sobre el reino animal (ibíd.).

Los primos y el tío quedan fuera de la estrategia militar, por decisión de Claudine, y Clemencia decide no participar en aquella lucha. A partir de entonces, se notan dos bandos: el de Claudine, Isabel, el narrador, y el de las cucarachas y Clemencia. Bellver interpreta la primera alianza como un intento de reestablecer la primera “jerarquía”, la de la dominación de los humanos sobre los animales (id.: 64). En ese momento, todos se ligan contra las cucarachas, borrando así por un momento las diferencias sociales y raciales, de ahí habla Bellver de “especismo”, de jerarquización de las especies (id.: 58, 64). Esta lectura del cuento evoca la voz *política* de los animales propuesta por Lámbarry: en esta función, los animales sirven para señalar la dominación humana sobre las demás especies, y por lo tanto para defenderse a sí mismos y concienciar los lectores acerca de los derechos animales.

En “Guerra”, Clemencia es quien da voz a las cucarachas. A pesar de permanecer silenciosa acerca de la batalla, revela su posición desde el principio y sobre todo al final del cuento, cuando se niega a ejecutar el último recurso de Claudine e Isabel: comerse las cucarachas para acabar con ellas (Nettel 2013: 58-59). La mujer, cuyas primeras previsiones resultaron correctas, argumenta su desacuerdo mediante sus creencias y sobre todo mediante su saber indígena:

Estos animales fueron los primeros pobladores de la Tierra y, aunque el mundo se acabe mañana, sobrevivirán. Son la memoria de nuestros ancestros. Son nuestras abuelas y nuestros descendientes. ¿Te das cuenta de lo que significa comérselas? (id.: 59).

Insinúa que esta ingestión se asemeja a comerse a otros seres humanos, y en consecuencia, sería una especie de canibalismo. Aunque esta sugerencia pueda parecer una simple creencia, la paratopía y el comportamiento del narrador no hacen sino enfatizar las palabras de Clemencia: solo basta con conocer al narrador para saber que existe un parentesco entre humanos y cucarachas. No obstante, reconocer esta semejanza es complicado para los personajes puesto que subvierte el orden jerárquico y cuestiona la naturaleza del ser humano. Bellver retoma la experiencia de Derrida que, saliendo de la ducha se sintió escrutado por su gato, reflexionó acerca “de la mirada animal” (2022: 63). En *L’animal que donc je suis*, concluye que esta mirada nos desestabiliza porque “difumina” las “fronteras” entre lo humano y lo animal: si el gato me mira a mí igual que yo le miro a él, significa que no somos tan distintos como lo pensaba (ibíd.). Clemencia, a diferencia del protagonista, no se encuentra desestabilizada por aquella falta de fronteras ya que su cultura le ha inculcado esta posibilidad. Recordemos las *convenciones primitivas* de Erik Camayd-Freixas y su teoría sobre el realismo mágico. Todas las convenciones cuestionan las dicotomías de la perspectiva occidental: las fronteras entre vida

y muerte, animal/humano/vegetal, principio y final (tiempo lineal o cíclico), no son tan claras como lo parecen. En su estudio, Camayd-Freixas menciona la manera en que América Latina se encuentra a menudo dividida entre “una visión moderna, de lenguaje racionalista” y “una visión primitiva y su lenguaje signado de creencias indígenas, neoafricanas, o [criollas]” (1989: 13). En “Guerra”, el protagonista y su tía encarnan la visión moderna, la que no escucha la voz primitiva de Clemencia.

Sin embargo, existe una paradoja en el protagonismo de la cultura indígena en este cuento. De hecho, mientras Clemencia se presenta como una protectora de los insectos mediante su saber indígena, ese mismo saber es el que convence a Claudine e Isabel capturar y cocinar las cucarachas. En esto, Isabel se asemeja a la doméstica de la familia Samsa: no la asusta la cucaracha, la menosprecia y participa en su malestar (Kafka 1990: 131-132). Isabel lleva a Claudine y su ahijado a un mercado en los que solo acude la parte pobre de la población, ahí se dan cuenta de que comer insectos es algo totalmente normalizado en las culturas indígenas:

Alguien en uno de esos puestos miserables llamó poderosamente mi atención. Se trataba de una niña de rostro hermoso y muy oscuro que ayudaba a su madre a vender insectos. [...] Me quedé atónito observando el espectáculo. Lo que la niña vendía eran chinches redondas y muy inquietas en conos de cartón que los compradores comían ahí mismo con limón y sal, sin tomarse la molestia de cocinarlas (id.: 56).

Cuando la pequeña le propone probar insectos, el narrador, presionado por Isabel, lo intenta y acaba huyendo totalmente aterrado y disgustado (ibíd.). Según Pilar Bellver, mediante esta escena, la cultura indígena aparece como “desprestigia[da]” ya que “desde la colonia” sus prácticas entomofagias han sido consideradas “primitiv[as]” y más recientemente signos de “pobreza” y de poca educación (2022: 61). Sin embargo, el terror del narrador no necesariamente implica que el lector también sea repugnado, sino que esta reacción exagerada aparece como un momento gracioso. A pesar de los temas complicados tratados por Nettel, el humor es recurrente en su obra y en “Guerra”, Clemencia a menudo ridiculiza las actitudes de sus empleados: “Lo único que hacía, de cuando en cuando, era expresarse con sarcasmo acerca de nuestro encarnizamiento: —Así son los ricos —decía—. Se angustian siempre por tan poca cosa. Mírenlos, parece que les hubiera caído el chahuistle¹²” (Nettel 2013: 54). Mientras los

¹² La expresión mexicana “Ya nos cayó el chahuistle” toma su origen en una enfermedad vegetal causada por un hongo que, desde los tiempos prehispánicos, ataca a los cultivos de maíz. En náhuatl, “chahuiztli” significa “enfermedad de la hoja del maíz” (Gobierno de México).

mexicanos blancos y ricos, se encuentran asustados e invadidos por los insectos, los mexicanos indígenas viven con ellos e incluso se los comen.

Asimismo, la escena también muestra saberes alternativos a los occidentales: en los puestos el protagonista descubre que el veneno de una especie de abeja sirve para curar inflamaciones y la fiebre (id.: 56). Lo que en ese momento parece extraño se convierte en un saber general para el narrador adulto que, desde su presente de profesor universitario, explica que en México se han censado unas 507 especies de “insectos comestibles” (ibíd.). Copeland menciona la dualidad de la cucaracha: mientras las culturas occidentales tienden a repugnarlas, otras culturas –como las de México o de Tailandia—tradicionalmente usan la cucaracha como alimento (2007: 87-88).

En “Guerra”, la decisión de comerse las cucarachas coincide con estas prácticas: sin embargo, Clemencia le explica al niño que, a diferencia de otros insectos, las cucarachas no son un alimento y que nadie se las come (Nettel 2013: 59). Con la intervención de su personaje indígena, Nettel elige darle un estatus distinto a la cucaracha: dentro del reino de los insectos y dentro de los animales comestibles, la cucaracha es una excepción. Al mismo tiempo que lleva el alma de los ancestros, este insecto también encuentra similitudes con algunos seres humanos (como el narrador). La nueva estrategia entomófaga tendrá como efecto la desaparición progresiva de las cucarachas en casa de los tíos y a la vez, la creación de vínculos afectivos entre el niño, su familia, e Isabel (id.: 58). No obstante, Clemencia le advierte una vez más de que la ingestión tendrá consecuencias nefastas sobre sus vidas, lo cual el niño esta vez se toma muy en serio (id.: 59). Sin tardar, sus previsiones se cumplen cuando la madre vuelve para anunciarle que ha decidido internarse en una clínica, y que tendrá que dejarle un tiempo indefinido con sus tíos (id.: 60).

El cuento acaba de manera sugestiva: el pequeño, triste, se queda solo en su habitación, como al principio del relato, y en su soledad, tiene como “única compañía” una cucaracha pequeña a la que identifica como “[u]na cucaracha huérfana, probablemente asustada, que no sabía hacia dónde moverse” (id.: 61). La historia se repite, vuelve a encontrarse solo sin apoyo de ningún familiar, aislado en ese cuarto pequeño en margen del resto de la casa y de la familia. Encuentra su doble en una pequeña cucaracha que se ha quedado sin padres, probablemente por culpa de la guerra que inició él y que acabó con la ingestión. Clemencia, otra vez, ha tenido razón. Como consecuencia de su dominación sobre el animal, el narrador vuelve a su estado paratópico, y precisamente a la paratopía de identidad: el niño no pertenece a ningún núcleo familiar, sino que se encuentra entre varios (sus padres le abandonan y no logra pertenecer ni a la familia de su tía ni a la de las sirvientas).

Ya mencionamos el nexo con la *voz política* de Lámbarry, gracias al personaje de Clemencia quien defiende y protege a la especie animal sometida e incluso exterminada en el ámbito doméstico. Sin embargo, el cuento sin duda también critica la sociedad mexicana y sus categorías sociales. Mediante las diversas dicotomías (blanco/indígena, rico/pobre, humano/insecto, etc.), los espacios ocupados por los personajes en la casa, los espacios recorridos fuera del hogar, las analogías con la animalidad, Nettel pone en evidencia la marginalidad de ciertas comunidades en México: tanto las personas indígenas, como las personas socialmente excluidas (como niños de parejas violentas o de padres mentalmente enfermos e incapaces de cuidar de ellos). Bellver se basa en los estudios de Christopher Hollingsworth, centrados en los insectos como medio de “animalización”, para explicar la analogía entre cucaracha y marginales: “la metáfora del insecto ha servido con frecuencia para justificar un acto de poder contra un otro social minoritario” (2022: 60). Copeland encuentra una gran presencia de la cucaracha en el arte y en la literatura afroamericanos, una tradición importada a Estados Unidos por los esclavos africanos (la cucaracha americana, igual que estas tradiciones literarias, probablemente fue también importada por los barcos negreros) (2007: 60-62). La profesora menciona, a modo de ejemplo, la escultura *Libanasidus vittatus* del artista surafricano Walter Oltmann (id.: 92). Esta obra de arte representa a una cucaracha hecha de hilos de cobre: según el artista, le pareció el insecto ideal para encarnar algunas de las dicotomías y “tensiones” societales actuales como “lo público y lo privado, el pasado y el presente, lo salvaje y lo doméstico” (id.: 93). La cucaracha como animal que representa las tensiones y las minorías se asemeja al *animal simbólico* de Ortiz Robles. De hecho, se pudo hallar el uso de la palabra ‘cucaracha’ en los discursos coloniales (como en el caso del *Zong*) o en los discursos relativos a los genocidios como fue el caso con los Tutsis, quienes fueron comparados con cucarachas en el genocidio de Ruanda, o “en la retórica nazi” que comparó a los judíos con “parásitos” (Bellver 2022: 60; Copeland 2007: 48).

Asimismo, varios críticos han notado, en la obra de Nettel, un acercamiento a la ideología del movimiento zapatista que, en 1994 en Chiapas, se insurgió contra el nuevo Tratado de Libre Comercio que había firmado México con EE. UU. y Canadá (Licata 2022: 3). Nicolas Licata, investigador posdoctoral en la UNAM quien centró su tesis de doctorado en la autoficción latinoamericana, explica que el gusto de Nettel por las comunidades marginales se inspira de la figura del líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el Subcomandante Marcos. Mediante sus publicaciones literarias, Marcos daba a conocer las ideas del movimiento defensor de “los marginales y excluidos sociales”: “La primera minoría a la que se une Marcos, en persona como en sus comunicados, es de índole étnica: la comunidad

indígena chiapaneca y, a través de ella, la de todo México” (id.: 4). El Subcomandante también considera el género como un factor de exclusión en México, lo cual también encontramos en *El cuerpo en que nací*, cuando la narradora se ve discriminada en el ámbito futbolístico por ser chica (id.: 5).

Licata no solo explora las semejanzas ideológicas entre Nettel y Marcos sino también los paralelismos entre sus producciones literarias. Entre ellas, el uso de la autoficción y el protagonismo de la cucaracha (id.: 6). El Subcomandante en sus “series autoficcionales” se posiciona como el interlocutor de sus personajes: uno de ellos se llama Durito, un “escarabajo [...] defensor de los ideales de EZLN” que desempeña el papel de profesor sabio e informado acerca “de la globalización” y de sus defectos (id.: 6-7). Nettel, posicionando a Clemencia como una figura sabia e informada, repite el recurso de Marcos: igual que el zapatista, da voz al subalterno, a sus opiniones y a sus saberes alternativos. Al mismo tiempo, usando a la cucaracha como representación del pueblo indígena y de los marginales, Nettel se apropia la retórica de los discursos dominantes en México que, mediante la analogía con la cucaracha, consiguieron “naturalizar diferencias de clase, raza y género” (Bellver 2022: 62).

3. EL DOBLE ANIMAL: CUERPO FEMENINO Y MATERNIDAD

Hasta ahora, se ha explorado los roles principales de los insectos en la obra de Nettel. Tanto en *El cuerpo en que nació* como en “Guerra en los basureros”, la autora elige protagonistas totalmente marginales quienes se asemejan a cucarachas, sea por sus características físicas, sus competencias sociales, o su estatuto social. En estos casos, las categorías de Ortiz Robles resultaron útiles para entender la importancia del animal. De hecho, el insecto se manifiesta bajo dos formas: como *animal simbólico* y como *animal real*. En cuanto a las voces de Lámbarry, no se puede afirmar con certeza que alguno de estos dos textos se inscriba totalmente en una de las tres categorías (*voz satírica*, *voz política*, *voz posmoderna*), ya que las voces narrativas de “Guerra” y *El cuerpo* son humanas y no directamente animales¹³. No obstante, las voces de Lámbarry encuentran un eco en ambos textos. En “Guerra”, Nettel utiliza a la cucaracha para criticar las jerarquías sociales, raciales y culturales presentes en México (recordando así la *voz satírica*). Al mismo tiempo, con esta guerra sin piedad, señala —aunque éste probablemente no sea su principal objetivo—la facilidad y firmeza con la que los seres humanos se imponen como especie dominante, lo cual evoca la *voz política*, defensora de los derechos animales. En *El cuerpo*, la narradora vuelve sobre el periodo clave para la construcción de la identidad, la infancia. La cucaracha (así como la oruga) interviene como un modelo, o una compañera que ayudará a la protagonista entender y aceptar su propio cuerpo y su propia personalidad. En este sentido, la *voz posmoderna*, en la que el animal se define a sí mismo, podría aplicarse a la novela, donde una narradora humana (muy parecida a una cucaracha) construye su propia identidad.

Ahora bien, los animales de los demás cuentos de *El matrimonio de los peces rojos* y de la novela *La hija única* ya no son tan *simbólicos* (en el sentido de Ortiz Robles) como en *El cuerpo*, ni tampoco representantes de los marginales, sino que más bien funcionan como repositorios para las angustias, los cuestionamientos, y las inseguridades de los protagonistas humanos ordinarios, y sobre todo de los personajes femeninos. A continuación, veremos cómo los protagonistas y sus vidas se entrelazan con las de sus mascotas (gatos, peces, pájaros) a la manera de un espejo, como si el animal fuera un doble de su dueño.

¹³ Recordemos que Lámbarry analiza novelas y cuentos con narradores animales.

3.1 El doble y sus distintas manifestaciones

En el capítulo teórico de este trabajo, dedicado a resumir los casos en que el animal se manifiesta en la literatura, se pudo notar que, en numerosas ocasiones, el animal aparece como un doble del protagonista. Ocurre en cuentos y novelas como “Axolotl”, *El animal sobre la piedra*, *La casa de los espíritus*, e incluso *La metamorfosis*. Estos ejemplos son una muestra de la gran tradición del tema del doble en la literatura. En su artículo “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, Juan Herrero Cecilia resume esta tradición literaria presente en la literatura occidental desde los principios del género fantástico en el siglo XVIII (2011: 21). Desde la primera década del siglo XX, críticos se han interesado por esta recurrencia. Uno de los primeros, Otto Rank, publicó un ensayo—*El doble* (1914)— en el que consideraba al doble como un personaje literario que reflejaba “las angustias existenciales” de los autores, así como sus neurosis (Herrero Cecilia 2001: 32). Otros, como Jung y Freud, interpretaron el doble literario desde la perspectiva específica de su disciplina, el psicoanálisis. Ambos coincidieron en que el doble es una representación o una manifestación de la alteridad presente en el subconsciente (id.: 34, 36).

Similarmente, en los últimos treinta años, se publicaron varias monografías dedicadas al estudio del Doppelgänger, probablemente la figura del doble más conocida¹⁴. Herrero Cecilia explica:

[...] *Doppelgänger*, término inventado por Jean-Paul Richter en 1776. Se trata de la imagen “desdoblada” del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble “fantástico” que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al “otro” (2011: 21-22).

Esta definición se puede aplicar a lo que sucede en *El cuerpo en que nació* o en “Guerra en los basureros”: ambos protagonistas se encuentran frente a la cucaracha (y a la oruga para *El cuerpo*) que, aunque no inmediatamente, reconocen como su doble, como una imagen de sí mismos. En ambos casos, las semejanzas entre el sujeto y el doble no se observan en el físico

¹⁴ Entre esas obras las de Andrew J. Webber, *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature* (1996); de Deborah Ascher Barnstone (ed.), *The Doppelgänger* (2016, Vol. 3, título monográfico de la revista *German Visual Culture*); y de Dimitris Vardoulakis, *The Doppelgänger: Literature's Philosophy* (2010).

(aunque Guadalupe tenga la espalda encorvada), sino que se detectan en la naturaleza profunda de los personajes: se comportan como cucarachas, sienten como ellas, son cucarachas humanas.

El doble no solo es una figura literaria, sino que también se puede encontrar en creencias y mitologías. Herrero Cecilia menciona la importancia de la “duplicidad” en numerosas tradiciones (griega, egipcia, cristiana) como una manera de sobrepasar la incertidumbre de la muerte (2011: 19). Así, en aquellas culturas, recurre la idea del alma como “‘doble’ espiritual” que sale del cuerpo cuando éste muere (ibíd.). Además, en la mitología griega, por ejemplo, aparece el tema del gemelo, con Cástor y Pólux, y Helena y Clitemnestra (id.: 31). En varias culturas indígenas mexicanas, también aparece la creencia en un doble, esta vez animal, que se conoce como *nahual* o *tonal*. Recordemos que Lámbarry, en su capítulo sobre el animal *posmoderno*, comenta acerca del nahualismo y de su presencia en la literatura hispanoamericana (en *El niño pez*, de Lucía Puenzo). Anahí Luna, estudiante de doctorado para la University of East Anglia, escribió un pequeño artículo para la *Revista de la Universidad de México* (dirigida por Nettel), titulado “Dobles animales y nahualismo” (2021). En este artículo, define al nahual como un “animal compañero” de un ser humano, que en algunas regiones, “experimenta[] una vida en paralelo” con la de la persona que le corresponde: “Cualquier accidente que le sucede al *nahualli* tiene efectos en su contraparte humana” (Luna 2021: 44, 47). En el caso de Guadalupe Nettel, los cuentos de *El matrimonio de los peces rojos* y *La hija única* ponen en paralelo la vida de los protagonistas con la de sus mascotas de una manera muy parecida al nahualismo. El hecho de que la autora también sea la editora de la revista en la que publicó Luna, confirma que se haya familiarizado con el nahualismo y que posiblemente esta práctica hubiera influenciado su escritura.

El primer cuento de *El matrimonio de los peces rojos* (2013), epónimo del título del libro, da, desde el principio, una clave de interpretación del animal en el cuento y en el resto de los relatos: “En general se aprende mucho de los animales con los que convivimos, incluidos los peces. Son como un espejo que refleja emociones o comportamientos subterráneos que no nos atrevemos a ver” (Nettel 2013: 15-16). Las teorías del subconsciente podrían permitir una lectura de aquellos sentimientos reprimidos y de su manifestación en el animal. Entre los cuatro tipos de desdoblamiento propuestos por Freud (“ambivalencia”, “proyección”, “narcisismo”, y “castración”), la proyección podría corresponder al espejismo de los animales en “El matrimonio” (Herrero Cecilia 2011: 35). De hecho, el desdoblamiento por proyección sería una estrategia del ‘yo’ incapaz de asumir algunos rasgos de su personalidad: su doble tendrá esas características reprimidas y se presentará al sujeto como una “figura hostil y a la vez familiar” (ibíd.). Desde la perspectiva de Jung, el doble puede aparecer cuando el “yo consciente” es

“oprimid[o] o sofocad[o] por las exigencias que impone la sumisión a nuestro ‘rol social’” (id.: 38).

En “El matrimonio de los peces rojos”, “Felina”, y *La hija única*, los personajes se enfrentan a sentimientos complejos relacionados con la maternidad y la paternidad. En los tres textos, la narración en primera persona permite seguir los pensamientos y las emociones de las protagonistas femeninas: todas experimentan su cuerpo y su capacidad a procrear a su manera. En “El matrimonio”, la narradora, una abogada exitosa, forma con Vincent una pareja ordinaria: los dos viven en un pequeño apartamento que comparten con dos peces *Betta splendens* (“luchadores de Siam”), y esperan el nacimiento de su hija Lila (Nettel 2013: 21). Al poco tiempo, la relación entre los dos peces se deteriora, de la misma manera que se deteriora la de la pareja humana. En “Felina”, la protagonista es una estudiante en Historia quien prepara su candidatura para un doctorado. Tras haber compartido el piso con estudiantes, decide mudarse a un apartamento sola y adoptar dos gatitos abandonados a los que llama Greta y Milton. Después de una aventura con su compañero de piso temporal, Ander, la narradora queda embarazada, igual que su gata Greta. En *La hija única*, la narradora feminista llamada Laura, muy crítica de la maternidad, decide ligarse las trompas, lo cual acabará con su relación con Juan, un hombre que sueña con formar una familia. A partir de entonces, Laura descubre que su amiga Alina espera un bebé, una niña llamada Inés, destinada según los médicos a fallecer después de su nacimiento. Al mismo tiempo, en su balcón, la protagonista se encuentra un nido ocupado por una pareja de palomas que se dedican a cuidar de sus dos huevos. En los tres casos, el animal es *real* y ocupa el ámbito doméstico y privado.

3.2 “El matrimonio de los peces rojos”: contra los roles sociales

En “El matrimonio”, la narradora y Vincent adoptan una pareja de peces, un macho y una hembra a los que nunca dan un nombre, con el objetivo de aportarse suerte para el embarazo y la llegada de la pequeña Lila (Nettel 2013: 16). Poco a poco, la pareja de peces toma sitio en la vida de la narradora que pasa tiempo observándolos ya que permanece en casa tras haber pedido “la licencia de maternidad” en el trabajo (ibíd.). La protagonista anónima no tarda en percibir semejanzas con las nuevas mascotas:

No había nada más en la pecera. Ninguna piedra, ninguna cavidad donde esconderse. Los peces se veían todo el tiempo y cada uno de sus actos, como subir a la superficie del agua o girar alrededor del vidrio, afectaba inevitablemente al otro. De ahí la impresión de diálogo que me producían al verlos (id.: 17).

De hecho, el apartamento se convierte rápidamente en el lugar de tensiones entre ella y su marido. Cada uno interpreta los comportamientos del otro como una provocación y la distancia emocional entre los dos es cada vez más grande. En estas condiciones, la protagonista vive su tiempo en casa como un aislamiento propicio a la duda y al resentimiento. Mientras su marido sigue trabajando y teniendo una vida social, ella queda fuera de esa vida activa y del “agenda” de Vincent en que ella “no tenía cabida” (id.: 17).

Esta falta de lugar propio de la mujer es un tema recurrente en la literatura de autoras femeninas: en los años veinte, Virginia Woolf habló de ello abiertamente en su ensayo *A Room of One's Own* (1929), en el que expone el problema de la privacidad en el ámbito doméstico para la mujer. Wendy Gan, profesora en la Universidad de Hong Kong, comenta acerca de la reflexión de Woolf: por falta de espacio privado físico, la mujer ha desarrollado la “privacidad mental” (2009: 68). El silencio, por lo tanto, no significa carencia de opinión sino simplemente un mundo de opiniones y reflexiones guardadas e inexpressadas (ibíd.). Esto, sin embargo, cambió en el siglo XX y el texto de Woolf ilustra este cambio: el silencio y la creación interna ya no eran espacios suficientes para las mujeres, y sobre todo para las escritoras (ibíd.). Valeria Luiselli, es su novela autoficcional *Los ingravidos* (2011), explora la dificultad con la que una autora madre sigue trabajando y creando: “En esta casa tan grande no tengo un lugar para escribir. Sobre mi mesa de trabajo hay pañales, cochecitos, transformers, biberones, sonajas, objetos que aún no termino de descifrar. Cosas minúsculas ocupan todo el espacio” (Luiselli 2020: 13). En *La hija única*, ocurre con dos madres, Alina y Doris: mientras la primera se aísla en el hogar con su hija para aprovechar cada instante con ella, la segunda lo hace porque salir a espacios públicos con su hijo esquizofrénico y violento es imposible. En ambos casos, están encerradas con sus hijos, nunca solas.

En el caso de “El matrimonio”, la vida adulta ha despojado a la narradora de todos sus espacios personales: durante el embarazo tiene que dejar el trabajo; cuando quiere planificar su regreso, su jefe le anuncia que se están pensando despedirla y quedarse con su joven reemplazante; lo que antes era su estudio es ahora el cuarto de la niña; el apartamento es muy pequeño y en caso de discusión entre los esposos, están obligados a comer y dormir juntos; ahora que ya no es estudiante y que es madre, tiene responsabilidades que le impiden salir y ocupar espacios apreciados y sinónimos de libertad o despreocupación, como el de la biblioteca (Nettel 2013: 16, 20-21,31). Esta falta de privacidad la obliga a crear espacios privados internos, los espacios mentales a los que nadie, menos el lector, tiene acceso. En consecuencia, la narradora se identifica con sus peces, a los que atribuye capacidades similares: “Los peces son quizás los únicos animales domésticos que no hacen ruido. Pero estos me enseñaron que los

gritos también pueden ser silenciosos” (Nettel 2013: 24). Aquí, la narradora deja claro que el silencio puede ser engañoso, como lo proponían Gan y Woolf, tanto el suyo como el de los peces.

Aunque nunca explicita sus “incertidumbre[s]” y las causas de su grito interno, es fácil identificarlas: la maternidad y el embarazo sitúa a ambos padres en un lugar desconocido y al mismo tiempo, la narradora cuestiona –inconscientemente—su matrimonio (id.: 16). Los paralelismos entre peces y seres humanos se hacen cada vez más numerosos y cada vez más perceptibles: indican que la convivencia entre la protagonista y Vincent no puede ser posible. El pez macho abre sus opérculos, lo que la narradora percibe como una “actitud de seducción [...] arrogante”, característica que se podría atribuir a Vincent (id.: 19). La hembra, en cambio, parece inquieta y su cuerpo lleva ahora “dos rayas horizontales de color pardo” (id.: 19). La narradora vuelve a la biblioteca –retomando así el espacio perdido de su juventud— para buscar información sobre los cambios corporales de sus mascotas: en una enciclopedia, descubre que la especie *beta* es particularmente feroz y combativa con sus pares, volviendo la convivencia muy complicada (id.: 21). También conocidos como “luchadores de Siam”, pueden manifestar una raya en el cuerpo cuando se sienten en “estrés o [...] peligro” (id.: 23). La protagonista, mirándose en el espejo, descubre que a ella también le ha salido una raya marrón en la barriga (id.: 22). El pez hembra es aquí el doble de la narradora, su nahual: lo que le sucede también le sucede a su ser humano correspondiente, no solo físicamente sino también mentalmente. Su doble animal, igual que ella, se siente en peligro y nervioso en presencia de su pareja masculina.

Frente al comportamiento de los peces, la narradora se solidariza de la hembra: “Toda mi solidaridad, por supuesto, la tenía ella. Podía sentir su miedo y su angustia de sentirse acorralada, su necesidad de esconderse” (id.: 24). Es posible, por una parte, que el pez se sienta verdaderamente amenazado ya que físicamente deja su estrés aparente, y que por lo tanto, la narradora, por empatía, pueda sentir su miedo. Por otra parte, otra posibilidad es que la narradora esté proyectando sus propios sentimientos sobre la hembra, como lo proponía Freud: no se atreve a asumir que la presencia de Vincent es problemática. La intertextualidad con “Axótl” de Cortázar es palpable. La narradora de “El matrimonio”, tras observar atentamente los peces, empieza a sentir lo mismo que la hembra. El narrador de Cortázar se obsesiona por los axolotls, su observación es su pasa tiempos y poco a poco siente lo que ellos sienten en su acuario, hasta que un día se transforma en uno de ellos y se convierte en su propio doble. Las semejanzas tanto físicas como mentales de la narradora con su pez también recuerdan las transformaciones de la mujer-reptil de Tarazona. Estos cambios se pueden vincular con el *animal fantástico* de Ortiz Robles y la *voz posmoderna* de Lámbarry. La raya marrón aparece

en la barriga de la narradora de manera muy extraña, dejando entrever una hibridez del cuerpo de la narradora. Según la teoría de Lámbarry, estos cambios físicos son a la vez un reflejo y la causa de los cambios mentales del personaje.

Para aliviar a la hembra del miedo, la narradora decide cambiar la pareja a un acuario más grande, con piedras y objetos para que se pueda esconder. Al efectuar ese cambio para los peces, también modifica el espacio doméstico y lo despoja aún más de lo que le pertenece y la representa: “Tuve que desplazar al sótano varias versiones del Código Civil a favor de los luchadores de Siam” (id.: 25). Lucie Valverde, especializada en literatura hispanoamericana femenina en la Le Mans Université menciona que, además, al guardar los libros en el sótano, la protagonista “anticipa [su] muerte profesional” (2018: 135). Si consideramos que la pareja de peces es el doble de la pareja de humanos, una vez más, la protagonista deja a un lado sus efectos y espacios personales a favor de su matrimonio.

Los paralelismos entre la protagonista y el pez hembra no se paran en sus miedos y en sus rayas. De hecho, la narradora desea parir en el agua, una transición suave entre “el líquido amniótico de [su] vientre” y el mundo exterior para el bebé (id.: 24). La descripción del bebé dentro del útero es muy orgánica, la pequeña “flota” en el líquido, igual que los peces van nadando por la pecera (ibíd.). El hecho de que Nettel use al pez como analogía para la maternidad y el embarazo se inscribe en su simbolismo. En numerosas culturas, el pez representa el nacimiento, “la *restauration cyclique*”, la vida, y la fecundidad (Chevalier y Gheerbrant 1982: 773; Valverde 2018: 132-133). Además, en el Extremo Oriente, a menudo aparece en pareja para simbolizar la unión (Chevalier y Gheerbrant 1982: 773).

Vincent no comparte la misma opinión acerca del parto en agua: de inmediato se da cuenta del paralelismo entre esta práctica y los peces de su casa, lo cual le hace descartar esta opción de nacimiento (id.: 25). La narradora, por no “contrariar a Vincent”, abandona la idea (ibíd.). Guadalupe Raquel Pina, profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Ohio, escribe que, en el ámbito doméstico, la voz masculina del padre es la que predomina, “la voz que hace que las cosas estén ‘en orden’, es la voz que clasifica” (2005: 298). En “El matrimonio”, Vincent es quien decide cómo gastar el dinero, qué tipo de parto tendrá su mujer, y también intentará culpabilizarla de su ineficacia con Lila en sus primeras semanas de vida, de no ser “una madre ejemplar” (Nettel 2013: 27).

Para escapar el ambiente tenso del hogar, la narradora decide irse de vacaciones con el bebé a casa de sus padres en Burdeos. Este momento lejos de Vincent es una verdadera liberación y confirma que la convivencia es imposible entre los dos: “Me dije que habíamos hecho bien en descansar el uno del otro” (id.: 32). Durante ese momento, gracias a la ayuda de

sus padres, es feliz y aprovecha realmente la presencia de su hija. Al mismo tiempo, Vincent ha separado a los *bettas*, cada uno en una pecera, tras una pelea: esta vez, han manifestado su hostilidad hacia el otro mediante un ataque físico (id.: 33). Ambas parejas se separan temporalmente y aunque tenga efectos benéficos sobre cada miembro, la narradora vuelve a casa con su marido y decide volver a juntar a los peces: “Tenía la sensación de que también a ellos les afectaba la distancia y que se echaban de menos” (ibíd.). Precisamente aquí, la narradora proyecta sus propias emociones y las de su marido sobre los peces, lo cual tendrá consecuencias irreversibles. Aunque consigan convivir un tiempo, igual que su marido y ella, otra pelea ocurre: “sin ningún aviso previo, ni siquiera una señal”, aparece la hembra muerta, totalmente desmembrada (id.: 39). La pista del nahualismo ya no es tan palpable como al principio, ya que la narradora no muere como el pez. No obstante, el animal todavía se puede considerar su doble, un doble que le avisa de las posibles consecuencias del empeñamiento en intentar construir una vida con alguien incompatible: una de ellas es la pérdida de sí mismo, algo ya empezado por las pérdidas de sus espacios privados. Acaba separándose de Vincent una vez el macho muere. Los numerosos avisos de los peces no fueron suficientes para hacerles darse cuenta de la imposibilidad de su matrimonio, aunque cuando se lo anuncian a sus familiares, “nadie [se] sorprende” de la noticia, su divorcio era evidente (id.: 42). La muerte de los *bettas* tampoco sorprende al lector: desde el principio, la autora deja indicios de una catástrofe inevitable. Acerca del divorcio en las narrativas recientes de autoras mexicanas, Vivero Marín menciona que a menudo se presenta como un evento “lógico” y “liberador” (2012: 172).

El aspecto del pez viudo también da una indicación sobre el estado de Vincent. En el cuento, el lector solo tiene acceso a la perspectiva de la narradora, con toda su subjetividad a la hora de comentar las discusiones entre ella y su marido. No obstante, algunos indicios permiten afirmar que su relación es compleja y que, en realidad, Vincent y su esposa se comportan de la misma manera y experimentan el mismo tipo de miedo y de incertidumbre. Ambos están sometidos a las condiciones duras del nacimiento: la narradora considera que los dos parecen “zombies” inseguros, que faltan de sueño y que temen dañar al bebé (id.: 26-27). Igual que su esposa, Vincent duda en sus capacidades a ser un buen padre e interpreta la solidaridad de su mujer como “un insulto”: “Vincent tenía sus inseguridades y entre ellas estaba el ser un mal padre” (id.: 28). Cuando la pareja de peces se pelea, obligándolo a separarlos, el marido está completamente “desolado” (id.: 33). La narradora se sorprende cuando observa en Vincent “los mismos síntomas” de “abatimiento profundo y de un mal humor permanente [...] aunque no hubiese parido ni tampoco perdido el empleo” (id.: 36). Su sorpresa confirma que mientras ella

se siente incomprendida, ha ignorado el malestar de su marido. Ambos sufren, y ninguno responde al sufrimiento del otro con compasión. Tras la muerte de la hembra, el pez viudo no recupera de sus heridas: igual que ella, acaba muerto en el acuario. Este momento enfatiza el malestar de Vincent: él también sufría, incluso de haber dañado a su mujer. Después de este episodio, la narradora decide separarse de Vincent. Las muertes de los peces rojos parecen reflejar los momentos en que cada uno de los seres humanos correspondientes se dio cuenta de la imposibilidad del matrimonio.

El cuento empieza y termina con la presencia del nuevo pez de la pareja, Oblomov. Lucie Valverde menciona la circularidad del cuento tanto a nivel formal (con el principio y el final similares) como con los espacios en los que se mueven los personajes: los peces dan vueltas en sus peceras, Vincent y ella en su apartamento, y el bebé en el vientre de su madre (2018: 133). Similarmente, al adoptar Oblomov, otro *betta*, la pareja repite sus errores. El nuevo pez recibe un nombre que remite a la novela de Ivan Goncharov, *Oblomov* con la esperanza que la personalidad del nuevo pez corresponda a la del personaje de Goncharov: un hombre “indolen[te], que apenas sale de la cama” (Valverde 2018: 133). Según Valverde, el tercer pez también encuentra un paralelismo con la tercera persona del hogar, Lila (id.: 132). La convivencia durante el embarazo resultó muy complicada y el nacimiento de la niña era la esperanza para una mejora del matrimonio:

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

Ni la llegada de Lila ni la de Oblomov consiguen mejorar el ambiente de los acuarios ni del apartamento. La narradora, sin embargo, está totalmente desinteresada del nuevo pez, aunque de vez en cuando lo observe y se dé cuenta de que, como la pareja anterior y la suya, “parecía víctima de una depresión o el equivalente en su vida de pez en cautiverio” (id.: 16). La narradora no se atreve a mirarlo a los ojos, como lo hacía con el macho y la hembra: si repite la observación, probablemente el pez vuelva a enseñarle sentimientos profundos y ocultos que haya rechazado. Es posible interpretar su desinterés como el miedo a encontrar otro doble que apunte más problemas de su vida. Además, la mirada del animal, como se ha visto con Derrida, desestabiliza porque significa que el animal también nos analiza, lo cual cuestiona la propia naturaleza humana (‘ya no soy el único capaz de mirar al otro’). Valverde menciona que, en “El matrimonio”, la narradora está convencida de que Oblomov sí les ha estado observando, y que

la mirada se ha invertido: “Él, en cambio, tuvo más tiempo, más serenidad para observarnos a Vincent y a mí. Y estoy segura de que, a su manera, sintió pena por nosotros” (Nettel citada por Valverde 2018: 136).

A partir de la muerte del pez viudo y de la de Oblomov, la narradora se separa de Vincent. Valverde considera que Oblomov, por su estado letárgico y por su nombre, simboliza “la inmovilidad” en la que el matrimonio se ha empeñado en permanecer: con la muerte de Oblomov, desaparece la obligación de continuar en “esas aguas estancadas en las que [se] movía[n]” (Valverde 2018: 133; Nettel 2013: 37). La narradora, desde el principio, se ha aferrado a la idea de formar una familia tradicional y feliz, con un padre, una madre, y un hijo. Sus vistas sobre la maternidad/paternidad y el matrimonio fracasan cuando llega la pequeña y al final únicamente, entiende que ese esquema no les corresponde. Como lo menciona Valverde, a lo largo del cuento, la narradora no para de cuestionar —aunque inconscientemente— el “mandato de felicidad” y las expectativas de la sociedad (2018: 140). Incluso dudará en su elección de ser madre:

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

La estrategia del pez hembra le parece sabia: el embarazo y la maternidad, aunque se presenten como momentos de felicidad, a veces no son la opción adecuada (Valverde 2018: 140). La narradora se enfrenta a imágenes recurrentes de la familia ideal, con anuncios publicitarios por ejemplo (id.: 140-141). La teoría de C. G. Jung puede explicar el desdoblamiento de la protagonista. Según él, la voluntad de cumplir con su “rol social” puede llegar a la negación del “yo individual”, de sus propios deseos, ambiciones, y naturaleza (Herrero Cecilia 2011: 38). El ‘yo’ está entonces dividido entre lo que *debe* hacer y lo que *quiere*, y ahí aparece el doble. En el caso de “El matrimonio”, el doble viene como advertencia de los peligros de la represión de sí mismo a favor de mandatos sociales (Valverde 2018: 131, 138, 140). Esto hace eco a la *voz posmoderna*: la narradora deconstruye sus propios prejuicios y estereotipos acerca de la familia y busca entender su identidad individual, lo cual es facilitado por su doble animal.

Sin embargo, al separarse de Vincent, la narradora se muda a Burdeos con el objetivo de volver a empezar una vida con su hija y encontrar trabajo, algo que Carmen Dolores Carrillo Juárez considera un cumplimiento de las normas societales. Esta investigadora y profesora de

literatura hispanoamericana, con una especialidad en la mexicana, se basa en la teoría de la “modernidad líquida” de Zygmunt Bauman (1925-2017), sociólogo británico y polaco. Según esta teoría, el ser humano vive ahora en un periodo en el que se ha perdido la “capacidad de convivencia” con los demás y en el que el individualismo predomina: la identidad ya no se crea a partir de la pertenencia a un grupo (por ejemplo, a un país), sino que se forma a partir de uno mismo (Carrillo Juárez 2020: 120). La modernidad líquida —en oposición a la sólida, la que permitió vivir en un solo lugar de manera cómoda— es la que ha borrado las fronteras, promueve el transnacionalismo y la realización individual mediante el éxito laboral y el consumo (id.: 121, 123). Según Carrillo Juárez, los protagonistas de *El matrimonio de los peces rojos* entran en las características de la modernidad líquida. En el cuento “El matrimonio”, la narradora vive el desempleo y la inactividad como un fracaso y un terremoto: se separa de su marido en una actitud transnacional (o al menos, sus planes se apoyan en el movimiento geográfico), y con el objetivo de volver a ser exitosa en el mercado laboral. Aunque rompa con las expectativas exteriores de familia perfecta y feliz, cumple con las del mundo líquido. Por lo tanto, su actitud puede considerarse semi-subversiva ya que está anclada en otro modelo de vida, un esquema más actual, el de la modernidad líquida.

3.3 “Felina”: entre destino biológico y elecciones personales

La vacilación entre aceptar su rol social y seguir con sus ambiciones se repite en otro cuento, “Felina”. Sin embargo, la duda de la narradora de “Felina” ocurre en un contexto muy distinto al de la madre de “El matrimonio”. La primera diferencia es que la nueva narradora es una estudiante soltera, vive sola con dos gatos —Milton y Greta—, acaba la carrera y prepara su candidatura para un doctorado. La segunda diferencia más notable es que vive en México donde las leyes relativas al aborto pueden ser un crimen o un derecho, dependiendo del estado (Castañeda 2021, *El País*). La narradora descubre que su relación efímera con Ander, un compañero de piso temporal vasco, ha dado lugar a un embarazo no planeado. La perspectiva de la maternidad altera sus planes de carrera doctoral: duda entre el aborto para seguir con los estudios, o quedarse con el feto y construir una familia. A diferencia de “El matrimonio”, el dilema es consciente y explícito.

En este cuento, el animal es omnipresente desde las primeras palabras que, de inmediato, visibilizan los lazos especiales entre las mascotas y sus dueños:

Los vínculos entre los animales y los seres humanos pueden ser tan complejos como aquellos que unen a la gente. [...] Ahora que lo pienso, los compañeros de piso cumplen en ocasiones el papel de las mascotas y el vínculo con ellos es igual de complejo (Nettel 2013: 63-64).

A diferencia de la protagonista de “El matrimonio” que adopta sus peces con la esperanza de que traigan suerte a su matrimonio, la narradora de “Felina” decide adoptar los gatos por compasión, porque desea y siente “el deber de protegerlos” (id.: 65). Según Mara Itzel Medel Villar, investigadora en la Universidad de Guanajuato, la narradora relaciona la maternidad con esta necesidad de “amar y proteger al otro”, y desempeña un papel abiertamente maternal con sus gatos: “Yo aportaba una energía pausada y maternal, Greta la agilidad y la coquetería y Milton la fortaleza masculina” (Nettel citada por Medel Villar 2020: 164).

Al poco tiempo, los gatos ya adultos adoptan comportamientos relacionados con su sexo. Mientras Milton marca su territorio orinando por la casa, Greta se siente incomodada por su primer celo (Nettel 2013: 68). La narradora establece un vínculo entre sus mascotas y ella: “Las hormonas empezaron a dominarlos de la misma manera en que lo hacían conmigo durante los periodos menstruales” (ibíd.). Esta afirmación plantea un cuestionamiento sobre la naturaleza humana, y sobre todo sobre ser mujer. De hecho, la animalidad de sus mascotas reside en su biología, en su sumisión a las hormonas. En el caso de Greta, la narradora describe el sufrimiento interminable de la gata, que contrasta con sus propias fases hormonales: “Verla así me causaba estupor y pena. [...] A diferencia de mis periodos, que duraban alrededor de cinco días, el de Greta parecía no terminarse jamás” (ibíd.). La comparación de las menstruaciones de la narradora con las de su gata insinúa que ella también está sometida a sus propias hormonas y que, en esos momentos, es un animal como cualquier otro, que obedece a su instinto y no a la razón. En ese momento, recuerda algunas culturas en las que la reencarnación en un ser de sexo femenino se considera una desgracia: “Ver a Greta habitualmente tan digna, dominada de esa manera por las hormonas de la reproducción, me hizo pensar que aquella teoría, a primera vista misógina y primitiva, no era tan descabellada” (ibíd.). La narradora aparentemente sensible al feminismo cuestiona y matiza sus propios valores: el animal, Greta, desencadena una reflexión sobre el ser mujer.

En la consulta del veterinario, la proposición de esterilización le parece una barbaridad: “Me dije que ninguno de los dos éramos nadie para elegir por ella. Tenía derecho a ser madre, por lo menos una vez. Qué otra misión, me pregunté, puede haber en la vida de los animales sino reproducirse” (Nettel 2013: 69). Medel Villar centra su lectura de “Felina” en esta reflexión de la narradora: la biología del cuerpo femenino se complica cuando entra en contacto con la

noción de “la elección” (2020: 156). En el cuento, la capacidad reproductiva se presenta como un elemento natural y sobre todo “intrínseco de todo organismo vivo”: un ser vivo solo cumple con su función cuando se reproduce (ibíd.). La narradora, sin embargo, cambia de discurso cuando descubre su propio embarazo, después del de Greta: lo que le parece una maravilla cuando sucede en el cuerpo animal le parece una “pesadilla” cuando ocurre en el suyo (Nettel 2013: 71). Ambas sufren cambios físicos y a la protagonista la “incapacita[n] para cualquier actividad” (id.: 72). Rápidamente, Marisa, su asesora de tesis, le recomienda seguir con los trámites para el doctorado y le entrega el número de teléfono de su ginecólogo, un médico dispuesto a practicar el aborto (id.: 73).

Aquí entra el dilema de la protagonista y la elección mencionada por Medel Villar. La recomendación de Marisa insinúa que la maternidad es un obstáculo a la construcción y al desarrollo de una carrera: enseguida interpreta el embarazo de su estudiante como un problema y la motiva a dejar el feto para su futuro laboral. Medel Villar menciona un estudio de la antropóloga María Eugenia Zavala, quien en 2014 concluyó que en México, las mujeres suelen abandonar su carrera universitaria o laboral para formar una familia (2020: 162). En el cuento, el sueño de convertirse en investigadora se vuelve una pesadilla: la Universidad de Princeton le propone una beca que, en vez de emocionarla, la presiona aún más (Nettel 2013: 72). En su consulta con el médico, éste solo le propone el aborto (id.: 74). Igual que el veterinario, la opción propuesta es la de la no-maternidad, la negación de lo que la narradora considera una evidencia biológica. Entonces, se pregunta “si [ella] también tenía alguna misión en la vida” (id: 75). Aunque afirme no encontrar respuesta, decide inmediatamente abandonar todos sus planes y quedarse con el bebé (ibíd.).

Esta decisión confirma los resultados del estudio de Zavala. Al mismo tiempo, el contexto en el que toma la decisión también revela la dificultad con la que una puede *elegir* ser madre en México. La narradora lo menciona de manera casi anecdótica: “en aquel entonces, [el aborto] aún estaba prohibido por las leyes de esta ciudad” (id.: 73). El aborto en México está sometido a regulaciones dependientes de cada estado, y no de una sola ley a nivel nacional. Cada estado es soberano a la hora de elegir las causas que permiten despenalizar el aborto. Estas causas, llamadas “causales de no punibilidad”, eran en 2021: “violación (en todo el país), aborto imprudencial o culposo (en 29 estados), peligro de muerte para la madre (24), riesgos para su salud (16), alteraciones graves en el producto (16), inseminación artificial no consentida (15) y motivos económicos (2)” (Castañeda 2021, *El País*). Así, una mujer del Estado de Querétaro (el más restrictivo, con solo dos causales admitidas) no tendrá el mismo acceso al aborto que una mujer de Oaxaca. Castañeda menciona que “[s]olo cuatro entidades autorizan el aborto

voluntario hasta la semana 12 de gestación: Ciudad de México (desde 2007), Oaxaca (2019), Veracruz e Hidalgo (2021)” (2021, *El País*). La narradora menciona que el aborto es un delito en su ciudad (y no en su estado). De ahí se puede deducir que vive en el estado de la Ciudad de México antes de 2007, cuando el aborto todavía estaba penalizado.

Hasta su embarazo, la narradora parecía considerar la maternidad un “derecho” para su gata, así como su “misión” natural, un derecho y un deber al mismo tiempo (Nettel 2013: 69). Acerca de sí misma, analiza la adopción de los gatos como su propia necesidad de ser una figura materna para ellos, como si fuera instintivo para ella, pero en cuanto esta maternidad se vuelve aún más tangible con el embarazo, el instinto ya no es tan evidente. Medel Villar explica que el dilema en el que se encuentra la narradora no solo es la pregunta ‘abortar o no’, sino que cuestiona los valores del personaje y de su cultura. De hecho, se encuentra “entre dos polos”: elegir el futuro exitoso resulta en una contradicción de su propia biología, y elegir la maternidad sería abandonar esa perspectiva de éxito laboral y de desarrollo personal (Medel Villar 2020: 159). Elegir el aborto en ese momento también es cometer un delito y arriesgar un encarcelamiento igualmente nocivo para su carrera. El dilema se resuelve de manera violenta. La narradora, asustada por el aspecto abatido de su gata gestante decide llevarla rápidamente al veterinario, en la precipitación, se cae en las escaleras. Después de la visita al veterinario que la tranquiliza acerca de su gata y de sus cachorros, su propio estado se deteriora por culpa de la caída (Nettel 2013: 76). Al día siguiente, en la consulta, el ginecólogo le anuncia con muy poco tacto que el golpe ha desembocado en un aborto espontáneo:

Salí de ahí desconsolada, como si nunca hubiera tenido dudas respecto de aquel embarazo. Lejos de mejorarse, mi ánimo no dejó de empeorar desde aquel momento. [...] Finalmente, me gustara o no, yo también era un animal y tanto mi cuerpo como mi mente reaccionaban a la pérdida de mi descendencia de la misma manera que lo habría hecho Greta si hubiera perdido a sus gatitos (id.: 77).

Esta reflexión ocurre tras un comentario de Marisa, quien le explica que su abatimiento después del aborto es debido a “un cambio brutal en [su] producción de hormonas” (ibíd.) Una vez más, la narradora vuelve a su animalidad, a los cambios internos de su cuerpo como condiciones de su comportamiento. Asimismo, también legitima su tristeza explicando las circunstancias del aborto, acerca de la caída dice: “Lo que puedo afirmar es que de ninguna manera fue premeditada” (id.: 76). Medel Villar propone que el comentario de la protagonista es innecesario y, por lo tanto, lo interpreta como “una ironía mordaz” (2020: 167). No obstante, el contexto cultural y legislativo probablemente inflencie la reacción de la narradora. Lo que Medel Villar

considera humor negro podría ser, en realidad, un intento de justificar el aborto, una manera de mostrar su inocencia: el aborto ha sido un *aborto imprudencial o culposo*, y por lo tanto, no se la puede juzgar ni condenar. Al mismo tiempo, es probable que intente autoconvencerse de que fue un accidente, y de quitarse la culpa de encima. Esto lo confirma su actitud antes de perder el feto: la idea de abortar de manera voluntaria la llena de “una inmensa culpa” (Nettel 2013: 72).

Aunque las semejanzas entre la dueña y su doble gatuno parecen desplomarse con el embarazo infructuoso de la narradora y el exitoso de la gata, los lazos entre las dos crecen aún más con la pérdida del feto. A partir de entonces, los roles se invierten entre las dos y Greta se convierte en una figura protectora y consoladora para su ama (Medel Villar 2020: 165): se tumba en la barriga de la narradora “[c]omo si instintivamente intentara cubrir con su cuerpo la ausencia del bebé que antes llevaba en el vientre”, y pare los gatitos en su cama, justo “en el ángulo de [sus] piernas” (Nettel 2013: 78). A lo largo del relato, Greta es omnipresente y ocupa todas las posiciones de una genealogía femenina. La mascota aparece primero como una hija de la que tiene que cuidar la dueña; luego es su doble, es ella, las dos viven experiencias similares por tener el sistema reproductivo femenino; después del aborto se presenta como una madre amante y protectora para la narradora; y finalmente, le presta sus cachorros como hijos de sustitución. En todos estos casos, la maternidad es lo que las une, aunque una no la experimente hasta el parto.

Medel Villar, en su lectura de “Felina”, considera que la narración de Nettel se centra demasiado en el aspecto biológico de la maternidad de tal manera que “sabotea” la idea de que es “un constructo social” (2020: 156). Sin embargo, las alusiones a las leyes restrictivas mexicanas y el dilema profundo de la protagonista cuestionan las perspectivas tradicionales acerca de la maternidad y de la reproducción. Su relación con su rol social es compleja: la sociedad mexicana pre-2007 espera de ella que no practique el aborto, al mismo tiempo, las normas de la modernidad líquida la presionan a ser una mujer independiente y próspera en el mercado laboral, y por lo tanto, a ser una mujer sin hijos. Su afán por proteger a Greta y sus cachorros es lo que resultará en el aborto: el mismo instinto que le hará adoptar los gatos será la causa de su no-maternidad. Finalmente, no ha podido elegir entre ser madre o no, ha sido la naturaleza o el destino los que han decidido por ella. Entonces volvemos a la opinión de Medel Villar: “Lo peligroso de darle tanto peso al aspecto biológico como se vislumbra en la narración, pues más bien es que no hay elección por parte de la mujer” (2020: 169). No obstante, la gran vacilación de la narradora cuestiona precisamente este aspecto biológico, muy a menudo retomado por los discursos conservadores en contra del aborto.

La protagonista vive la maternidad mediante la de su gata, lo que le devuelve la felicidad, encuentra motivación para seguir preparando su futuro de mujer trabajadora y para preparar su mudanza (Nettel 2013: 79). Antes de que se diera cuenta, la familia de gatos se marcha: “No puedo describir la desolación que sentí. [...] ‘Los gatos sí que deciden’ recuerdo que pensé. Me sentí una estúpida por no haberme dado cuenta” (id.: 81). La protagonista está persuadida de que los gatos pueden elegir y decidir. Por lo tanto, arrebatada la idea original de instinto y de sumisión a los cambios hormonales: Greta ha decidido marcharse con su familia y, a diferencia de la narradora, también ha decidido ser madre. Es complicado encontrar un sentido particular para el cierre del relato. Sin embargo, se podría interpretar como una lección para la narradora. De la misma manera que los peces rojos han provocado un cambio de perspectiva para la narradora de “El matrimonio” y un cambio de vida radical, el parto y la maternidad de Greta acaban motivando a la narradora de “Felina” para ser una mujer activa en el mundo laboral. Los peces han demostrado que el matrimonio entre los esposos solo podía fracasar, Greta le ha enseñado a su dueña y doble humano, por su capacidad de elección, que la mujer también puede elegir y que no debe someterse a fatalidades o encerrarse en dilemas.

3.4 *La hija única*: abanico de maternidades

En *La hija única*, la última novela de Nettel, la narradora/protagonista es muy crítica del mandato de maternidad. La primera parte empieza con cinismo y vehemencia:

Durante años traté de convencer a mis amigas de que reproducirse constituía un error irreparable. [...] “Además, la sociedad está diseñada para que seamos nosotras, y no los hombres, quienes se encarguen de cuidar a los hijos, y eso implica muchas veces sacrificar la carrera, las actividades solitarias, el erotismo y en ocasiones la pareja”, les explicaba con vehemencia. “¿Vale realmente la pena?” (Nettel 2020: 16).

El uso de tiempos del pasado insinúa que, después de un tiempo, dejó de intentar convencerlas y que probablemente haya abandonado esta opinión acerca de la maternidad. Su contacto con distintas madres, así como su propia experiencia de mujer estéril, la llevará a contemplar la maternidad de manera distinta y más matizada.

Su relación con su novio Juan, un hombre que sueña con tener hijos, le hará “bajar la guardia” y apreciar a los niños, sintiendo así “la tentación del embarazo” (id.: 21-22). El vocabulario usado por Laura, la primera narradora no anónima, acerca del embarazo es revelador de un profundo rechazo del modelo de vida familiar. Para distanciarse de este posible

futuro, usa un léxico relativo a la biología, considera la creación de una familia un acto de “conservación de la especie”, es simplemente “reproducción”, una voluntad activada por “el reloj biológico” y que el “instinto de supervivencia” debe absolutamente evitar (id.: 18, 22). Una mañana, se levanta con la convicción de que, si no toma una decisión radical, ese reloj biológico acabará colapsando “la vida que había construido con tantos esfuerzos” (id.: 22). A modo de solución, Laura pide cita con el ginecólogo para ligarse las trompas, un método que considera “una verdadera vacuna contra la presión social” (id.: 23, 25). A partir de ahí, su relación con Juan se deteriora hasta la ruptura (id.: 23).

Claudia Liliana Gutiérrez Piña, doctora y catedrática especializada en literatura mexicana, propone que Laura representa la idea más radical acerca de la maternidad, “su rechazo” es una de las actitudes “más incómodas socialmente” (2021: 97). En realidad, Laura rechaza la idea de que la maternidad sea un rasgo natural e intrínseco de las mujeres, algo que Patrice DiQuinzio –directora de la unidad de investigación Women and Gender Studies en el Muhlenberg College—llama “essential motherhood” (DiQuinzio citada por Gutiérrez Piña 2021: 98). Esta idea de maternidad por esencia, que está en el centro del dilema de “Felina”, es la que los discursos patriarcales usan para posicionar a la mujer en una posición inferior, Gutiérrez Piña explica: la *essential motherhood* “construye la feminidad subordinada a la maternidad en cuanto valor sobreentendido como esencial y natural, que atenta contra la individualidad de la mujer” (2021: 99). Esto, precisamente, es lo que Laura intenta evitar al ligarse las trompas. Su decisión aparece como radical ya que anula la posibilidad biológica de maternidad, anula lo que la sociedad considera como intrínseco del sexo femenino. Puesto que abandona la “misión” primera de los seres vivos, como lo propone la narradora de “Felina”, Laura (o su cuerpo) queda sin misión. En su análisis de los pensamientos de Julia Kristeva y Judith Butler, Fanny Söderbäck (doctora en filosofía feminista) comenta sobre cómo ambas teóricas reflexionan acerca del cuerpo humano. Desde sus perspectivas, reconocen que el cuerpo, como tal, siempre funciona dentro de un marco de prácticas que pueda darle significación (Söderbäck 2010: 10). Es decir que, si el cuerpo no responde a esas prácticas, es “desarticulado”, no tiene significado, no corresponde a nada sino a un peso muerto, en palabras de Söderbäck, sería “nothing but a piece of dead meat” (ibíd.). En el caso de Laura, decide salir del marco de significado, decide salir de la maternidad como práctica que da sentido al cuerpo femenino.

Esta esterilidad elegida contrasta con la esterilidad natural de la narradora de “Hongos”, el penúltimo cuento de *El matrimonio de los peces rojos*. En ese cuento, la protagonista no considera la esterilidad un problema sino una ocasión para poder seguir desarrollando su carrera

de violinista (Nettel 2013: 85). Mantiene una relación adulterina con otro músico y director, Philippe Laval, que le transmite un hongo en la zona íntima. En vez de seguir el tratamiento recomendado por el médico, decide cuidar el hongo: “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” (id.: 97). Aunque se refiera a la ausencia de su amante, su infecundidad resuena en el fragmento: ‘algo vivo’ aparece donde nunca llegó a haber ningún bebé. La doctora en Letras y miembro del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONITECT) de la Universidad de Buenos Aires, Paula Daniela Bianchi, considera que la presencia del hongo en el cuerpo de la narradora se presenta como una “invasión parasitaria” del cuerpo (2020: 94). Su amante “se instala por la fuerza” en su espacio privado y ella alimenta esta nueva relación de dependencia de manera obsesiva (ibíd.). Vivero Marín, en su estudio sobre las escritoras mexicanas nacidas en la década de los 1970, menciona que en la literatura de aquellas autoras, la “dependencia afectiva a la pareja” es un tema recurrente (2012: 172). En el caso de *La hija única*, Laura hace todo por impedir una invasión de su cuerpo y sobre todo de su vida por un ser totalmente dependiente o que la convierta a ella en persona dependiente.

Aunque estas autoras intenten desatar sus protagonistas femeninas de la institución de la familia y del matrimonio, las figuras masculinas siguen desempeñando un papel importante en la construcción de su identidad y “como sujetos de enunciación y de acción” (id.: 172, 176). Vivero Marín menciona la recurrencia del divorcio, por ejemplo, como elemento “liberador” e “inevitable” para las protagonistas (id.: 172). Se nota muy claramente en “El matrimonio”, pero en *La hija única*, Laura ya es una mujer emancipada, con ideas muy marcadas acerca del destino de una pareja: su separación no es la causa de una toma de consciencia, sino su resultado. No obstante, aprendemos que los hombres han impactado su vida y probablemente su manera de percibir el mundo: descubrió en uno de sus cumpleaños que su padre tenía una doble vida, y que sin saberlo, siempre había tenido un hermano de la misma edad (Nettel 2020: 91). Al contrario de la narradora de “Hongos”, Laura ahora adulta no deja al otro masculino instalarse en su privacidad más íntima, ni tampoco en su futuro. De hecho, se ha separado de Juan, su padre no está en su vida y, al final, se enamora de Doris, descartando la posibilidad de incluir a un hombre en su día a día.

La mejor amiga de Laura, Alina, también comparte sus visiones sobre la maternidad, hasta que un día se enamora de Aurelio y deciden formar una familia. Laura se decepciona: “Desde ahora estábamos distanciadas por una frontera invisible: ella aprobaba la maternidad como un destino deseable para las mujeres, mientras que yo me había sometido a una cirugía

para evitarla” (Nettel 2020: 26-27). La voluntad de maternidad para Alina se transforma en un combate. De hecho, sus intentos para el embarazo son infructuosos y, a diferencia de la protagonista de “Hongos” pero igual que su amiga, pasa por consultas médicas para averiguar el problema (ibíd.). Finalmente, el médico no detecta infertilidad en la pareja y Alina acepta tratamientos hormonales invasivos para provocar la fecundación, sin resultados (id.: 29). Finalmente, después de abandonar los intentos y las consultas médicas, Alina queda embarazada, lo cual Laura considera una fatalidad: “¿Cómo era posible que me regocijara? Alina estaba a punto de desaparecer para unirse a la secta de las madres, esos seres sin vida” (ibíd.). Sin embargo, reconoce sentir “alegría” por su amiga y a partir de ahí su concepción de la maternidad cambiará poco a poco: “Aun si había militado durante mi vida entera para salvar a mi género de aquella carga, decidí no luchar contra esa alegría” (id.: 30).

Al mismo tiempo que sigue la evolución del embarazo de Alina, Laura se encuentra con una pareja de palomas en la terraza de su apartamento: disgustada por sus excrementos, destruye el nido recién empezado (id.: 42). Ninguno abandona su nueva residencia y más tarde, vuelven a seguir con la construcción del nido (ibíd.). Decidida en no dejar el balcón llenarse de excrementos “particularmente tóxic[os]”, sale con una escoba a amenazarlos: “Le aseté a la pareja unos buenos golpes para dejarles bien claro quién era la dueña de aquel territorio” (id.: 43). Igual que la familia del cuento “Guerra en los basureros”, Laura se muestra hostil acerca de los pájaros a los que considera una “plaga” (id.: 42). No obstante, al descubrir unos huevos en el nido finalizado, Laura se resigna y abandona la idea de echarlos de su casa, incluso cambia sus propias costumbres para permitirles ocuparse de sus huevos: “Opté por poner periódico debajo del nido y cambiarlo dos veces al día. Fue así como terminé acostumbrándome a las palomas, a su pestilencia y a su arrullo permanente” (id.: 49). De la misma manera que se acostumbra al embarazo de su amiga, tolera sus nuevos inquilinos animales.

Las palomas desempeñan un papel particular y diverso a la vez. El paralelismo entre la pareja de palomas que cuida de sus huevos y la pareja de Alina y Aurelio que cuida de su bebé en el útero es el que primero resalta. Aurelio explícitamente compara su paternidad con la incubación de las palomas del balcón: “—Así nos vemos tú y yo, Alina —exclamó Aurelio—. Empollando nuestro huevo contra viento y marea” (id.: 58). Chevalier y Gheerbrant, indican que, de manera general, la paloma representa el amor, sobre todo cuando está en pareja (1982: 758). La particularidad de esta especie es que son los machos los que se quedan en el nido para incubar los huevos (ibíd.). Sin embargo, Laura comenta sobre las costumbres del binomio de su balcón: “Era muy difícil lograr ver esos huevos que ambos empollaban con tanta dedicación. Para hacerlo había que esperar el cambio de turno o a que los dos pájaros estuvieran comiendo

migajas en el suelo del balcón” (Nettel 2020: 50). Su manera de ocuparse de sus huevos recuerda la misma dedicación que Alina y Aurelio con Inés aún en el vientre.

A diferencia de los huevos, el desarrollo de Inés no ocurre como esperado: su cerebro no se desarrolla y los médicos declaran que morirá en el nacimiento (id.: 50, 59). Aquí, Nettel vuelve a señalar las leyes mexicanas relativas al aborto. El ginecólogo, Emilio Barragán, no propone a la pareja abortar, aunque esté seguro del diagnóstico, de que la muerte de la pequeña será inevitable: “La ley prohíbe hacerlo después de los cuatro meses, pero es sabido que en casos como este algunos médicos aceptan practicar un aborto” (id.: 61). A partir de ahí empieza una tortura psicológica para los padres que, al mismo tiempo de preparar el nacimiento de su hija, deben preparar su funeral (id.: 69-70). Como Gutiérrez Piña lo indica, los trámites para el funeral revelan la exactitud de las primeras palabras de Laura acerca de la maternidad: en México, la sociedad no busca responsabilizar a los padres sino a las madres (2021: 106). De hecho, en México, el padre no tiene ninguna responsabilidad legal sobre su hijo si aún “no [está] registrado” y por lo tanto, ningún derecho a llevar a cabo los trámites para el bebé puesto que todavía no ha nacido: la madre y su familia únicamente tienen esta responsabilidad (Nettel 2020: 70). Laura considera esta ley una injusticia: “Lo cierto es que en nuestra sociedad los hijos se adjudican a los padres optativamente y a las madres por obligación” (ibíd.). Vivero Marín identificó la recurrencia de la ausencia del padre (“física o emocional”) en las narrativas de autoras mexicanas nacidas en los setenta (2012: 175). En *La hija única*, Aurelio no es un padre ausente sino que más bien él mismo se presenta como un padre protector e implicado en el desarrollo de su hija: si las palomas funcionan como su espejo, tanto Aurelio como Alina cuidan de la pequeña. No obstante, Inés todavía está en el vientre de su madre por lo cual Aurelio tiene un margen de maniobra limitado. Además, la justicia mexicana permite un alejamiento del padre de momentos importantes de la vida de un hijo: no le permite participar en la organización del funeral. Asimismo, a lo largo de la novela, aunque Aurelio esté presente, Laura pone un enfoque particular en Alina y en la carga emocional y física del embarazo, que incluso a veces eclipsa a la figura de Aurelio.

Mientras tanto, en el balcón, Laura encuentra uno de los dos huevos espachurrado en el suelo (Nettel 2020: 73). Este elemento podría relacionarse con la anuncio de la muerte de Inés, como un acontecimiento premonitorio. Laura intenta entender por qué el huevito ha acabado fuera del nido:

Quizás un movimiento descuidado de alguna de esas aves, que tantos esfuerzos hacían por empollarlo, habían terminado derribándolo. La vida cotidiana está plagada de casualidades e

infortunios en los que casi nadie repara. [...]. ¿Vivían su desaparición como una pérdida dolorosa o era algo para lo que las palomas y los demás animales están preparados, mientras que los seres humanos simplemente no lo podemos tolerar? Recordé a una perra que mi familia adoptó cuando éramos niños [...], justo después de dar a luz, se comió a dos de los perritos. [...] Los humanos y los animales nos parecemos en muchísimas cosas, más de las que estamos dispuestos a reconocer, pero hay otras en las que nuestras especies no coinciden. La forma de enfrentar la maternidad es una de ellas. Por otro lado, me pregunto cuántas madres devorarían a sus hijos enfermos, así sin más, si la ley no se lo impidiera (id.: 74).

El uso recurrente de la palabra “empollar” recuerda el comentario de Aurelio y permite el paralelismo con su pareja. Aunque Laura hable del huevo, sus preguntas también se pueden aplicar al embarazo de Alina, pero ninguno de los médicos confirma que la anomalía de Inés haya sido causada por el comportamiento de los padres. Similarmente, Laura se pregunta si las palomas viven el duelo de su huevo, igual que sus amigos ya deben vivir el de su hija que aún no ha fallecido. Nettel vuelve al tema del duelo de un hijo. En “Felina”, la narradora está persuadida de que el dolor emocional tras el aborto es una respuesta natural a la pérdida de la descendencia y de que, si le hubiera ocurrido lo mismo a su gata Greta, ella también se habría desmoronado. Aquí, el ejemplo de la perra filicida contradice la posible tristeza de los animales por sus críos pero confirma la idea de instinto animal sobre el que se basa la narradora de “Felina”. Laura explica que, para los seres humanos, la pérdida de un hijo es insostenible, tanto que no existe palabra para nombrar a los padres cuyos hijos han muerto (id.: 72).

No obstante, no descarta la posibilidad de canibalismo entre madre e hijos: según ella, las reglas sociales son las que regulan la animalidad, y por lo tanto también, las que impiden vivir la muerte de su descendencia de manera más simple y distanciada. Su hipótesis sobre el canibalismo no es tan descabellada como lo parece. Desde los años 2010, existe la tendencia de ingerir su propia placenta tras el parto, como lo hacen numerosos mamíferos, tanto crudo como en forma de cápsulas (Simard 2019, *La Presse*). Esta práctica, mediatizada por las *influencers*, es ahora controvertida por unos estudios y por asociaciones de médicos que alertan sobre sus posibles efectos nefastos sobre la salud, como infecciones a la madre y, por la lactancia, al bebé (ibíd.). Aunque no se pueda hablar de canibalismo para la ingestión de la placenta, podría considerarse una etapa anterior al filicidio cometido por la perra y otros animales, y confirma el comentario de Laura acerca de la semejanza entre animales y humanos.

Laura teme que los pájaros no vuelvan a ocuparse del segundo huevo, el azulado, y toma la iniciativa de calentarlo con un trapo (Nettel 2020: 74). Los cambios de la narradora continúan: primero se alegra por Alina, luego acepta una pareja de palomas, y ahora ocupa el

lugar de los padres del polluelo en devenir. Todavía no se ha mencionado la estructura de la novela, que pone en paralelo dos temporalidades distintas. Laura, desde el presente, cuenta las historias pasadas de dos familias, la de Alina y Aurelio, y la de las palomas. Al mismo tiempo, alterna con la narración del presente contando su encuentro reciente con los nuevos vecinos, una madre y su hijo llamados Doris y Nicolás, y comentando sobre su relación conflictiva con su propia madre. La relación de Doris y Nicolás con Laura es particularmente importante porque es la que cierra la novela y la que explicita el cambio de perspectiva de la narradora. Al ocuparse del huevo abandonado (temporalmente), Laura anticipa la manera en que se ocupará de Nicolás para aliviar a su vecina. Rápidamente, la protagonista se encariña del niño y se convierte en un verdadero apoyo para Doris, agotada por el temperamento violento de su hijo y por su propia depresión. Nettel recurre al tema del padre ausente. De hecho, el padre de Nicolás era un hombre abusivo verbalmente y desde su muerte en un accidente de coche, el niño repite sus comportamientos, Doris hace confidencias a su vecina y amiga: “—Cada vez que se pone así, es como si su padre reviviera” (Nettel 2020: 90-91). El pequeño aparece como un doble de su padre, obligando a Doris volver a vivir el maltrato. Solo durante la noche, cuando está dormido, consigue descansar y volver a ser ella misma, por esta razón Laura la considera “un ave nocturna” (id.: 89). Sin embargo, el descanso nocturno no es suficiente, Doris decide mandar a Nicolás a vivir con su tía, así “renuncia[ndo] a su maternidad” (Gutiérrez Piña 2021: 108). Nettel recupera este elemento de “Guerra en los basureros”: en ambos textos, la madre se encuentra incapaz de criar a su hijo y lo confía a su hermana.

Aquí vuelven a tomar su importancia las palomas, y sobre todo el palomito recién nacido. El polluelo desestabiliza a Laura por su aspecto extraño y sobre todo porque no se parece en nada a sus padres (Nettel 2020: 121, 137). Desde su perspectiva, el pajarito es cada vez más inquietante porque los esfuerzos de sus padres para criarlo no parecen ser suficientes: “daba la impresión de que nunca estaba satisfecho”, pareciéndose así a Nicolás (id.: 122). Al poco tiempo, descubre que el palomito es en realidad un cuco común, una especie de pájaro conocida por el “parasitismo de puesta” que consiste en depositar su huevo en el nido de otros pájaros de otra especie con el objetivo de que sea la nueva pareja la que se ocupe del huevo y del futuro polluelo (id.: 202). A veces, las madres cuco echan los huevos ya presentes para asegurarse de que los nuevos padres se ocupen exclusivamente del suyo (id.: 195). En su simbolismo, muy a menudo se usa para representar el parasitismo, precisamente por esta práctica, lo cual concuerda con la opinión de Laura acerca de los hijos y de la maternidad (Chevalier y Gheerbrant 1982: 293).

Como en *El cuerpo* y “El matrimonio”, la protagonista intenta saber un máximo de cosas sobre el animal que habita su balcón. Conversa con Mónica, una amiga de Alina especializada en ornitología, quien le explica su punto de vista sobre el parasitismo de puesta:

Según yo, saben que no son sus crías y aun así las cuidan y las atienden. Yo pienso que llega un punto en que todas las madres nos damos cuenta de esto: tenemos a los hijos que tenemos, no a los que imaginábamos o a los que nos hubiera gustado tener, y es con quienes nos toca lidiar (Nettel 2020: 204).

Sin duda este comentario resuena con las maternidades de Alina y Doris: en ningún caso podían haber pensado vivir su maternidad de manera tan revuelta y compleja. Mientras Doris debe gestionar los accesos de ira de Nicolás, Alina —después del parto— pasa horas en consultas médicas con el objetivo de estimular el desarrollo de Inés, quien ha sobrevivido y contradicho los diagnósticos.

Al usar la segunda persona, Mónica incluye a los animales hembras en la categoría de madres, junto con las madres humanas. En una conversación anterior, alude al parasitismo de puesta como una práctica muy parecida a las maternidades humanas: “Siempre hemos cuidado a los hijos de otras, y siempre hay otras que nos ayudan a cuidar de los nuestros [...] Todo esto para decirte lo permeable que ha sido siempre la maternidad” (id.: 195). El papel que desempeñan la pareja de palomas y el pequeño cucú es ahora explícito: naturalizan y representan las distintas formas de vivir la maternidad. La novela propone un abanico de maternidades muy diversas. De hecho, Doris se enfrenta a la enfermedad mental (la suya y la de su hijo), renuncia a la maternidad y deja a su hijo entre las manos de su hermana, quien acepta. Alina, quien primero era tan radical como Laura, intenta numerosos tratamientos para quedar embarazada. Su hija nace con lisencefalia lo cual requiere cuidados especiales. Con Aurelio, decide contratar a Marlene, una niñera intrusiva, obsesionada por el bienestar del bebé y por tomar espacio en su vida, hasta tal punto que la primera palabra de Inés será “Lene”, en vez de ‘papá’ o ‘mamá’ (id.: 176, 193). Marlene también tiene una relación especial con la maternidad puesto que, igual que Laura, es estéril, aunque no por elección sino por “una malformación en el útero” (id.: 194). Su esterilidad le hace apasionarse por la crianza de bebés y niños pequeños, sin embargo, en cuanto crecen y se vuelven autónomos, se desinteresa y cambia de familia (ibíd.). Finalmente, Aurelio y Alina acaban incluyendo a Marlene en su día a día, considerándola como un miembro de su familia (id.: 226-227). En cuanto a Laura, se encariña de Nicolás y desea ayudar a Doris, su evolución es particularmente visible hacia el final de la novela cuando piensa: “*Sé franca, Laura, me dije a mí misma. ¿Realmente estás*

dispuesta a convertirte en una madre sustituta?” (id.: 218). Decide no impedir la mudanza de Nicolás aunque esto implique un periodo de tristeza para ella (ibíd.). Adopta una actitud maternal acerca de Doris: “Desde que se fue Nicolás, he concentrado todos mis esfuerzos en cuidar de Doris. Es mi manera de compensar el vacío que me dejó su hijo y también la forma de garantizar su regreso” (id.: 223). La última maternidad de la novela es la de la madre de Laura quien también vive un cambio en cuanto a sus perspectivas. Mientras al principio presionaba a su hija para que formara una familia, al final, descubrimos que se ha afiliado a un grupo feminista de ayuda a madres solteras víctimas de violencia y de precariedad (id.: 180). También reconoce que ser madre no siempre es buena idea, le dice a su hija: “después de todo, tuviste razón en no tener hijos. [...] La maternidad es un mandato social. [...] Yo, por ejemplo, dejé de ir a la universidad cuando los tuve a ustedes, y por supuesto de asistir a asambleas” (id.: 209).

En *La hija única*, Nettel usa al animal como un modelo de maternidad alternativa que legitima las numerosas maneras de vivirla. Alina tomará la decisión de aceptar a Marlene después de conocer el parasitismo de puesta. Similarmente, la experiencia de Laura con los pájaros del balcón desembocará en una solidaridad por las madres que la rodean, e incluso recuperará a su madre con quien había tenido relaciones conflictivas: “había recuperado una parte importante de mi vida” (id.: 210). El título de la novela también es elocuente. Se podría relacionar directamente con Inés, personaje central y única hija de Alina y Aurelio. También podría referirse al pequeño cucú, puesto que su madre biológica, al depositar el huevo, se aseguró de que fuera el único del nido (no obstante, no conocemos su sexo y no se puede afirmar que es ‘una hija’). El título también se podría interpretar como una manera de hablar de todas las mujeres de la novela: aunque Doris, Alina, y la madre de Laura sean madres, también son hijas de otras madres, quienes a su turno son hijas de las suyas. Así, ‘la hija única’ sirve de denominación para la colectividad de mujeres, quienes desde “siempre” —según el personaje de Mónica— han practicado la ayuda mutua para atravesar los episodios más o menos complicados de la maternidad (id.: 195).

Guadalupe Nettel no es la primera en poner la maternidad en el centro de sus libros, el estudio de Vivero Marín demuestra la recurrencia de este tema en la literatura reciente, sobre todo en escritoras mexicanas. Sin embargo, las reflexiones acerca del ser madre y del ser mujer también se encuentran en literatura anterior. Ya se mencionó *La casa de los espíritus* (1983) de Isabel Allende, una novela de realismo mágico cuya estructura se presenta como una genealogía femenina narrada por la nieta, Alba. A través de su narración, el lector descubre las vidas de cuatro mujeres —Nívea (la bisabuela de Alba), Clara (la abuela), Blanca (la madre), y Alba—

cuyos comportamientos se encuentran marcados por lo vivido por sus antepasadas y que a su turno influenciaran su descendencia. En *La hija única*, Laura reflexiona sobre la relación con su propia madre: “Esa tendencia que tenemos las hijas a ver en los errores de nuestras madres el origen de todos nuestros problemas, y esa tendencia que tienen las madres a considerar nuestros defectos como la prueba de un posible fracaso” (Nettel 2020: 163).

La novela corta de Charlotte Perkins Gilman, *Herland* (1915), es un buen ejemplo de propuesta de maternidad alternativa en la literatura. En esta utopía, tres hombres viajan a un país desconocido donde solo viven mujeres y niñas. Descubren un modo de vida completamente distinto donde las mujeres toman la maternidad como un elemento espiritual: todas vienen de una madre y todo (como la comida) viene de Madre Naturaleza (Perkins Gilman 2015: 49). La crianza de los bebés no se hace a nivel individual, sino que responde a un sistema de cooperación: las mujeres con más afinidades con la crianza desempeñan ese papel en la comunidad (id.: 66). Los personajes masculinos meditan acerca de este modelo, uno de ellos, Terry, es particularmente reticente a reconocer sus aspectos positivos (id.: 54). Su amigo Jeff le contradice, seguro de que las mujeres han creado un sistema eficiente. Para argumentar esta opinión, compara a la comunidad de mujeres con animales conocidos por su gran capacidad de cooperación: las abejas y las hormigas (id.: 55). Este episodio resuena con la asociación en la que participa la madre de Laura. De hecho, ese colectivo de mujeres se llama “La Colmena” (Nettel 2020: 178). Asimismo, la narradora de *La hija única* también desacraliza la familia, igual que Perkins Gilman y que las autoras mexicanas de la misma generación que Nettel: “los lazos sanguíneos no son garantía de nada. [...] Las familias biológicas son una imposición, y ya va siendo hora de desacralizarlas. No hay ningún motivo para que nos conformemos con ellas si no funcionan” (id.: 196).

CONCLUSIÓN

Al principio de este trabajo, traté de comparar las teorías de Alejandro Lámbarry y de Mario Ortiz Robles con el objetivo de encontrar una pauta de análisis para los tres textos de Nettel. No fue evidente relacionar aquellas dos teorías con sus libros, primero porque, aunque ambas traten del animal en la literatura, parten de principios distintos para crear categorías. Por un lado, Ortiz Robles no parece basarse en un eje central de clasificación: mientras el animal *parlante*, el *real* y el *fantástico* se relacionan con la naturaleza del animal y sus capacidades biológicas (¿puede hablar? ¿es híbrido o monstruoso? ¿es un animal ‘normal y corriente’?), el *simbólico* se vincula más bien con su utilización como recurso retórico, no es un personaje en sí. Por otro lado, Lámbarry elabora su análisis según la función que desempeña el animal en textos literarios hispanoamericanos, contestando a la pregunta ‘¿qué representan los animales?’ y no preguntándose qué son. Otra dificultad fue que en *El otro radical*, Lámbarry analiza textos en los que los animales son los narradores, mientras que los protagonistas de Nettel son narradores humanos.

No obstante, se pudo delinear una tendencia: tanto en *El cuerpo en que nació*, como en *El matrimonio de los peces rojos*, y *La hija única* casi todos los animales son *reales*. No encontramos animales *parlantes* que desempeñen una función *satírica*, probablemente porque la sátira no sea el objetivo de Nettel. En la *voz satírica*, Lámbarry notó la presencia de temas como la dictadura, el policía/el detective, o el testimonio. Es evidente que Nettel se inspira del contexto político y cultural de México poniéndolo siempre como tela de fondo de sus relatos, pero nunca está en primer plano como elemento central. Es cierto que en *El cuerpo*, “Felina”, “Guerra” y *La hija única*, el contexto mexicano impacta a los protagonistas, sea por sus leyes o por sus dinámicas socioculturales, pero el enfoque siempre está en los personajes y su desarrollo personal. En una entrevista para *El País*, en 2020, explicó que escribir sobre México no es “una prioridad” pero aun así es inevitable, puesto que ha construido gran parte de su vida en ese país: ella misma menciona “Guerra en los basureros” como el texto que más habla de México y sus desigualdades (Ortuño). En este cuento, la crítica hacia las dicotomías presentes en la sociedad se hace visible mediante la lucha contra la cucaracha. Las analogías entre cucaracha y persona indígena, o cucaracha y clase social baja, permite visibilizar las dinámicas de violencia contra las minorías del país. Al mismo tiempo, la supremacía de los seres humanos de la casa sobre las cucarachas hace eco a la *voz política*, que busca concienciar acerca de los animales como seres de derecho.

Relacionada con la cucaracha, la categoría de animal *simbólico* se mostró particularmente útil en *El cuerpo*. De hecho, el insecto aparece primero como recurso retórico de parte de la madre de la narradora, y señala la marginalidad impuesta desde el exterior sobre el cuerpo infantil discapacitado. En este sentido, el animal sirve para designar las discriminaciones acerca de lo que se considera anomalía corporal y sobre todo, le sirve a la autora como punto de partida para elaborar un personaje dañado y especial que, en una consulta psicoanalítica, intenta aceptar ese cuerpo relegado al margen. El animal *real* viene como compañía y como un revelador de los cambios físicos y mentales de la adolescencia, así como un espejo de su propia diferencia y marginalidad, haciéndolas más soportables.

En todos los textos, sin excepción, el animal *real* aparece en la vida del personaje como un reflejo que le enseña una faceta de sí mismo. En *El cuerpo* le permite aceptar su propia diferencia, y hacer de ese cuerpo que se consideró anómalo una fuerza. En “Felina”, revela el dilema de la dualidad entre maternidad y proyectos individuales, reflexionando de paso sobre cómo el entorno puede influir en las elecciones de las mujeres. En *La hija única*, los pájaros legitiman las numerosas maternidades de la novela, hacen que los personajes femeninos cambien de perspectiva acerca de sí mismas y acepten nuevas formas de ser madre. En este sentido, el cuco y sus padres adoptivos también evocan la existencia de una colectividad femenina en la que la cooperación y la ayuda mutua permite atravesar los obstáculos de la maternidad. En el caso de “El matrimonio”, los peces son un espejo del inevitable fracaso de la pareja protagonista. La hembra se convierte en un verdadero doble de la narradora, como una advertencia del peligro que corre su individualidad. Este pez probablemente sea el que más se acerque al animal *fantástico* de Ortiz Robles, ya que las semejanzas (sobre todo las físicas, con la raya marrón), aparecen de manera extraña e incluso inquietante, como si la narradora empezara una transformación.

En los tres libros, los narradores humanos perciben su propia semejanza con el animal, lo cual les permite definirse a sí mismos y entender o construir su propia identidad. La animalidad de los personajes interviene como un elemento ambivalente: mientras les confronta con sus propios miedos, angustias y sueños ocultos, también naturaliza y legitima estos sentimientos fuertes que habían relegado y que no se atrevían a mirar. El animal no solo es el gato, el pájaro, o la cucaracha, sino también el protagonista que reconoce su propia animalidad. De tal manera, la *voz posmoderna* de Lámbarry en la que el animal se define a sí mismo y se construye puede aplicarse, con la única diferencia de que no encontramos animales humanizados (como lo proponía Lámbarry) sino más bien seres humanos animalizados.

Los animales que pueblan los textos de Nettel no solo exploran la identidad humana y el desarrollo personal, sino que también abren puertas sobre las dinámicas complejas del estilo narrativo de la autora. Con el género de autoficción, Nettel reflexiona sobre el escritor y su lugar en la sociedad: a menudo, sus personajes femeninos son escritoras (de novelas o de tesis doctorales). El animal viene como apoyo para la elaboración de la figura de autor paratópico, siempre entre dos mundos, y de la misma manera, señala la ambivalencia de la autoficción, situada entre ficción y elementos factuales. En *El cuerpo*, el hecho de que la narradora/protagonista/autora narre el proceso de escritura del libro que el lector tiene en las manos también permite un juego de ambigüedades. Asimismo, Nettel enfatiza el carácter metaliterario de sus libros mediante la intertextualidad: entre otras referencias, el acuario de los *bettas* recuerda el de los axolotls de Cortázar, y las cucarachas evocan las de Kafka y del Subcomandante Marcos.

Para acabar, este trabajo se focalizó principalmente en las protagonistas femeninas de Nettel. En la introducción, mencioné la decisión de dejar a un lado “La serpiente de Beijín”, último cuento de *El matrimonio*, ya que no aborda la maternidad sino la soledad de un padre chino infeliz en su país de adopción. Sin embargo, cabe mencionar que los personajes masculinos también podrían ser una pista por explorar. Ya vimos que en los tres libros analizados, los personajes secundarios como Vincent (y su *beta* correspondiente), Nicolás, Aurelio, o el padre de Laura, aunque no estén en primer plano, ocupan un espacio especial en las vidas de las protagonistas. Su voz siempre está mediada por la de una mujer, a veces casi borrada por ella, pero su subjetividad sigue siendo palpable gracias al animal que también los refleja.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias:

NETTEL, G. (2022 [2011]). *El cuerpo en que nací* (16a ed.). Barcelona: Anagrama (Narrativas hispánicas).

----- (2022 [2020]). *La hija única* (14a ed.). Barcelona: Anagrama (Narrativas hispánicas).

----- (2021 [2013]). *El matrimonio de los peces rojos* (2a ed.). Madrid: Páginas de Espuma.

Fuentes secundarias

ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva (Estudios críticos de literatura).

----- (2005-2006). “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA. Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 7, n°7-8, pp. 115-127. También en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181720523003> [Consulta: 09/06/2023].

ALLENDE, I. (1983). *La casa de los espíritus* (1982, 3a ed.). Barcelona: Plaza&Janés, S. A. (Literaria).

ÁLVAREZ SANTIAGO, H. (1989). “El tonal y la persona en la sociedad nahua”. *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*. N° 71, (julio-septiembre), pp. 147-154. También en: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1960> [Consulta: 08/05/2023].

AYRAM, C. (2020). “‘Yo siempre quise volver a ese cuerpo’. Oftalmocentrismo, discapacidad y anti-formación en *El cuerpo en que nací* (2011) de Guadalupe Nettel”. *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*. N° 24, (noviembre), pp. 192-208. También en: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/14637> [Consulta: 07/10/2022].

BARTHES, R. (1984). “La mort de l’auteur”. En: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil.

BELLVER, P. (2022). “Especismo y violencia contra humanos y otros animales en ‘Guerra en los basureros’ de Guadalupe Nettel”. *Confluencia*. Vol. 37, n°2, (primavera), pp. 57-67. También en: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27149735> [Consulta: 21/05/2023].

BORGARDS, R. (2015). “Introduction: Cultural and Literary Animal Studies”. *Journal of Literary Theory*. Vol. 9, n°2, (septiembre), pp. 155-160. También en <https://doi.org/10.1515/jlt-2015-0008> [Consulta: 14/02/2023].

BROWN, N. y S. ALLEN GERSHON (2017). “Body Politics”. *Politics, Groups, and Identities*. Vol. 5, n°1, (abril), pp. 1-3. También en: <https://doi.org/10.1080/21565503.2016.1276022> [Consulta: 11/08/2023].

BURNARD, T. (2019). “A New Look at the Zong Case of 1783”. *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. N°79. URL: <https://doi.org/10.4000/1718.1808> [Consulta: 20/05/2023].

CAMAYD-FREIXAS, E. (1998). *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham/New York/Oxford: University Press of America.

CÁRDENAS MORENO, M. (2022). “Exilios y desplazamiento identitario en *El cuerpo en que nací* (2011) de Guadalupe Nettel”. En R. Soto-Quirós y I. Tausin-Castellanos (eds.). *Migraciones, viajes y transferencias culturales. Huellas de movilidades entre México, Centroamérica, Francia y España (1821-2021)*. Puntarenas: Editorial de la Sede del Pacífico, Universidad de Costa Rica, pp. 373-389. También en: <https://hal.science/hal-03696472> [Consulta: 22/05/2023].

CARRILLO JUÁREZ, C. D. (2020). “El espejo de la modernidad líquida: relaciones humano-animales en *El matrimonio de los peces rojos*”. En: I. Ferrero Cárdenas (ed.). *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel*. Guanajuato/Ciudad de México: Universidad de Guanajuato (Estudios Literarios)/Ediciones del Lirio, pp. 119-133.

CASTAÑEDA, M. J. (2021). “Mapa de la despenalización del aborto en México: en 28 de 32 Estados sigue siendo delito”. *El País*, (septiembre). URL: https://elpais.com/mexico/2021-09-12/mapa-de-la-despenalizacion-del-aborto-en-mexico-en-28-de-32-estados-sigue-siendo-delito.html?event_log=oklogin?event_log=oklogin [Consulta: 01/08/2023].

CHEVALIER, J. y A. GHEERBRANT (1982). *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1969). Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. y Éditions Jupiter.

COPELAND, M. (2007 [2003]). *Cucaracha*. X. Zambrano (trad.). Barcelona: Melusina.

CORTÁZAR, J. (2014). “*Axolotl en Final del juego*”. Buenos Aires: Ministerio de Educación Argentina (Cortázar 100 Años, 2014).

D’AGUIAR, F. (2014). *Feeding the Ghosts* (1997). London: Granta Books.

DEFOE, D. (2003 [1719]). *Robinson Crusoe*. London: Penguin Books.

FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1989). “Algunos usos de civilización y barbarie”. *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 51, n°3, (julio-septiembre), pp. 291-325. También en <https://www.jstor.org/stable/3540757> [Consulta: 10/03/2023].

GAN, W. (2009). “Solitude and Community: Virginia Woolf, Spatial Privacy and *A Room of One’s Own*”. *Literature & History*. Vol. 18, n°1, (mayo), pp. 68-80. También en: <https://doi.org/10.7227/LH.18.1.5> [Consulta: 31/07/2023].

GARCÍA RODRÍGUEZ, C. (2015). “Entre la locura y la cordura: los personajes femeninos de Guadalupe Nettel”. En M. Martín Clavijo *et al.* (eds.). *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*. Sevilla: ArCiBel Editores, pp. 619-626. También en: <https://idus.us.es/handle/11441/55899> [Consulta: 27/05/2023].

GRONDIN, J. (2007). “Derrida et la question de l’animal”. *Cités. Philosophie, Politique, Histoire*. Vol. 2, n° 30, (mayo), pp. 31-39. También en <https://www.cairn.info/revue-cites-2007-2.htm> [Consulta: 01/12/2022].

GUTIÉRREZ PIÑA, C. L. (2021). “Los relatos de la maternidad y el paradigma de la elección en *La hija única*, de Guadalupe Nettel”. En: C. L. Gutiérrez Piña, G. Trejo Valencia, y J. G. Tapia Vázquez (eds.). *Escrituras de la maternidad: miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*. Coyoacán: Fides Ediciones, pp. 93-110.

HERRERO CECILIA, J. (2011). “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Çédille: revista de estudios franceses*. N° 2 “Monografías”, pp. 15-48. También en: <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/32273> [Consulta: 26/07/2023].

HOLLINGSHEAD, D. (2017). "Daniel Defoe and Abandoned Life". *Studies in the Novel*. Vol. 49, n°1, (primavera), pp. 1-23. También en <https://doi.org/10.1353/sdn.2017.0000> [Consulta: 29/04/2020].

KAFKA, F. (1990 [1989]). *La Métamorphose et autres récits. Tous les textes parus du vivant de Kafka, I*. C. David (trad. y ed.). (s.l.): Gallimard (Collection Folio Classique).

LÁMBARRY, A. (2015). *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana*. México: Universidad Iberoamericana Puebla.

LAWLOR, L. (2008). "Following the Rats: Becoming-Animal in Deleuze and Guattari". *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism*. Vol. 37, n°3 "The Political Animal", pp. 169-187. También en <https://www.jstor.org/stable/25195191> [Consulta: 22/02/2023].

LICATA, N. (2022). "Del escarabajo de Marcos a la cucaracha de Nettel. Lectura comparada de *Don Durito de la Lacandona* (1999) y *El cuerpo en que nació* (2011)". *LVIII Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas*. Canadá. Conferencia. También en: <https://hdl.handle.net/2268/292577> [Consulta: 14/02/2023].

LUISELLI, V. (2020 [2011]). *Los ingravidos* (7a ed.). Ciudad de México: Sexto Piso.

LUNA, A. (2021). "Dobles animales y nahualismo". *Revista de la Universidad de México*. N°876 "El doble", pp. 44-49. También en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/5cceb7c-9881-4588-83f4-c59f778a8247/dobles-animales-y-nahualismo> [Consulta: 25/07/2023].

MAINGUENEAU, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin (Collection U Lettres).

MALFRAY, H. (2017). "Freak Shows on the Page: Defining 'Criminanimality' in Newgate Fiction (1830-1847)". *Cahiers victoriens et édouardiens*. N° 85 "Becoming Animal", (primavera). URL: <https://doi.org/10.4000/cve.3211> [Consulta: 13/03/2023].

MALIK, A. A. (2016). "Urbanization and Crime: a Relational Analysis". *IOSR Journal of Humanities and Social Science (IOSR-JHSS)*. Vol. 21, n°1, (enero), pp. 68-74. También en: [https://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/pages/21\(1\)Version-4.html](https://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/pages/21(1)Version-4.html) [Consulta: 11/08/2023].

MEDEL VILLAR, M. I. (2020). “‘Felina’: gatos y otras maternidades”. En: I. Ferrero Cándenas (ed.). *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel*. Guanajuato/Ciudad de México: Universidad de Guanajuato (Estudios Literarios)/Ediciones del Lirio, pp. 153-170.

NORLUND, M. (2011). “Self-Possession in *Robinson Crusoe*”. *Journal for Eighteenth-Century Studies*. Vol. 34, n° 3, (julio), pp. 379-398. También en <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1754-0208.2010.00282.x> [Consulta: 24/02/2023].

ORTIZ ROBLES, M. (2016). *Literature and Animal Studies*. London y New York: Routledge (Literature and Contemporary Thought).

ORTUÑO, A. (2020). “‘Si la literatura no habla de aquello que nos duele, ¿de qué vamos a hablar?’”. *El País*. URL: https://elpais.com/mexico/2020-07-05/si-la-literatura-no-habla-de-aquello-que-nos-duele-de-que-vamos-a-hablar.html?event_log=oklogin [Consulta: 13/08/2023].

PAREDES LAOS, J. (2017). “[Entrevista] Guadalupe Nettel: ‘Cuando reduces la realidad a un relato ya estás haciendo ficción’”. *El Comercio*. URL: <https://elcomercio.pe/eldominical/entrevista-guadalupe-nettel-reduces-realidad-relato-haciendo-ficcion-noticia-471253-noticia/> [Consulta: 12/08/2023].

PERKINS GILMAN, C. (2015 [1915]). *Herland*. (s.l.): Rise of Douai.

PRADO-GARDUÑO, G. M. y L. E. ESCAMILLA-FRÍAS (2020). “Cuerpos materiales, cuerpos evanescentes en las novelas de escritoras mexicanas del siglo XX”. *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*. N° 106, (abril-junio), pp 45-56. También en: <https://doi.org/10.36677/lacolmena.v0i106> [Consulta: 07/10/2022].

RODRÍGUEZ MARTÍN, M^a C. (2008). “A través del espejo: doble y alteridad en Borges”. *Anuario de Estudios Americanos*. Vol. 65, n°1, (enero-junio), pp. 277-291. También en: <https://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/issue/view/7> [Consulta 18/05/2023].

ROMERO AGUIRRE, R. (2019). “Capítulo 24. Autoficción y psicoanálisis en *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel”. En: R. Cubillo Paniagua y R. Campos López (eds.).

Estudios actuales de literatura comparada: Teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios. Volumen II. San José: Universidad de Costa Rica.

SIMARD, V. (2019). “Ne consommez pas votre placenta, disent les gynécologues”. *La Presse*, (mayo). URL: <https://www.lapresse.ca/societe/sante/2019-05-08/ne-consommez-pas-votre-placenta-disent-les-gynecologues> [Consulta: 04/08/2023].

SMITH, D., J. PROVETI y D. VOSS (2022). “Gilles Deleuze”. En: E. N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/deleuze/#FemiCrit> [Consulta: 07/03/2023].

SÖDERBÄCK, F. (2010). “Motherhood: a Site of Repression or Liberation? Kristeva and Butler on the Maternal Body”. *Studies in the Maternal*. Vol. 2, n°1 “M(O)ther Trouble: Motherhood, Psychoanalysis, Feminism”, pp. 1-15. También en: <https://doi.org/10.16995/sim.95> [Consulta: 07/08/2023].

TEXIER, R. (2012). “La place de l’animal dans l’œuvre de Descartes”. *L’Enseignement philosophique*. N°4, pp. 15-27. También en: [https://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/pages/21\(1\)Version-4.html](https://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/pages/21(1)Version-4.html) [Consulta: 11/08/2023].

TOPPANO, M. (2014). “La brute et l’homme civilisé dans la littérature italienne de la deuxième moitié du XIXe siècle”. *Studii de Știință și Cultură*. Vol. 10, n° 3, (septiembre), pp. 93-100. También en <http://www.revista-studii-uvvg.ro/the-brute-and-the-civilized-man-in-late-19th-century-italian-literature/> [Consulta: 10/03/2023].

VALERIO-HOLGUÍN, F. (2022). “La mirada animal en ‘Axolotl’ de Julio Cortázar”. *Theory in Action. The Journal of TSI*. Vol. 15, n°4, (octubre), pp. 103-117. También en: <https://transformativestudies.org/volume-15-number-4-october-31-2022/> [Consulta: 12/05/2023].

VALVERDE, L. (2018). “La feroz aritmética de la maternidad en ‘El matrimonio de los peces rojos’ de Guadalupe Nettel”. *REVELL. Revista de Estudios Literários da UEMS*. Vol. 3, n°20 “Novas narradoras latino-americanas: corpo, memória, imaginário”, (diciembre), pp. 126-146. También en: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/issue/view/167> [Consulta: 07/10/2022].

VAN HECKE, A. (2018). “Recreaciones de Gregorio Samsa: análisis intertextual del personaje kafkiano en Augusto Monterroso”. En: J. François y A. Ceballos Viro (eds.). *El personaje transficcional en el mundo hispánico*. Liège: Presses Universitaires de Liège (Série Littératures), pp. 151-162.

VIVERO MARÍN, C. E. (2012). “De madre, hijos y otras cuestiones afectivas: comentarios crítico-analíticos a las temáticas recurrentes en las narradoras mexicanas nacidas a partir de 1970”. *Revista de Estudios de Género, La Ventana*. Vol. 4, n°35, pp. 165-181. También en: <https://doi.org/10.32870/lv.v4i35> [Consulta: 07/10/2022].

----- (2013). “Cuerpo enfermo y cuerpo niña: una doble marca para la construcción de género”. *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*. N° 13, (abril), pp. 37-52. También en: <https://ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/view/25> [Consulta: 14/02/2023].

WENTWORTH, I. y M. GARCÍA CALLE (2022). “La aritmética que encarna *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel”. *Acta Literaria*. N° 64, (junio), pp. 59-77. También en: <https://doi.org/10.29393/AL64-3AEWG20003> [Consulta: 05/06/2023].

(2018). “¡Ya nos cayó el chahuistle!”, *Gobierno de México*. URL: <https://www.gob.mx/siap/articulos/ya-nos-cayo-el-chahuistle?idiom=es> [Consulta: 21/07/2023].

ZOURABICHVILI, F. (1997). “Qu’est-ce qu’un devenir, pour Gilles Deleuze ?”, *Horlieu Éditions*. URL: <http://www.horlieu-editions.com/brochures/brochures.html#haut> [Consulta: 11/05/2023].

ANEXOS

CUADRO 1

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias, autobiografías	Novelas del yo	Novelas, cuentos
1. $A = N = P$ ☞ (Identidad)	1. $A = N = P / A \neq N - A \neq P$	☞ 1. $A \neq N - A \neq P$ (No identidad)
2. <i>Factualidad</i> ☞ Veracidad (- Invención)	2. <i>Ficción/Factualidad</i>	☞ 2. <i>Ficción</i> Verosimilitud (+ Invención)

A, autor; N, narrador; P, personaje; = idéntico; \neq no idéntico; - menos; + más; / y-o.

[65]

Anexo 1. ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 65.

CUADRO 2

PACTO AMBIGUO LAS NOVELAS DEL YO		
<i>Novela autobiográfica</i> (+ prox. a la autobiografía)	<i>Autoficción</i> (equidistancia de ambos pactos)	<i>Autobiografía ficticia</i> (+ próx. a la novela)
1. <i>Principio de identidad</i> $A \neq N // A \neq P$ Identidad nominal ficticia o anonimato: $N = P // N \neq P$	1. <i>Principio de identidad</i> $A = N = P$ Identidad nominal expresa	1. <i>Principio de identidad</i> $A \neq N // A \neq P$ Identificación nominal ficticia: $N = P // A = \text{editor}$
2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo escondido (falso/verdadero)	2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo transparente	2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo simulado

A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; -, menos; +, más; = idéntico; \neq no idéntico; /y-o.

Anexo 2. ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 92.

CUADRO 4

PACTO AMBIGUO CAMPO AUTOFICCIONAL		
<i>Autoficción biográfica</i>	<i>Autobioficción</i>	<i>Autoficción fantástica</i>
1. A = N = P 2. <i>Novela</i> • - Invención: lo ficticio-«real» • - Ambigüedad: prox. pacto autobiográfico	1. A = N = P 2. <i>Novela</i> • Invención: elementos «autobioficticios» • - Ambigüedad plena: vacilación lectora	1. A = N = P 2. <i>Novela</i> • + Invención: lo ficticio-«irreal» • - Ambigüedad: prox. pacto novelesco

A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; -, menos; +, más.

Anexo 3. ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 182.