

Freak is beautiful: paratopía y abyección en la obra de Guadalupe Nettel

Auteur : Davila Llamas, Gerardo Oscar

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 : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/24828>

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

Département de Langues modernes : littérature, linguistique, traduction

Freak is beautiful:
paratopía y abyección en la obra de Guadalupe Nettel



Mémoire présenté par GERARDO OSCAR DAVILA LLAMAS
en vue de l'obtention du grade
Master en Langues et lettres modernes,
orientation générale à finalité approfondie

Promotrice : KRISTINE VANDEN BERGHE

Année académique 2024/2025

1. Questions/thématiques de recherche

- La question de recherche est-elle clairement définie ?
- La question de recherche est-elle originale et/ou scientifiquement ambitieuse ?
- Dans quelle mesure contribue-t-elle à la littérature scientifique et à l'état des connaissances de la discipline ?

2. Mobilisation de la théorie

- Utilisation de sources pertinentes ?
- Le travail contient-il des références solides et pertinentes ?
- Le travail contient-il un nombre suffisant de références scientifiques ?
 - o Le seuil minimum est fixé à 10 références scientifiques (à savoir : ouvrage, monographie, article de revue scientifique, chapitre d'ouvrage, compte-rendu...) ; ne comptent pas comme références scientifiques : les articles de blogs et les pages issues de sites de vulgarisation.
- Utilisation pertinente et critique des sources ?
- Les sources sont-elles mobilisées de manière adéquate dans le texte
- Les citations sont-elles mobilisées de manière pertinente dans le texte ?
- Les différentes sources sont-elles mises en relation ?
- Les concepts pertinents pour la question de recherche sont-ils clairement définis et maîtrisés ?
- La/Les questions de recherche (et les hypothèses éventuelles qui en découlent) sont-elles pertinentes, principalement en lien avec l'état de l'art ?

3. Méthodologie

- La méthodologie déployée permet-elle de répondre aux questions de recherche ?
- La méthodologie déployée est-elle décrite avec clarté et de manière complète ?
- Le cas échéant : la collecte des données (corpus, échantillon, questionnaire, sources textuelles...) a-t-elle été effectuée de manière rigoureuse ?
- Permet-elle d'apporter des éléments de réponse aux questions de recherche et aux objectifs du travail, et, le cas échéant, de confirmer ou d'infirmer les hypothèses de travail ?

4. Analyse/Commentaire/Résultats

- La présentation des résultats ou observations se base-t-elle sur des preuves textuelles, des citations, des analyses de corpus, des extraits d'entretiens... ?
- Le corpus de travail est-il analysé de manière complète et systématique ?
- Le cas échéant : la base de données a-t-elle été constituée avec rigueur et précision ?
- Les résultats sont-ils présentés de manière claire et précise ?
- Les résultats sont-ils présentés de manière logique, de façon à développer un raisonnement cohérent ?

- Les résultats permettent-ils de répondre aux questions de recherche et de vérifier les hypothèses de travail ?
- Le commentaire permet-il une analyse en lien avec le cadre théorique défini ?

5. Discussion, synthèse, perspectives

- Les observations principales du travail sont-elles résumées de manière claire et mises en relation avec la littérature scientifique ?
- Des pistes de développement sur la base des conclusions principales (pour des recherches futures) sont-elles proposées ?
- Un regard critique sur la démarche mise en œuvre dans le travail est-il proposé ?

6. Qualité de la langue

Il est attendu que le TFE soit rédigé en langue étrangère et que la qualité de la langue mobilisée soit conforme aux attentes académiques. Indépendamment du contenu, le jury a la possibilité de remettre en cause la réussite du travail s'il estime que la qualité de la langue est insuffisante.

- La langue utilisée dans le travail respecte-t-elle les normes orthographiques, grammaticales et syntaxiques ?
- La terminologie scientifique est-elle mobilisée de manière appropriée ?
- Le texte est-il structuré de manière cohérente ?
- Le document respecte-t-il les caractéristiques du style académique ?
- La qualité de rédaction est-elle de nature à remettre en cause la réussite du travail ?

7. Mise en page et typographie

- La présentation matérielle du mémoire (structure, mise en page, typographie) est-elle soignée ?
- La longueur du travail est-elle conforme aux consignes ?

8. Référencement bibliographique et citations

- Toutes les références traitées dans le texte sont-elles présentes dans la bibliographie ?
- Toutes les références présentes dans la bibliographie sont-elles traitées dans le texte ?
- Les normes de citation sont-elles respectées ?
- Les normes bibliographiques sont-elles appliquées de manière cohérente et systématique ?
- Le travail ne contient-il pas de plagiat ; tout propos ne relevant pas d'une réflexion personnelle de l'étudiant·e est-il référencé ?

9. Défense orale

La défense orale permet au jury de vérifier la maîtrise des sujets abordés dans le travail ainsi que l'appareil méthodologique déployé. Elle permet de vérifier les compétences de présentation des étudiant·es et leur aptitude à répondre à des remarques critiques. La défense est publique et se déroule dans la langue étrangère.

Lors de la défense orale, l'étudiant·e propose une synthèse du travail soulignant les résultats principaux, approfondit un aspect particulier de celui-ci ou exploite une thématique connexe. Cette présentation dure au maximum 10 minutes.

- Le contenu de l'exposé est-il présenté de manière concise ?
- L'exposé est-il présenté de manière cohérente ?
- L'étudiant·e répond-il/elle aux critiques et questions de manière adéquate et convaincante ?
- La maîtrise de la langue orale est-elle conforme aux exigences académiques ?
- La langue mobilisée lors de la défense respecte-t-elle les normes grammaticales et lexicales ?

10. Déclaration d'authenticité relative à l'utilisation de l'intelligence artificielle générative

- L'utilisation de plateformes d'intelligence artificielle générative est-elle conforme à ce qui est indiqué dans la déclaration d'authenticité ?

11. Longueur

La longueur attendue pour un TFE du master 120 (avec une fourchette de 10 % vers le haut ou vers le bas) est de 240 000 caractères espaces compris, hors bibliographie et annexes. À titre indicatif, cela correspond à 36 000 mots, hors bibliographie et annexes.

La longueur attendue pour un TFE du master 60 (avec une fourchette de 10 % vers le haut ou vers le bas) est de 160 000 caractères espaces compris, hors bibliographie et annexes. À titre indicatif, cela correspond à 24 000 mots, hors bibliographie et annexes.

- La longueur du TFE est-elle conforme aux dispositions réglementaires ?

Déclaration d'authenticité

Je, soussigné·e Gerardo Oscar Dávila Llamas déclare avoir rédigé le présent travail de fin d'études de manière autonome, sans l'aide non autorisée de tiers et ne pas avoir utilisé d'autres moyens que ceux indiqués. J'ai mentionné, en précisant la source, les passages de ce travail empruntés textuellement ou sous forme de paraphrase à d'autres ouvrages.

Je déclare avoir pris connaissance de la charte ULiège d'utilisation des intelligences artificielles génératives dans les travaux universitaires (https://www.student.uliege.be/cms/c_19230399/fr/faq-student-charte-uliege-d-utilisation-des-intelligences-artificielles-generatives-dans-les-travaux-universitaires) et des restrictions propres à ma filière d'étude, et je déclare que mon travail implique :

- Un usage de l'IA générative comme assistant linguistique (amélioration de la formulation, de la mise en forme de textes que j'ai rédigés ; cette utilisation est comparable aux correcteurs d'orthographe et de grammaire existants).
- Un usage de l'IA générative comme assistant à la recherche d'information (aide comparable à l'usage des moteurs de recherche existants qui facilitent l'accès à la connaissance d'un sujet).

Ce travail peut être vérifié pour le plagiat et l'utilisation des intelligences artificielles génératives à l'aide du logiciel approprié. Je comprends qu'une conduite contraire à l'éthique peut entraîner une sanction.

Lieu et date : 15/08/25 à Heidal, Norvège

Signature : G.O.D. Llamas

A la profesora Kristine Vanden Berghe, por mantener la Llama
Latinoamericana más viva que nunca

Al profesor Álvaro Ceballos-Viro, por enseñarme a Leer y a Escribir

A la profesora Vanessa Casanova Romero, por su, aunque fugaz, Valiosa Lección

À la Communauté de la Fenêtre (spécialement à Cléo) : des *freaks* et des *outsiders*

À Merlin, qui n'a jamais cessé de chercher sa place dans le monde...

Et – surtout – à Zoé, pour son amour et son soutien

Aan Roos en mijn gezin uit Vught: in dit dolende leven dat ik altijd geleid heb,
mijn enige nest, mijn enige hol

*¿Por qué Nettel? porque, en el fondo,
dentro de la tinta abyecta por la cual naufragan
sus personajes paratópicos –quizá–
no hago más que reconocerme:
yo ¿otro freak, otro outsider?*

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE: PARATOPIA	8
1. Introducción teórica.....	9
1.1. Una imposible inclusión.....	9
1.2. Tipos de paratopía y marginalidad	11
1.3. Una paratopía creadora.....	12
1.4. Los embriagues paratópicos	13
2. Una imagen paratópica.....	14
2.1. Paratopía de identidad	14
2.2. Paratopía espacial	16
3. Una literatura paratópica.....	16
3.1. Embriagues de tipo identidad	17
3.2. Embriagues de tipo espacial	19
3.3. Una conducta paratópica	21
4. Hacia una paratopía creadora	24
5. <i>El cuerpo en que nació</i>	25
5.1. Subjetivación de la figura autorial.....	25
5.2. La paratopía como el impulso y la matriz de una obra.....	26
5.3. La escena de enunciación.....	34
5.3.1. Escenografía	34
5.3.2. <i>Ethos</i>	36
5.3.3. Interlengua y código lingüístico	41
5.3.4. Género literario y paratopía.....	45
5.3.4.1. Género autoficcional.....	45
5.3.4.2. Novela de formación.....	47
SEGUNDA PARTE: ABYECCION	49
1. Introducción teórica.....	50
1.1. Abyección como categoría psicoanalítica	50
1.2. Abyección como categoría política	51
1.2.1. Butler y la subjetividad.....	52
1.2.2. Shildrick y el cuerpo.....	53
1.3. La abyección como categoría estética	54
1.4. El iceberg de la abyección.....	55
2. Abyección como categoría psicoanalítica (la base del iceberg): “Bonsái”.....	56
3. Abyección como categoría política (la parte media del iceberg)	60
3.1. <i>El cuerpo en que nació</i> : un cuerpo abyecto.....	60
3.2. Una «pose» política.....	64
3.3. El mito de la maldición literaria: Nettel, una escritora maldita	67
3.4. Subjetividad abyecta: el caso de Claudio	70
4. Abyección como categoría estética (la punta del iceberg): una estética del asco	74
4.1. <i>El huésped</i>	75
4.2. “Transpersiana, “Pétalos”, “Hongos”	78
4.3. Una estética ambigua	82
4.4. Nettel: una escritora «rara»	87
PARATOPIA Y ABYECCION: MÁS ALLÁ DE NETTEL ¿NUEVAS ESCENOGRAFÍAS AUTORIALES?.....	89
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

INTRODUCCIÓN

El portón ya estaba abierto y no tuve más remedio que arrancar el camión. Jamás, en ninguna circunstancia había manejado un auto grande, mucho menos un vehículo de tanto peso. Decir que sólo estaba nerviosa sería mentir. Mientras luchaba con la reversa, imaginé que tenía entre las manos las riendas de algún rinoceronte en vías de extinción. La palanca de velocidades mostraba al Everest nevado y, junto al medidor, un letrero fluorescente aseguraba: «*Freak is beautiful*».
(Nettel, *El huésped*)

Desde que Anna, la protagonista de la primera novela de Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973), junto a una agrupación de todo tipo de figuras marginales e indigentes, se decidiera a robar un camión de basura de la ciudad para sabotear las elecciones democráticas del país repartiendo sobres llenos de excrementos, la consigna «*freak is beautiful*» se ha convertido en el baluarte de la literatura de la escritora mexicana. Como lo expresa Ezra Gibrán Guzmán Magaña (2020), “con esta breve sentencia, Guadalupe Nettel comenzó los primeros trazos de un paradigma estético que concilia aspectos contrarios de la naturaleza humana: lo normal y lo anormal, lo bello y lo monstruoso, lo social y lo asocial” (p. 35). Para Nettel, precisamente, es en lo anormal, en lo monstruoso y en lo asocial en donde radica la verdadera belleza de las personas, visión del mundo que se refleja en su literatura a través de lo que Alejandra Amatto (2023) ha denominado una «poética de lo *freak*».¹ Para Amatto, hoy en día, el término *freak* tematiza un estado muy preciso de *marginalidad*: no solo es asociado con personas que muestran conductas particulares no asimiladas al sistema social predominante, o que se comportan o visten de forma extravagante o poco convencional, sino que expresa, principalmente, un posicionamiento contrahegemónico frente a un sistema que busca lo perfecto (p. 37). Desde esta perspectiva, aplicado a la obra de Nettel y a sus personajes, lo *freak* puede determinarse “como una continua procesión de sujetos [...] que desafían desde su constitución corporal y psicológica —clara y decididamente— el rústico principio que pretende volverlos homogéneos, estereotípicos y ‘normales’, para encajar dentro de un sistema que naturalmente se ha dedicado a rechazarlos” (p. 38).

Estos comentarios que Amatto lleva a cabo sobre lo *freak* no se dejan aplicar solamente a los personajes de Nettel, sino —y sobre todo— también a la propia escritora. Y es que —como veremos a lo largo de este trabajo— es la misma Nettel quien se encarga, a partir de un cuerpo divergente que se aleja de la norma física, de presentarse, una y otra vez, como uno de los tantos personajes *freaks* que pueblan su literatura y que desafían un sistema que se empeña en rechazarlos: Nettel la *freak*, la *diferente*, la *outsider*, la *rebelde*. A este respecto, Julio Premat (2008) sostiene que “el acto de escritura puede verse como una ‘puesta en intriga’ de la identidad: se construye un relato pero también una coherencia, una dialéctica identitaria [...]: ser autor [o autora] implica la puesta en escena de una identidad atractiva, enigmática y ficticia, que otorgaría una dimensión misteriosa a lo escrito” (p. 12). El caso de esta «figura autorial» atractiva y enigmática —¿quizá, ante todo, ficticia?— que se construye Nettel en tanto que

¹ Si bien esta tesina se basa y defiende la premisa de Nettel de que lo «*freak is beautiful*», en ocasiones puntuales se pondrá en duda esta sentencia, preguntándonos si todas las figuras ficcionales *freaks* y marginales de Nettel pueden realmente considerarse como «hermosas».

escritora de literatura será, precisamente, el objeto principal de estudio que se llevará a cabo en este trabajo. Dicha estampa marginal, como se ilustrará a lo largo de estas páginas, comporta una doble dimensión: por un lado, una cuestión promocional y comercial –la búsqueda de la legitimización en tanto que escritora de literatura; por otro, un aspecto ético, moral y político – la crítica a la marginalización que los cuerpos diferentes y apartados de la norma (como el suyo) se ven expuestos, así como también su reivindicación en tanto que alternativas viables y dignas–. Es más bien esta segunda dimensión lo que ha sabido seducir los comentarios tanto de la crítica literaria como del periodismo. En un segundo término, se analizará también cómo esta imagen marginal se refleja y se desdobra dentro del contenido de los textos literarios de la autora mexicana.

Si Nettel se presenta constantemente como una marginal patente, el concepto de *paratopía* desarrollado por Dominique Maingueneau se perfila como un cuadro teórico idóneo a la hora de analizar esta imagen liminal que la escritora minuciosamente se ha encargado de forjar. Para el lingüista, existe una relación privilegiada entre la literatura y la idea de marginalidad: un escritor o una escritora, por la naturaleza misma del discurso literario al que se consagra, se define por lo que Maingueneau denomina una *situación paratópica*, es decir, una imposible y problemática inclusión con respecto a la sociedad: quienes se dedican a escribir literatura –en la búsqueda de la legitimización discursiva– no pueden ubicarse ni totalmente dentro, ni tampoco absolutamente fuera de ella, encontrándose de esta manera en los *márgenes* sociales. Además, la propuesta de Maingueneau resulta útil en la medida en que nos permite analizar cómo la marginalidad propia a la literatura y a quienes la ejercen se refleja en el contenido (personajes, lugares, comportamientos) también marginal propio a los textos literarios. Por último –y este es el aporte fundamental del concepto en el análisis que desarrolla este trabajo–, según Maingueneau, la marginalidad no solamente se erige como una imagen que escritoras y escritores construyen de sí, ni tampoco como el contenido que desborda de sus textos, sino –y principalmente– como el motor y la matriz de una obra literaria. De esta manera, el marco teórico sobre la paratopía se nos abre como una herramienta prometedora a la hora de analizar la relevancia que la marginalidad asume en Nettel de manera global.

Si bien la presencia de lo marginal en la obra de la escritora mexicana ha sido remarcada en numerosas ocasiones, la importancia que esta adquiere en la construcción de su figura autorial no ha llamado todavía suficientemente la atención de estudios sistemáticos y rigurosos. Elizabeth Murcia (2018) brinda algunas consideraciones sobre cómo el carácter marginal que Nettel se forja a través de su autoficción *El cuerpo en que Nací* es parte fundamental de su configuración identitaria en tanto que autora. Murcia se especifica, sobre todo, en la

intertextualidad que Nettel teje con otras obras y figuras literarias a la hora de resaltar su imagen marginal y ubicarse dentro del campo literario. A través de la propuesta de Maingueneau, este trabajo ahonda en la manera en que Nettel configura su identidad de escritora entorno a la marginalidad, analizando también *El cuerpo en que nació* y, además, algunas de las entrevistas que la escritora ha brindado, aportándose asimismo una grilla teórica rigurosa a la hora de aprehender el peso que la marginalidad conlleva no solo en la forma en que Nettel construye su imagen, sino, como ha quedado dicho, en toda su obra literaria. Por su parte, Nicolás Licata (2023) brinda algunas consideraciones apoyándose en Maingueneau con respecto a la imagen paratópica que Nettel proyecta de sí en *El Cuerpo en que nació* y en su novela autobiográfica *Después del Invierno*. Licata, no obstante, no entra en muchos detalles ya que su principal objetivo no es estudiar la imagen marginal de Nettel en sí, sino más bien la relación que se establece entre la escritora y sus vivencias personales en Francia. Ilustraré los comentarios que el crítico hace al respecto durante el desarrollo del primer capítulo.

El segundo pilar teórico sobre el cual se asienta el análisis de este trabajo lo constituye la noción de *abyección*. Y es que, como Amatto bien señala, lo marginal y lo *freak* suelen encontrarse en estrecha conexión con lo abyecto: “[I]lo abyecto forma parte, de algún modo, de lo *freak*, que se ha constituido desde la exclusión, lo liminal y, por lo tanto, desde la desvinculación de sujetos que han perdido su integración social, su condición digna en la sociedad” (p. 40), expresa la crítica. A Nettel la *freak*, la *diferente*, la *outsider* y la *rebelde*, podemos agregar ahora la *abyecta*. La noción de *abyección* se trata de una categoría compleja y multifacética que, desde que fuera desarrollada por Julia Kristeva en su libro *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection* (1980), ha sido interpretada y reapropiada de diversas maneras. Es tanto esta complejidad como esta amplitud de la categoría de lo abyecto lo que hace del concepto un instrumento privilegiado a la hora de indagar en una obra también compleja y multifacética como la de Nettel: además de poder estudiar la manera en que la escritora construye su identidad marginal en base a un cuerpo que se aparte de la norma, el concepto de *abyección* nos permitirá analizar el comportamiento marginal y transgresivo de muchos de sus personajes, así como también el peso que adquiere el «asco» tanto en este carácter transgresivo como dentro de una estética recurrente en la pluma de la autora.

La manera en que movilizaré el concepto de *abyección* en este estudio se basa, casi en su totalidad, en la propuesta teórica que Silvana Mandolessi realiza en su tesis doctoral publicada bajo el nombre *Una literatura abyecta: Gombrowicz en la tradición argentina* (2012). Mandolessi encara la *abyección* a través de tres categorías diferentes: una psicoanalítica, una política y una estética. Esta división tripartita se ofrece como una grilla

analítica interesante en la medida que permite profundizar en otros aspectos ligados a la abyección que no han sido tenidos en cuenta por la crítica literaria sobre Nettel o que han sido mencionados de manera muy somera o, incluso, deficiente. Sobre todo la abyección como categoría política será de suma importancia para este trabajo ya que me permitirá referirme al cuerpo de Nettel como un «cuerpo abyecto», condición sobre la cual la escritora erige la imagen paratópica que proyecta de sí misma.

La mayoría de los textos de Nettel que han llamado la atención crítica desde la perspectiva de la abyección se apoyan en Kristeva a la hora de resaltar el carácter transgresivo de los personajes de la autora mexicana. A través de la abyección como categoría estética, este trabajo pondrá de manifiesto la relación que existe entre esta dimensión transgresiva y lo que se denominará como una «estética del asco». En lo que respecta al cuerpo de Nettel, encontramos algunos trabajos que ya se han referido a él como un «cuerpo abyecto»: Lilia Adriana Pérez Limón (2018), aunque de manera indirecta, y Gloria María Prado-Garduño (2017), en repetidas ocasiones y de manera explícita, sobre todo a través del título de su artículo. No obstante, ni Pérez Limón ni Prado-Garduño se encargan de explicar qué es lo que se entiende por un «cuerpo abyecto» o de dar un marco teórico sobre la abyección.² Aunque de manera fugaz, Mónica Cárdenas Moreno (2017) ha buscado precisar teóricamente esta idea apoyándose en Butler y en su libro *Bodies that matter*. Sin embargo, esta elección a la hora de exponer teóricamente la dinámica de la abyección sobre aquellos cuerpos que no encajan en la norma, en mi opinión, es desafortunada. Butler –al menos en este libro y a pesar de que su título lleve la palabra «cuerpos»– no se refiere tanto a una cuestión corporal en sí como lo que se ve afectado por dicha dinámica de la abyección, sino más bien a cuestiones ligadas a la subjetividad y la identidad de las personas –principalmente el sexo, la orientación sexual y el género– aspectos que luego se materializan en el cuerpo a través del discurso.³ Como veremos, es la amalgama entre el pensamiento de Butler y el de Margrit Shildrick (2002), dentro del marco de la abyección como categoría política, lo que permitirá palear esta carencia en el estado de la cuestión sobre el cuerpo abyecto de Nettel. La abyección como categoría psicoanalítica, por último, posibilitará ahondar desde un punto de vista teórico en la base misma sobre la cual

² Pérez Limón se enfoca principalmente en cómo la *alter ego* ficcional de Nettel en *El cuerpo en que nació* se conecta afectivamente con otras personas vulnerables, marginales o con cuerpos discapacitados, buscando así la formación de una comunidad diferente que, precisamente, reivindica su diferencia. Prado-Garduño analiza también la autoficción de Nettel para ver cómo se representa y configura el cuerpo de la narradora.

³ Si bien en la introducción teórica sobre la abyección ilustraré las ideas de Butler al respecto a través de Mandolessi, baso mi crítica a la metodología que Cárdenas Moreno lleva a cabo en mi propia lectura de *Bodies that matter* (1993).

se asienta la abyección tal como la ha concebido Kristeva, aspecto del concepto que, hasta donde mi conocimiento alcanza, pareciera haber sido pasado por alto por parte de la crítica académica que ha estudiado a Nettel, así como también brindar un ejemplo específico de este tipo de abyección dentro de la obra de la autora.

El primer capítulo de este trabajo –*Paratopía*– comenzará con una introducción de la teoría propuesta por Maingueneau para luego analizar, por un lado, la identidad paratópica que Nettel se crea a través de sus entrevistas y, por otro, la manera en que esta estampa se refleja en una literatura plagada de seres, lugares y comportamientos paratópicos. Después de una breve recapitulación, a través de la autoficción de Nettel *El cuerpo en que nací* se pondrá de manifiesto cómo –y este es uno de los principales aportes de esta tesina– la paratopía en Nettel se presenta no solo como una imagen personal, ni como el contenido de sus textos, sino –y principalmente– como el motor y la matriz de su escritura. Por último, el capítulo cerrará con un análisis de la «escena de enunciación» de esta novela, marco teórico también desarrollado por Maingueneau. El estudio de dicha escena de enunciación –en donde se ubican la «escenografía», el «*ethos*», el «código lingüístico» y los géneros literarios ligados a la novela– es importante en la medida en que, según el lingüista, legitima y refuerza el contenido paratópico de un texto literario.

Tanto mi entendimiento global del concepto de abyección como las ideas que me han surgido a la hora de analizar la literatura de Nettel a través de esta noción e, incluso, la estructura que tomará dicho análisis beben del trabajo de Mandolessi. Por una cuestión ética así como también práctica, he decidido brindar al principio del segundo capítulo –*Abyección*– un resumen de la propuesta teórica que la crítica efectúa sobre el concepto a la hora de analizar la literatura de Wiltod Gombrowicz, indicando un momento puntual en el que me aparto de ella. El capítulo continuará con la misma división tripartita que Mandolessi efectúa a la hora de entender la abyección: a través de su vertiente psicoanalítica se analizará el relato “Bonsái” de *Pétalos y otras historias incómodas*, lo que me permitirá brindar un ejemplo distinto y novedoso con respeto a la forma en que lo abyecto se manifiesta en los textos de Nettel; mediante la abyección como categoría política se analizará, en primer lugar, a través del cuerpo de (la *alter ego* autoficcional de) Nettel, esta idea de un «cuerpo abyecto», demostrando cómo, de la misma manera en que lo hace la paratopía, –y este es un segundo aporte importante realizado por este trabajo– la abyección funciona en Nettel como el impulso y la matriz de su literatura. Luego, a través del cuerpo abyecto de Nettel, analizaré el caso de la escritora haciendo uso de otras propuestas teóricas –Sylvia Molloy y «la pose», Pascal Brissette y «el mito de la maldición literaria»– relacionadas con la temática de la «figura autorial», propuestas próximas a la

paratopía que nos permitirán salir de la carcasa teórica de Mainguenau para poner de manifiesto una dimensión política, ética y moral que pareciera más bien ausente en su teoría. Para cerrar este apartado, el caso de Claudio de *Después del invierno* funcionará como un ejemplo de tanto la dinámica de la abyección tal y como se presenta en el pensamiento de Butler –también un ejemplo distinto y novedoso de lo abyecto en Nettel–, como también de una «estética del asco», conectando de esta manera con el siguiente y último nivel de la abyección. La abyección como categoría estética, finalmente, nos brindará la ocasión de profundizar en esta «estética del asco» recurrente en la pluma de Nettel, su relación con el carácter transgresivo de los textos y en la manera en que dicha estética contribuye a la imagen paratópica de la autora.

En la conclusión de este trabajo –*Paratopía y abyección: más allá de Nettel ¿nuevas escenografías autoriales?*– retomo brevemente las principales contribuciones de este trabajo para luego dedicarme más bien al desarrollo de una propuesta de investigación futura que se basa en todo el andamio teórico sobre el cual se cimienta este trabajo. Y es que el caso de la «figura autorial» de Nettel y cómo esta figura se refleja en su obra, pareciera ser, si no ejemplar, al menos sintomático de un estado actual de la literatura latinoamericana escrita por mujeres. En este sentido, esta tesina se presenta como un ejercicio piloto de lo que se nos abre tal vez como una oportunidad de investigación tentadora y ambiciosa.

El interés del estudio de la «figura autorial» de Nettel o de escritoras latinoamericanas afines se inscribe principalmente dentro una época que se caracteriza, como bien señala Premat, por el retorno de la importancia del autor o de la autora dentro de la literatura. Para el crítico, dicho fenómeno se hace palpable, en primer lugar, en la misma producción literaria a través de las diferentes variantes y modulaciones de textos de carácter autobiográfico o autoficcional que tan en boga se hallan hoy en día y, en segundo lugar, mediante una moda académica que multiplica coloquios, volúmenes y ensayos sobre la autoficción y las ficciones o mitos de autor o de autora. Este auge por el interés de la «figura autorial» correspondería particularmente con una redefinición de la subjetividad, de la intimidad y del lugar del individuo en un período histórico y cultural determinado (pp. 22-23). La problemática de la «figura autorial» “plantea, por lo tanto, la concepción colectiva del sujeto: su percepción, su funcionamiento, su estructura, su metafísica. Es uno de los espacios privilegiados para analizar la manera en que una sociedad piensa la subjetividad”, afirma Premat (p. 23). El tópico de la subjetividad del individuo, precisamente, subyace como hilo conductor de todo este estudio y se presenta como una temática central en Nettel, una subjetividad que en su obra se quiere *diferente*, libre de imposiciones, salvaje y, por momentos, hasta totalmente des-bordada.

**PRIMERA PARTE:
PARATOPIA**

Impossible de savoir si l'on est resté[.e] dans ce monde pour écrire, ou si l'on a écrit pour avoir le droit de rester dans ce monde : [l]a création se nourrit précisément de cette indécidabilité, qui donne à l'œuvre sa dynamique et sa nécessité. Elle implique cette économie paradoxale qui vous fait vous mettre là où il n'y a pas de place pour vous, sinon paratopique, de manière à vous faire une place bien improbable au soleil de la littérature. (Mainguenau 2004 : 91)

1. Introducción teórica

1.1. Una imposible inclusión

Quienes —en su condición de artistas— deciden esgrimir la pluma han de desarrollar lo que Dominique Maingueneau (2004; 2016; 2024)⁴ denomina una «paratopía»: una imposible inclusión dentro de la sociedad, el hecho paradójico de pertenecer y al mismo tiempo no pertenecer a ella. Para encontrar su lugar en el mundo de la producción estética, para pertenecer plenamente a él, quienes se dedican a la literatura han de gestionar esta imposibilidad de ocupar un lugar en el mundo de las actividades ordinarias: “élaborer sa paratopie, c’est ainsi découvrir cette modalité singulière de ne-pas-trouver-sa-place qui permet de faire œuvre” (2016: 5).

Esta paratopía individual encuentra su paralelo y su origen en la paratopía propia a todo discurso literario que, en última instancia, se presenta en tanto que discurso constituyente (2016: 26).⁵ Los discursos constituyentes se caracterizan por presentarse como discursos que se asientan en los márgenes de la sociedad: pertenecen a ella a la vez que se alejan de esta y se cierran en sí mismos. Se alejan de la sociedad porque los temas que movilizan no son banales ni corrientes, todo lo contrario. Se encierran en sí mismos por que se presentan como discursos legitimados solamente por su propia enunciación.⁶ Los discursos constituyentes no necesitan apelar a otro tipo de discursos a la hora de erigirse ya que se encuentran en contacto directo con aquellas fuerzas extrañas que exceden el mundo ordinario de la especie humana: la Belleza, la Verdad, la Razón, la Divinidad, la Justicia, etc. (2004: 48; 2016: 25; 2024: 17). Así, los discursos constituyentes “se caractérisent au premier chef par la singularité de leur position dans l’univers du discours : placés sur une frontière ultime, ils peuvent parler au nom d’un Absolu qui, lui, ne

⁴ De base, Maingueneau es lingüista y se dedica específicamente al análisis del discurso. Sus propuestas teóricas se basan a menudo en una transposición de nociones pertenecientes a estas disciplinas, como los conceptos de «discurso» o «enunciación», a la literatura. Me apoyaré principalmente en estas tres obras que son donde Maingueneau vuelca sus reflexiones más importantes sobre la relación entre paratopía y literatura. Su último libro publicado al respecto, *Paratopia: Literature as Discours* (2024) —agradezco a la profesora Vanessa Casanova Romero por haberme señalado la publicación de este texto— se trata, a grandes rasgos, de una introducción de su propuesta teórica en el mundo anglófono. Cuando en ocasiones elijo citas directas de esta última versión en inglés, lo hago porque me parecen más concretas y elocuentes que las versiones en francés.

⁵ Además del discurso literario, Maingueneau identifica como discursos constituyentes el filosófico, el religioso, el científico y el jurídico (2024: 13). Para profundizar en el concepto de «discurso constituyente» y su relación con la idea de «paratopía», ver Maingueneau & Cossutta (1995); Maingueneau (1999); para profundizar en la noción de «discurso literario» y su relación con los «discursos constituyentes», Maingueneau (2004).

⁶ Para definir la noción de «enunciación», Maingueneau se apoya en Émile Benveniste: “the enactment of language through an individual act of use” (2024: 8). Para la problemática de la enunciación de un escritor o una escritora a partir de un texto literario, ver Maingueneau (2004).

peut parler qu'à travers eux" (2016 : 25). Se acercan a la sociedad y se abren a ella porque, por una parte, dan sentido a los actos más profundos de una colectividad, y por otra, en tanto que pretenden ostentar la autoridad enunciativa, funcionan como garantes de otros géneros discursivos. El periodismo, por ejemplo, buscará apoyarse sobre la autoridad de la ciencia, de la filosofía, de la religión o de la literatura, no necesariamente a la inversa (2004: 47, 48; 2016: 25; 2024: 17). Además, para poder ser recibidos por el grueso de la sociedad, los discursos constituyentes y las obras que de ellos se desprenden deben presentarse en formatos comunicacionales (producción, recepción) en concordancia con el mundo corriente en el que se desarrollan (2024: 17).

Esta posición contradictoria y marginal, esta pertenencia y no pertenencia a la sociedad, esta paratopía propia de todo discurso constituyente se refleja y se desdobra en la paratopía que es también propia de quien se manifiesta a través de él. Para poseer la autoridad discursiva, para legitimarse como el instrumento mediador entre las fuerzas trascendentales y la banalidad del mundo –especie de Hermes en el Monte Literario– hay que ser una persona paratópica:

[c]elui [ou celle] qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il [ou elle] est voué[e] à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lien, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans dé-localisation, il n'y a pas de constituance véritable. (2004: 52-53)

La paratopía propia a los discursos constituyentes y de quienes enuncian a través de estos se refleja y se desdobra, a su vez, en el contenido del proceso creativo de toda obra literaria. La literatura, por lo tanto, no movilizará en el discurrir de sus páginas situaciones cotidianas de un mundo sumido en la *topía* sino, precisamente, lo opuesto: lo extravagante, lo marginal, lo atípico –lo *para-tópico*– serán sus problemáticas principales. En este sentido, el material paratópico de un texto no es más que el eco de la paratopía misma que hace posible su emergencia y su propia legitimización enunciativa (2024: 83). Dicho de otra manera,

[e]n tant que discours constituant, l'institution littéraire ne peut en effet appartenir pleinement à l'espace social, elle se tient sur la frontière entre l'inscription dans ses fonctionnements topiques et l'abandon à des forces qui excèdent par nature toute économie humaine. Ce qui oblige le processus créateur à se nourrir des lieux, des groupes, des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance.⁷ (2004: 72)

⁷ Comprender y, sobre todo, resumir a Maingueneau es una tarea ardua. Puede que el procedimiento lógico que yo he seguido para dar cuenta de la paratopía –propia a los discursos constituyentes, en primer lugar, de la persona que enuncia a través de ellos, en segundo lugar, y del contenido paratópico de la

1.2. Tipos de paratopía y marginalidad

La situación paratópica propia de todo discurso constituyente lleva aparejada una relación privilegiada entre discurso literario y marginalidad. Pocas veces un escritor o una escritora se presentará como una persona normal y corriente inmersa un mundo normal y corriente. Más bien, quienes se dedican a la literatura –en la búsqueda de la legitimización de su propio discurso literario– tienden a identificarse con todo lo que pueda escapar de la sociedad ordinaria para ubicarse así en los márgenes de la sociedad: la bohemia, la aventura, el pueblo gitano, parias sociales, los grupos raciales históricamente marginalizados, ... (2016: 101, 129; 2004: 77, 2024: 44-45): “[t]o have a paratopic potential is to be affected by properties or to find oneself in a situation that, in a particular society, lead people to perceive themselves or to be perceived as ‘different’, ‘outsiders’, ‘outcasts’, etc.” (2024: 70).⁸

Para los diferentes tipos de «desviaciones» a partir de las cuales la autora o el autor de una obra literaria puede identificarse, Maingueneau propone tres clases: la paratopía individual; la espacial; la temporal. A estas viene a sumarse una cuarta: la paratopía lingüística. Las subdivisiones que Maingueneau opera dentro de cada tipo y los ejemplos que propone no tienen un carácter exhaustivo. Se trata más bien de categorías abiertas susceptibles de ser ampliadas y que en muchas ocasiones se complementan y entrecruzan (2004: 87).

La paratopía de identidad abre un amplio abanico de disidencias, marginalidades y exclusiones: el grupo o la sociedad en la que me encuentro no es mi grupo o mi sociedad.⁹ Dentro de este tipo de paratopía encontramos, entre otras, la paratopía familiar (personas huérfanas o abandonadas en su infancia o personas que se alejan de su familia ...), la sexual (personas transexuales, homosexuales ...), la social (la bohemia, el pueblo gitano, gente excluida de una comunidad: ciudad, clase social, nación ...). La paratopía de identidad puede llegar a ser total cuando la pertenencia a la humanidad misma se ve amenazada de pleno derecho, tanto desde un punto de vista físico (raza, enfermedad, discapacidad, monstruosidad¹⁰, ...) moral (crimen, perversión, ...) o psíquico (demencia) (2016: 27; 2024: 70).

obra literaria, en última instancia– sea más bien mi propia interpretación que algo que Maingueneau señale en su propuesta de manera explícita.

⁸ El potencial paratópico de cada artista depende del estado específico de una sociedad determinada en un tiempo determinado y, además, se ve sujeto a las exigencias de la institución literaria que según las épocas propone representaciones de lo que significa ostentar la legitimización enunciativa en tanto que artista, las motivaciones detrás de la escritura o el estilo de vida esperado, por ejemplo (2024: 111).

⁹ Como veremos en el análisis de la obra de Nettel, esta será el tipo de paratopía privilegiada por la autora que constantemente se presenta como una marginal.

¹⁰ La monstruosidad, también, adquiere una posición particular en el pensamiento de Nettel.

La paratopía espacial es característica de cualquier persona nómada, inmigrante o en el exilio: mi lugar no es mi lugar, allí donde estoy no me encuentro en mi lugar, o no me encuentro en ningún lugar. Asimismo, este tipo de paratopía se relaciona con espacios visibles pero ubicados en los márgenes de la sociedad: prisiones, institutos psiquiátricos, orfanatos, ... La paratopía temporal, por su parte, reposa sobre el anacronismo: el tiempo en el que vivo no es mi tiempo. La enunciación literaria se presenta desde una época desfasada ya sea en el pasado o en el futuro (2016: 27; 2024: 72). En la paratopía lingüística, la lengua movilizada a través de mi obra no es la mía. Esto puede entenderse de dos maneras: la lengua en la que escribo no es mi lengua materna o no es aquella en la cual habría querido escribir. Tanto en un caso como en el otro, el idioma elegido ha de alimentar la enunciación de la obra literaria y su proceso creativo (2016: 27-28).

Es fundamental hacer hincapié en el hecho de que la paratopía no significa una ausencia total dentro de la sociedad –nadie vive ni puede vivir totalmente fuera de ella– sino una imposible inclusión: una condición particular que hace que una persona se vea a sí misma o sea vista como alguien que no encuentra su lugar en la sociedad, que no pertenece a ella de manera completa, que, en definitiva, queda relegada a los márgenes. Además, como vemos a través de la definición de Maingueneau, no solamente es importante la autopercepción que tenga una persona de sí misma en tanto que *outsider* o *outcast*, sino también la percepción que el resto de la sociedad puede tener sobre ella. Por último, ninguna situación particular es paratópica *per se* y *a priori*, sino que adquiere este carácter una vez reivindicado a través de un proceso creativo de escritura (2004: 86).

1.3. Una paratopía creadora

La paratopía se nos abre de esta manera sobre dos planos distintos pero complementarios: el de la literatura (en tanto que discurso constituyente) y el de las paratopías singulares que elaboran las personas que se dedican a ella: “[l]a paratopie caractérise ainsi à la fois la condition de la littérature et celle de tout[e] créateur [ou créatrice], qui ne devient tel qu’en assumant de manière singulière la paratopie constitutive du discours littéraire” (2004: 85). Ahora bien, para encontrar verdaderamente su plenitud dentro de una obra, la paratopía debe verse, en última instancia, integrada dentro de un proceso de creación artístico (2004: 85). La incorporación de un contenido paratópico por sí solo no basta para hablar de una integración completa de la paratopía en dicho proceso. La paratopía singular y personal que cada escritor o escritora desarrolla tampoco. El potencial paratópico individual es solamente una manera de

legitimar la propia enunciación. Presentarse como marginal patente no es ni necesario ni suficiente para que la paratopía forme parte de un proceso artístico (2016: 26; 2024: 100):

[n]i support ni cadre, la paratopie enveloppe le processus créateur, qui l'enveloppe aussi : faire œuvre, c'est d'un seul mouvement produire une œuvre et construire les conditions qui permettent de la produire. Il n'y a pas de « situation » paratopique extérieure à un processus de création : donnée et élaborée, structurante et structurée, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création *et* ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu *et* ce qui interdit tout appartenance. Intensément présent[.e] et intensément absent[.e] de ce monde, victime et agent[.e] de sa propre paratopie, l'écrivain[.e] n'a pas d'autre issue que la fuite en avant, le mouvement d'élaboration de l'œuvre. (2016 : 26)

Desde esta perspectiva, la paratopía se presenta no solo como el contenido paratópico de un texto literario ni como la imagen paratópica de quien lo escribe sino —y principalmente— como un proceso dinámico y recursivo: la paratopía es el motor y la matriz de toda obra literaria cuyo resultado y contenido paratópicos, a su vez, impactan en la condición paratópica singular de quien la escribe. La obra no puede emerger sino a través de la elaboración de una paratopía individual que, en el fondo, es tanto lo que impulsa y legitima la obra como el resultado y el contenido de esta, resultado y contenido que, recíprocamente, forjan y moldean la paratopía individual que valida la obra.

1.4. Los embriagues paratópicos

Ya ha sido señalado que la paratopía —condición y producto del proceso creativo— propia tanto al discurso literario como a quienes enuncian a través de este deja ciertas marcas en el contenido (personajes, lugares, comportamientos) paratópico de toda literatura. Con la idea de «embriague paratópico», Maingueneau se refiere precisamente a estas marcas dejadas en el texto que pertenecen al mundo representado en él y que, al mismo tiempo, reflejan la paratopía que hace posible la enunciación de la obra (2016: 29; 2024: 4).¹¹ Los embriagues permiten también establecer relaciones entre la biografía de un autor o una autora —explotada en la creación de una paratopía singular— y el contenido paratópico de sus obras (2024: 7). En cuanto al tipo de embriagues, podemos reagruparlos en base a la clasificación de los distintos tipos de paratopías: de identidad, espacial, temporal y lingüística, con todos los cruzamientos y metaforizaciones imaginables (2004: 96).

¹¹ Maingueneau se basa en la noción de embriague lingüístico: “[L]’embrayage linguistique, on le sait, inscrit dans l’énoncé sa relation à sa situation d’énonciation. Il mobilise des éléments (les embrayeurs) qui participent à la fois de la langue et du monde, qui tout en restant des signes linguistiques prennent leur valeur à travers l’événement énonciatif qui les porte” (2004: 95). Los embriagues paratópicos también varían según las distintas épocas, las diferentes sociedades y la condición de la institución literaria (2024: 83).

2. Una imagen paratópica

Siguiendo el pensamiento de Maingueneau, en la búsqueda de la legitimización de su propio discurso, quien se dedica a escribir literatura debe ser una persona paratópica. La paratopía –recordemos– se refiere a una imposible inclusión dentro de la sociedad, el hecho paradójico de pertenecer y al mismo tiempo no pertenecer a ella, condición que encuentra una relación privilegiada con la idea de marginalidad. Nettel, por su puesto, en muchos aspectos no es para nada una persona marginal, sino más bien todo lo contrario: publica en Anagrama, editorial internacional y de prestigio, ha sido traducida a, por lo menos, quince idiomas (Clémence Belleflamme 2023: 165), gana premios internacionales, ha cumplido el cargo de directora de la revista de la UNAM desde el 2017 hasta el 2024, hace derramar una gran cantidad de tinta dentro de la crítica literaria como también en el ámbito periodístico y –sobre todo– vende. No obstante, la escritora mexicana en sus entrevistas se encarga escrupulosamente de presentarse como una marginal. Para Ruth Amossy (2014), precisamente, las entrevistas constituyen un medio predilecto a la hora de controlar y proyectar la imagen que un escritor o una escritora construye de sí (p. 70). No me propongo en lo que sigue llevar a cabo un análisis exhaustivo de las entrevistas de Nettel, empresa que en sí ameritaría una atención especial. Prefiero más bien concentrarme en algunos aspectos fundamentales que luego nos permitan observar cómo la imagen liminal que la autora crea de sí misma se refleja y se proyecta en todo tipo de marginalidades dentro de su literatura. Como veremos, a la hora de construir su imagen paratópica, Nettel se apoya en los tipos de paratopía de identidad –mi grupo no es mi grupo– ligada a una cuestión física –uno de los subtipos dentro de la paratopía de identidad– y, en menor medida, de espacio –mi lugar no es mi lugar o no me siento en ningún lugar–.

2.1. Paratopía de identidad

Nettel encuentra principalmente la fuente de su identidad paratópica en una condición particular de su vista. Nació con un ojo menos fuerte que el otro. Tiene una catarata, nistagmo y, además, una mancha arriba de la córnea derecha, lo que le hace mover los ojos como si tuviera estrabismo (Enrique Planas 2017: s/n). Esta condición, que redujo fuertemente su capacidad de visión y la obligó a tener que portar un parche durante su niñez, ha llevado a que la escritora se asuma como una persona que no encaja en la sociedad: “[s]iempre me identifiqué con el *outsider*, por varias razones. Una de ellas es [...] esta diferencia física, el hecho de ser prácticamente ciega de un ojo, de tener que usar un parche en el otro y desenvolverse en un mundo que no es el que ven todos los demás” (Irma Gallo 2017: s/n). Dicha especificidad, asimismo, ha sido según ella una causa de discriminación y hostigamiento: “[la] diferencia

física y las burlas infantiles me marcaron de forma definitiva” (Carlos Geli 2011: s/n); “[y]o estuve relegada, era la niña defectuosa, una vivencia personal y única mía, que los demás no tenían” (Planas 2017: s/n). Es a partir de esta singularidad que Nettel declara reconocerse en toda una marea de seres incapaces de pertenecer: “[y]o me identifiqué de inmediato con los marginales por eso. [...] Supe muy rápido qué se sentía el ser marginado, excluido o simplemente [ser] visto como alguien diferente” (Carlos Barragán 2018: s/n). Esta condición de existencia liminal, por cierto, pareciera ser precisamente lo que ha impulsado a Nettel a esgrimir la pluma: “[s]iempre me identifiqué con esa figura del margen, y creo que incluso mi gusto por la literatura tiene que ver con eso” (Gallo 2017: s/n). Y es que para Nettel –al igual que para Maingueneau– la marginalidad y la escritura se encuentran fuertemente unidas: “[e]l escritor, de alguna manera, es alguien extraño, alguien que mira desde fuera el mundo [...]. No sé; se puede ver de dos formas: o uno no encaja o el mundo no encaja con uno. El mundo tiene algo que no está bien, que extraña” (Gallo 2017: s/n).

Tanto la condición de su ojo como el interés de Nettel por aquello que escapa de los márgenes han contribuido a que uno de los temas principales que impregna su discurso (literario) sea la (a)normalidad: “[e]sta idea de qué es finalmente la normalidad y la anormalidad recorre todos mis libros. Cada vez más durante el siglo XXI se ha ido desmoronando la idea de lo normal versus lo anormal” (Verónica Boix 2020: s/n). En Nettel, esta temática se refleja particularmente a través de una constante «guerra» contra todo lo que se presenta como una norma –de belleza, de género, de maternidad, de relaciones conyugales, de subjetivación de la propia personalidad, etc.– impuesta por la sociedad. En su obra, la belleza se presenta, precisamente, como todo aquello que se sale de la norma: “[e]n mi escritura deseo iluminar el hecho de que todos los seres humanos tienen características que los distinguen de otros y estas características son justamente aquello que los hace únicos, bellos, diferentes” (redacción 2016: s/n).

Subyace en este rechazo a la normatividad y en esta defensa de cualquier tipo de particularidad humana, en palabras de Kristine Vanden Berghe (2023), un sistema de valores en donde “la libertad del individuo merece un respeto absoluto” (p. 73).¹² Así, la paratopía individual que la escritora desarrolla, partiendo de una condición de marginalidad experimentada a causa de una anormalidad física –de un cuerpo abyecto como veremos en la

¹² El tema de la «libertad» es omnipresente en toda la escritura de la autora mexicana. Maarten van Delden (2023) lleva a cabo un análisis de esta temática tanto en la tesis doctoral escrita en francés que Nettel dedica a Octavio Paz –publicada en México bajo el nombre de *Octavio Paz. Las palabras en libertad* (2014)– como en todas sus novelas.

segunda parte de este trabajo— podría resumirse a lo siguiente: la sociedad en la que vivo no es mi sociedad porque las normas que impone no me representan y coartan tanto mis particularidades como mi libertad. Su literatura, por lo tanto, despliega toda una marea de seres marginales que, en la búsqueda de la expresión de su propia subjetividad y características, se posicionan en contra de lo normativo.

2.2. Paratopía espacial

En la construcción de la condición de marginal que Nettel se forja, la paratopía espacial es secundaria. No obstante, vale la pena mencionar, siquiera brevemente, algunas consideraciones al respecto ya que este tipo de paratopía, por un lado, fortalece la paratopía individual que venimos de tratar y, por otro, se refleja y se tematiza, aunque en menor medida que la primera, en sus textos literarios. En un reportaje en el que se le pregunta “quién es Guadalupe Nettel”, la autora responde, entre otras consideraciones, que ella es “[a]lguien que ha tenido que vivir como extranjera en muchos países, a veces por elección, a veces por obligación” (s/a 2013: s/n). El hecho de vivir como extranjera por obligación se debe a un doctorado que su madre empezara en la ciudad francesa de Aix en Provence y a que Nettel y su hermano tuvieran que mudarse con ella: “[v]iví parte de mi adolescencia en esa ciudad, estábamos en un barrio marginal, con muchos árabes [...]. Nosotros, como mexicanos, éramos muy exóticos y los árabes nos llamaban los ingleses. Me sentía extranjera por primera vez y esa experiencia me marcó mucho” (Silvana Frieria 2008: s/n.). No solo en Francia sino incluso viviendo de pequeña en México, Nettel expresa no haber encajado totalmente: “[d]esde que era niña me sentí una *outsider*, poco adecuada, por miles de razones. Y no sólo poco adecuada, sino extraña. Cuando era chica vivía en un barrio llamado Villa Olímpica. Estaba lleno de exiliados sudamericanos. Era un poco extraño porque yo no era sudamericana, de entrada” (Aleman 2023: 199).

3. Una literatura paratópica

La identidad paratópica que Nettel se crea a través de sus entrevistas se desdobra y encuentra su reflejo en el océano de seres y lugares marginales que naufragan a través de su literatura y que, de una u otra manera, se caracterizan por una imposible inclusión dentro de la sociedad. Este tipo de figuras y espacios funcionan —cabe volver a mencionarlo— como los embriagues paratópicos (de identidad y de lugar) que reenvían a las marcas dejadas por el texto pertenecientes al mundo representado en él y que, al mismo tiempo, reflejan la paratopía constituyente de la obra literaria. Recordemos brevemente que los embriagues, además,

permiten establecer relaciones entre la biografía de un autor o una autora (explotada en la creación de una paratopía singular) y el contenido paratópico de sus obras. En este sentido, los personajes en donde la escritora vuelca características biográficas se relacionan en ocasiones directamente con elementos utilizados a la hora de crearse su imagen paratópica a través de las entrevistas: el hecho de identificarse con todo lo que sea marginal, el sentirse una extraña viviendo en Francia, su lucha contra todo lo que se presenta como una imposición normativa y su postura a favor de las particularidades individuales.

Dar cuenta del peso que la marginalidad y la crítica a las imposiciones sociales adquieren dentro de la obra de Nettel a través de los abundantes embriagues paratópicos que pueblan su literatura, sin caer en numerosas páginas de un carácter más bien descriptivo antes que analítico, ha sido una tarea difícil. Teniendo en cuenta esta dificultad —y prestando atención, sobre todo, a que este primer capítulo se concentra más bien en cómo la paratopía funciona como el motor de la literatura de Nettel— he decidido ofrecer un repaso general de los principales embriagues paratópicos presentes en sus textos, haciendo hincapié en el tipo de embriague de identidad y en su relación con lo que en las siguientes páginas denomino una «conducta paratópica».

3.1. Embriagues de tipo identidad

Recordemos que la paratopía y los embriagues de identidad (mi grupo no es mi grupo) pueden dividirse en distinto tipos de paratopías: paratopía familiar (personas huérfanas o abandonadas en su infancia o personas que se alejan de su familia), social (personas apartadas de una comunidad o grupo), física (discapacidad, enfermedad), psiquiátrica (demencia) y moral (crimen, perversión). A esta clasificación propuesta por Maingueneau podemos agregar la paratopía de género, un tipo de paratopía poco comentado por el lingüista (Vanden Berghe, 2014: 247).

La marginalidad por enfermedades psíquicas o físicas encuentra un lugar importante en la literatura de Nettel. En lo que respecta a la paratopía de identidad relacionada a cuestiones psíquicas, podemos nombrar a Anna, la protagonista de *El Huesped* (2006) y a la narradora de “Bezoar” de *Pétalos y otras historias incómodas* (2008). Anna es una niña aislada y sin ningún tipo de amistades, mentalmente inestable y que siente dentro de sí lo que ella misma denomina La Cosa: una especie de doble, de huésped monstruoso que se adueña paulatinamente de su vida y que, en ocasiones, la empuja a llevar a cabo actos de violencia. Por su parte, la narradora de “Bezoar” se trata de una persona esquizofrénica encerrada y aislada en un instituto psiquiátrico. El origen de su enfermedad radica en su imposibilidad para adecuarse a las

exigencias que la sociedad impone sobre su personalidad. Con relación a discapacidades físicas o a enfermedades encontramos en *El huésped* a todo un conjunto de personas ciegas que se encuentran recluidas y aisladas de la sociedad en un instituto para gente no vidente. En *Después del Invierno* (2014) hallamos a Tom, un individuo solitario, triste y con el particular hobby de comprar parcelas en distintos cementerios del mundo. Tom es un enfermo de cáncer terminal a la espera de un trasplante que le salve la vida, lo que lo lleva a sentirse incapaz de encontrar su lugar en el mundo y a sentirse un marginal. Un caso peculiar de paratopía por enfermedad o por condiciones físicas podría representarlo la beba Inés de *La hija única* (2020). Inés posee una condición genética muy particular que hace que sus esperanzas de vida sean mínimas, tanto durante el embarazo de su madre como después de haber nacido. Antes de nacer, la mayoría de las personas especialistas que la tratan la dan por muerta y cuando a pesar de todos los pronósticos nace, se limitan a preparar a la madre y el padre de la beba para lo peor. A causa de esta condición biológica particular, podríamos quizá decir que Inés es incapaz de encontrar su lugar en el mundo porque tanto su madre como su padre, como la sociedad en general, difícilmente pueden imaginárselo.

La paratopía familiar ocupa también un sitio importante en los textos nettelianos. La narradora de “El otro lado del muelle” de *Pétalos y otras historias incómodas* se aísla de su familia y se empeña por encontrar lo que ella denomina «La Verdadera Soledad». Principalmente, lo que no tolera de su grupo familiar es su actitud normativa, sobre todo por parte de sus tías, “que usaban zapatos de tacón incluso en la casa, y pasaban las mañanas enteras en la clínica de belleza” (p. 64).¹³ A esta paratopía familiar se podría sumar una paratopía de género en la medida en que la narradora no se siente cómoda con las exigencias de belleza que se le imponen en tanto que mujer. En “La impronta” de *Los divagantes* (2023), Frank, el tío de la narradora, también se presenta como buen ejemplo de paratopía familiar. Frank es una persona bohemía y extravagante, que nunca estuvo interesado en formar una familia, que había abandonado la universidad para dedicarse a la fotografía y que viajaba por el mundo relacionándose con artistas tan extravagantes como él. Desde hacía mucho tiempo, Frank se encontraba totalmente alejado de su familia: “[s]e trataba, por así decirlo, del pariente proscrito

¹³ En la obra de Nettel subyace una fuerte crítica a la familia en tanto que institución social: “[l]as 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”, comenta Mónica de *La hija única* (p. 196). A este respecto, Vanden Berghe (2023) expresa que en Nettel la institución familiar destaca “como un modo de organización social donde medra la opresión psicológica y se limita la personalidad de los jóvenes” (p. 75), presentándose así bajo “los términos que le aplican Ana Amado y Nora Domínguez, es decir, como ‘la institución más conservadora y preservacionista creada por Occidente’” (p. 75).

de mi familia, un hombre del que casi nadie hablaba en voz alta, mucho menos delante de mamá” (p. 12), resume la protagonista. A esta paratopía familiar se agregaría una paratopía moral: es probable que el tío hubiera abuzado de su sobrina cuando esta era una niña pequeña, lo que explicaría la marginalización por parte de su familia.¹⁴ En “La cofradía de los huérfanos”, también de *Los divagantes*, la paratopía familiar se desarrolla a través de la orfandad. El narrador de la historia nos cuenta sobre sus sentimientos de aislamiento y marginalidad durante su niñez y adolescencia, épocas muy duras en las que tuvo que vivir en un orfanato.

Por último y como decoro de los textos de Nettel, encontramos a menudo a toda una serie de personas marginadas por cuestiones (socioeconómicas) más generales, personas con las cuales las instancias narradoras de Nettel, también a menudo, suelen identificarse. Por ejemplo, el metro de la Ciudad de México que se nos describe en *El huésped* se haya repleto de un gran abanico de marginales sociales, seres con los cuales Anna, ya de adulta, termina identificándose luego de que «el Cacho», un indigente tullido de una pierna, la introdujera dentro de este mundo marginal y subterráneo. Asimismo, la narradora y protagonista Celia de *Después del Invierno*¹⁵, que se ha sentido una marginal toda su vida, termina al final de la historia aceptando esta condición y encontrando una convivencia predilecta en “[sus] compañeros marginales, los descarriados, los SDF y los demás parias” (p. 246) que pueblan las calles de París. El narrador de “La flor” de *Pétalos y otras historias incómodas*, por su parte, también siente una “una especie de cariño cómplice” (p. 86) con la gente vagabunda que atracan los basureros y que se reúnen en el parque de la ciudad.

3.2. Embriagues de tipo espacial

La paratopía espacial, cabe volver a mencionarlo, se refiere a dos aspectos diferentes. En primer lugar se relaciona con la idea de que una persona no se siente parte del lugar en el que se encuentra o no es capaz de encontrar su anclaje en lugar alguno. Para Maingueneau, dos de los ejemplos mayores de este tipo de paratopía los encontramos en la figura de la persona «nómada» o «exiliada» (2016: 27). El ya citado Tom de *Después del invierno*, que ha vivido en

¹⁴ Frank –una alusión al monstruo de Mary Shelley– se nos presenta como un primer caso en donde podemos preguntarnos si realmente todos los personajes *freaks* y marginales de Nettel pueden ser considerados como «hermosos».

¹⁵ Celia presenta claros elementos autobiográficos: en primer lugar, su nombre, como el mismo texto lo deja ver, puede relacionarse con la “ceguera” (p. 129), lo que a su vez se conecta en cierta medida con la condición de Nettel; en segundo lugar y al igual que Nettel, Celia ha llevado a cabo una carrera de literatura en México y continúa luego sus estudios académicos en Francia. Para Nicolás Licata (2023), Celia representa, en efecto, un *alter ego* literario de Nettel y cabe enteramente hablar de *Después del Invierno* como una novela autobiográfica (p. 148).

distintos países del mundo, encarna la figura del nómada que no logra echar raíces en ningún sitio en específico: “¿[y] tú dónde te sientes?”, le pregunta Celia al empezar a conocerlo. “No me siento ni francés, ni totalmente italiano, mucho menos estadounidense. En realidad, soy un ser fronterizo. Ahí es donde me encuentro cómodo, en las zonas intermedias” responde Tom (p. 87). Si la vida nómada y liminal de Tom pareciera sentarle bien, este no es el caso de la narradora de “Los divagantes”¹⁶, relato que da nombre al libro homónimo. De niña tuvo que abandonar México ya que su padre iba consiguiendo diferentes trabajos académicos en distintas ciudades estadounidenses y europeas y ella y su madre lo seguían a todas partes: “[e]n esa vida errante que siempre tuvimos, mi familia fue mi único nido, mi única madriguera” (p. 138). Una etapa particularmente difícil se dio cuando tuvo que migrar al sur de Francia y realizar allí estudios secundarios, época en la que llegó a sentirse más extranjera y sola que nunca. También Celia de *Después del Invierno* se siente una extraña cuando viaja a Francia para llevar a cabo sus estudios académicos, encontrando muchas dificultades para adaptarse al duro invierno y a la hostilidad, según ella, característica de la gente de París. La figura de la persona exiliada y el tema del exilio también se hayan presentes en “Los divagantes”. Camilo, amigo de la narradora, es un uruguayo que de niño tuvo que dejar su país junto a su familia. Al llegar a México, se instalaron en la Villa Olímpica –donde Nettel expresa en las entrevistas haberse sentido una extraña de pequeña– lugar que sirvió de acogida para muchas otras personas exiliadas de distintos países sudamericanos que en los años 70 debían abandonar sus hogares a causa de las dictaduras militares que azotaban el continente. Camilo, que de adolescente “hablaba únicamente de volver a Uruguay” (p. 128) decide ya de adulto cumplir con su deseo. Al final de la historia la narradora reflexiona sobre la condición paratópica de su amigo, preguntándose si “[d]espués de veinte años de echar raíces en otro país, puede uno volver a integrarse como si nada a la colonia de origen” (p. 144).

En un segundo término, la paratopía espacial se relaciona con lugares visibles pero ubicados en los márgenes de la sociedad (prisiones, institutos psiquiátricos, orfanatos, ...). En *El huesped* encontramos, por un lado, el instituto de gente no vidente¹⁷ en el que trabaja Anna

¹⁶ La narradora de este cuento también presenta características autobiográficas. Por ejemplo, haber vivido de pequeña en la Villa Olímpica de México o haber realizado estudios secundarios en el sur Francia.

¹⁷ Subyace una crítica al verdadero rol que esta institución juega con respecto a las personas no videntes que se encuentran bajo su tutela. El instituto no se encarga de ayudar a que encuentren una cierta independencia y puedan desenvolverse en la sociedad. Estas personas se ven más bien recluidas bajo un estricto sistema de control y prohibiciones: “[s]u dependencia de las enfermeras y demás personajes siniestros me infundía un miedo indescriptible”, nos comenta Anna (p. 76). Para Maarten van Delden (2023), “[e]l instituto donde trabaja An[n]a es uno de los muchos ejemplos que aparecen en la obra narrativa de Nettel, junto con escuelas, hospitales y cárceles, de organizaciones con una importante (y

ya de adulta y, por otro, el metro subterráneo de la Ciudad de México que sirve como refugio a todas las personas marginales que habitan en él. La isla semi desierta y alejada de la sociedad a la que viaja la narradora de “Del otro lado del muelle” y en donde encuentra una suerte de refugio y contención es otro ejemplo de este tipo de espacios. Para Maingueneau, precisamente, la isla ocupa un lugar privilegiado en tanto que embriague paratópico: “[m]ais l’espace paratopique le plus évident, c’est l’île, dont la littérature n’a pas cessé d’exploiter les ressources. Elle matérialise en effet l’écart constitutif de l’auteur[.e] par rapport à la société. Comme le sanatorium, la prison ou la forteresse [...], l’île appartient au monde sans y appartenir” (2004: 103). Como islas también suelen funcionar espacios que en sí no se encuentran en los márgenes de la sociedad, pero que los personajes nettelianos se apropian como zonas de refugio y de aislamiento. Así, el narrador de “Bonsai” de *Pétalos y otras historias incómodas*, el señor Okada, encuentra en el jardín botánico del parque de Aoyama un espacio individual y alejado de la sociedad: “Aoyama se había convertido en un espacio reservado para mí, uno de esos lugares de los que uno se va apropiando y que constituyen una suerte de refugio, una isla apartada del contacto con los otros” (p. 37), nos comenta. De la misma manera, Celia de *Después del invierno* halla en los cementerios de París un lugar de cobijo y soledad protectora. El orfanato en donde el narrador de “La cofradía de los huérfanos” tuvo que pasar su infancia y adolescencia y el instituto psiquiátrico en donde la narradora de Bezoar se encuentra internada son también ejemplos de espacios paratópicos.

3.3. Una conducta paratópica

Muchos de los personajes de Nettel se caracterizan por una búsqueda constante de la expresión y defensa de su subjetividad y, en consecuencia, por un fuerte rechazo de las normas impuestas por la sociedad. Propongo concebir este tipo de comportamientos y actitudes como una «conducta paratópica». El hecho de distanciarse de cualquier forma de norma impuesta y defender la propia subjetividad individual podría ser percibido, en efecto, como una conducta que aleja a este tipo de personas de la sociedad común, acercándolos por el contrario a una condición en la que se volverían incapaces de encontrar una plena pertenencia en ella. Además, el hecho de no sentirse a gusto con las exigencias que la sociedad impone podría también llevar a un sentimiento de marginalización y asilamiento. No olvidemos que las subdivisiones que

variable) función represiva” (p. 103). A esta lista podemos sumar el orfanato en donde el narrador de “La cofradía de los huérfanos” pasó los primeros años de su vida y el psiquiátrico donde la narradora de “Bezoar” se encuentra internada. También en esos sitios rige un estricto control y no se trabaja para la futura integración de las personas bajo su supervisión.

Maingueneau opera dentro de cada tipo de paratopía y los ejemplos que propone no tienen un carácter exhaustivo, sino que se presentan más bien como categorías susceptibles de ser ampliadas y que en muchas ocasiones se complementan y entrecruzan. Por otro lado, el mismo Maingueneau admite que “[l]a problématique de l’embrayage paratopique n’est pas un modèle achevé qui aurait été confronté de manière systématique à de nombreuses données. Tout reste à faire dans ce domaine” y que, asimismo, “[i]l manque toujours une typologie fine des embrayeurs” (Dhondt & Martens 2013: 213). Propongo, por lo tanto, considerar esta conducta típica de los personajes de Nettel en contra de todo lo que se erige como una norma impuesta y limitante de la libertad individual como una clase de paratopía y de embriague paratópica vinculada estrechamente con el tipo de paratopía de identidad, máxime cuando la paratopía misma que Nettel se forja en sus entrevistas se encuentra en estrecha relación con todo lo que se presenta en contra de las imposiciones sociales y a favor de la subjetividad de las personas.

En *El huésped*, el Cacho se dedica a que las personas ciegas que viven encerradas en el instituto de invidentes puedan encontrarse a sí misma y vivan de manera independiente. “El encierro atrofia”, explica Lorenzo, un interno del instituto que se había escapado bajo la tutela del Cacho, cuando tiempo después Anna se encuentra con él en el metro, “[n]os obligan adoptar un comportamiento uniformado que nos hace ser apacibles, pero ¿qué sucede con nuestra verdadera personalidad? Se queda ahí, contenida, esperando el momento de salir a la luz, aunque sea en un ataque de nervios” (p. 177). Lo que el Cacho intenta con Anna es, precisamente, ayudarla a que acepte su verdadera yo y no tenga miedo de dejarla libre. En “Bonsái” encontramos al señor Murakami, el jardinero del parque Aoyama, allí en donde el narrador, el señor Okada, encuentra una especie de isla de refugio. Murakami cumple una función similar a la del Cacho, es decir, ayudar a las personas a que se encuentren a sí mismas. Esto hace que a veces la gente sienta rechazo por él y por las cosas que dice: según Mildori, la esposa de Okada, el jardinero “causaba una sensación de desazón en el estómago, como alguien de mal agüero” (p. 39). De la mano de Murakami, el señor Okada comienza a dar rienda suelta a su propia personalidad, lo que lo lleva a sentirse cada vez más como una persona marginal y a oponerse a las imposiciones sociales simbolizadas a través de Mildori y el matrimonio.

Como hemos visto, la narradora de “El otro lado del muelle” también se levanta en contra de la norma, específicamente las normas de belleza, simbolizadas a través de esas tías “que usaban zapatos de tacón incluso en la casa, y pasaban las mañanas enteras en la clínica de belleza”, conducta que contribuye a que se sienta una marginal dentro de su propia familia. Lo mismo hace Celia de *Después del invierno*, para quien el canon de belleza fuertemente presente en la cultura parisina resultaba un choque cultural muy particular: “[l]os anuncios del metro no

dejaban de machacar la importancia de la línea, sin hablar de las revistas que se exhibían en los quioscos. La ciudad entera parecía centrada en cultivar la belleza como una cuestión de vida o muerte” (p. 36). Tanto es así que la protagonista por momentos se siente impotente ante el arrastre de esta vorágine de belleza normativa: ¿[e]n qué momento empecé yo a obsesionarme con la línea? ¿Cuándo abandoné mi sana indiferencia hacia el físico para contribuir con mi propio malestar a la psicosis colectiva?, nos confiesa (p. 39).

La maternidad impuesta es uno de los temas principales de *La hija única*. Laura, la narradora¹⁸, concibe la maternidad como una fuerte imposición social y no tanto como una decisión que las mujeres tomarían de manera ponderada. Tanto es así que, al principio de la novela, la protagonista decide llevar a cabo una ligadura de trompas: “la mejor [medida] que pueden adoptar las treintañeras [...] convencidas desde siempre de que no tendremos hijos, una verdadera vacuna contra la presión social” (p. 25). Su propia madre es partícipe de dicha dinámica de imposición. “¿Y tú Laura? ¿Cuándo vas a tener un hijo?” le reprocha a su hija en una de sus conversaciones. “Como de costumbre”, nos comenta la protagonista, ella “no preguntó «¿piensas tener un hijo?», sino «¿cuándo vas a tener un hijo?»” (p. 47). Subyace en este rechazo de Laura a una maternidad impuesta también un rechazo hacia las normas patriarcales: “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 [o] las actividades solitarias” (p. 16). Este comportamiento paratópico de Laura, como ella misma lo expresa, podría presentarse eventualmente como una fuente de marginalización: “[m]is amigas, por ejemplo, se podrían dividir en grupos igual de grandes: las que contemplaban abdicar de su libertad e inmolarse en aras de la conservación de la especie, y las que estaban dispuestas a asumir el oprobio social y familiar con tal de preservar su autonomía” (p. 18). A esta conducta paratópica se puede sumar una paratopía de identidad de género: Laura, al igual que Celia de *Después del Invierno* o la narradora de “El otro lado del muelle”, no se siente a gusto dentro de la sociedad a causa de las normas que se le imponen en tanto que mujer.

La crítica de Laura hacia las imposiciones sociales ligadas a la cuestión del género se hace por momentos incluso aún más amplia. Cuando decide acompañar a su amiga Alina para que conozca el sexo de su bebé, la narradora dedica algunas consideraciones al respecto: “[t]odos descubrirían esa mañana el sexo de sus hijos”, nos comenta refiriéndose a las madres y a los padres que se encontraban junto a ellas esperando por la misma noticia, “[s]aldrían de

¹⁸ Laura, aunque de manera menos evidente, también presenta algunas características autobiográficas como ser mexicana y haber emigrado a Francia para realizar un doctorado.

aquel consultorio con una respuesta pero también con una misión: comprarle a su progenie ropa azul o rosa, llenar su cuarto de objetos muy bien elegidos [...] y machacarles, durante toda la infancia, que deberían comportarse de cierta manera: no abrir demasiado las piernas, no llorar aunque los humillaran” (p. 38). Laura se pregunta, por último, “qué ocurre cuando un niño nace con un sexo doble o ambiguo, ¿y si años más adelante –una vez que los médicos, con la venia de sus padres, amputaron o clausuraron para siempre el sexo descartado– ese niño se niega a asumir el género que le asignaron arbitrariamente?” (p. 39). Pues, muy probablemente, nos hallaríamos frente a una persona paratópica y marginal.

4. Hacia una paratopía creadora

El repaso de las entrevistas de Nettel nos ha permitido analizar la identidad paratópica que la escritora esboza de sí misma. A través de una paratopía de identidad que se basa en la desviación física con respecto a lo que podría considerarse como un «cuerpo normal» –la condición particular de sus ojos– la autora se presenta como la *outsider* que no encaja en la sociedad, fundamentalmente y en un segundo término, porque las normas que esta impone no la representan. Así –y a través de lo que he denominado una conducta paratópica– Nettel se pronuncia en contra de todo lo que se presenta como una imposición normativa y a favor de las particularidades y la subjetividad de las personas. En menor medida, se agrega una paratopía de espacio a través de la cual la escritora manifiesta la sensación de haberse sentido una extraña viviendo tanto en su país natal como en Francia. Por su parte, una visión general de los embriagues paratópicos que pueblan sus textos nos ha permitido ver cómo la imagen marginal que Nettel desarrolla de sí misma se desdobra y se refleja dentro de su literatura en todo tipo de marginalidades, así como también el peso que la marginalidad y la crítica a todo lo que se presenta como una norma impuesta adquieren dentro de su obra. Algunos de estos embriagues, como los personajes en donde la escritora vuelca características autobiográficas, se relacionan directamente con elementos explotados a la hora de crearse su imagen paratópica a través de sus entrevistas.

Ahora bien –y como ya ha sido recalcado en la introducción de este capítulo– para encontrar su plenitud dentro de la producción literaria, la paratopía debe verse involucrada dentro de un proceso creativo. El hecho de que la obra brote a través de la elaboración de una paratopía individual y de que el producto de una obra sea un contenido paratópico se da –recordemos– porque la paratopía es tanto su impulso como su matriz. Un examen paratópico de la obra de Nettel, por lo tanto, no puede contentarse con el análisis de la imagen marginal que la autora se forja en sus entrevistas; tampoco es suficiente con mostrar cómo esta estampa

se refleja en una literatura plagada de personajes, lugares y comportamientos paratópicos. De lo que hay que dar cuenta, fundamentalmente, es de cómo la paratopía se encuentra en Nettel intrínsecamente ligada al proceso creativo de su obra, funcionando así como el impulso y el molde de toda su escritura.

Desde este enfoque, un texto que permite poner en evidencia la incorporación de la paratopía dentro del proceso creativo en la obra de Nettel es la autoficción *El cuerpo en que nací* (2011). En lo que sigue no me propongo efectuar un análisis autoficcional de dicho texto. Me limito a confirmar que el requisito básico de identidad nominal para hablar de autoficción —defendido por ejemplo en Jacques Lecarme y Éliane Lecarme-Tabone (1997) o Sergio Alberca (2007)— entre la narradora, la protagonista y la autora se cumple: estas tres instancias en *El cuerpo en que nací* son, siquiera de forma subrepticia, las mismas, es decir Guadalupe Nettel, una escritora profesional que ficcionaliza su vida a través de una novela: “[u]saba unos lentes de pasta enormes color rosa, hablaba francés con acento latino y tenía un nombre impronunciable, vagamente similar al de una isla francesa perdida en el Caribe” (p. 117). Tampoco pretendo llevar a cabo una identificación y clasificación de los embriagues paratópicos que podemos encontrar dentro del texto. Mi objetivo, más bien, consiste en desarrollar un análisis de la condición paratópica que Nettel se forja en estas páginas que demuestre cómo esta novela posibilita una articulación estrecha entre la identidad paratópica que la autora desarrolla en sus entrevistas y el contenido paratópico de su literatura, pudiéndose afirmar así que la paratopía —esa imposible inclusión en el mundo— se erige tanto como la fuente en que la pluma de Nettel halla su impulso predilecto como la matriz que moldea el contenido de su tinta.

5. *El cuerpo en que nací*

5.1. Subjetivación de la figura autorial

Antes de entrar de lleno en el análisis de *El cuerpo en que nací*, cabe traer a colación algunas consideraciones teóricas sobre lo que Maingueneau considera como la «figura autorial». En su propuesta sobre la paratopía, el lingüista francés opera una diferencia entre tres instancias distintas que forman parte de lo que entiende por «el autor» o «la autora» de una obra: «la persona» que escribe literatura, dotada de un estado civil determinado y de una vida privada específica; «la escritora» o «el escritor» que traza una trayectoria singular dentro de la institución literaria; «el inscriptor» o «la inscriptora» que se refiere tanto a la instancia narrativa que enuncia dentro del texto, como al autor o a la autora que, implícitamente, también enuncia a través de sus libros. Estos tres elementos, en su opinión, son inseparables, cada uno de ellos

se ve atravesado por los otros dos y ninguno tiene una preponderancia sobre los otros (2004: 107-108). El pivót que les da coherencia es —precisamente— la paratopía, que encuentra a su vez su pivót y su coherencia en la unión articulada de estos tres elementos:

aucune de ces instances n'est isolable ou réductible aux autres, leur écart est la condition de la mise en mouvement du processus de création. A travers l'inscripteur[.e] c'est aussi la personne et l'écrivain[.e] qui énoncent ; à travers la personne c'est aussi l'écrivain[.e] et l'inscripteur[.e] qui vivent ; à travers l'écrivain[.e] c'est aussi la personne et l'inscripteur[.e] qui tracent une trajectoire dans l'espace littéraire. Si on les dénoue, chaque anneau se révèle celui par lequel les autres tenaient : [...] [l]a paratopie est le *clinamen* qui rend possible ce nœud et que ce nœud rend possible : non pas quelque écart « inaugural » qui s'effacerait ensuite devant l'œuvre, mais une différence active, sans cesse retravaillée, renégociée, une différence que le discours est voué à la fois à conjurer et à approfondir. (2004: 108)

Siguiendo esta línea de pensamiento, el estudio paratópico de *El cuerpo en que nació* merece una atención especial ya que en ella las tres instancias que forman el autor o la autora de una obra propuestas por Maingueneau —que en cierta medida se solapan con las tres instancias evocadas al hablar del requisito autoficcional de identidad onomástica— se mezclan y confunden en una sola. Si en esta novela quien nos habla —es decir, quien enuncia— es tanto Nettel como persona, como escritora y como narradora (o inscriptora como lo quiere Maingueneau), la paratopía ya no se presentaría solamente como una simple imagen creada de sí misma ni como el contenido de su literatura, sino como el germen estructurante de toda su producción artística. Dicho de otra manera, si en este texto Nettel, a través de su *alter ego* ficcional, nos relata su vida privada —como veremos, una vida (según ella) atravesada por una condición paratópica que la impulsa a escribir literatura— el análisis particular de *El cuerpo en que nació* nos brinda, efectivamente, la posibilidad de llegar a conclusiones generales con respecto a la paratopía dentro de la globalidad de su obra.

5.2. La paratopía como el impulso y la matriz de una obra

En esta novela nos confrontaríamos al relato de la vida de Nettel (la persona)¹⁹ desde niña pequeña hasta una joven adolescente de diecisiete años: sus primeros problemas con la condición de su ojo y la marginalidad que sintió por ello, la época excesivamente opresiva en la que debió vivir con su abuela, el sentimiento de extrañeza total experimentado cuando tuvo que irse a vivir a Francia con su madre, su vocación latente de escritora, su regreso también

¹⁹ Como ha quedado dicho, la confirmación del requisito de identidad onomástico se da de manera indirecta y subrepticia a través de ese “nombre impronunciable, vagamente similar al de una isla francesa perdida en el Caribe”. En ningún momento aparece el nombre «Guadalupe Nettel» de manera explícita. No obstante, a través de la acumulación de características y vivencias comunes entre la escritora de carne y hueso y la narradora de *El cuerpo en que nació*, creo que podríamos pensar sin riesgo a exagerar que lo que Nettel hace en esta novela es un retrato autoficcional de su vida personal.

obligado a México y, por último, el intento fallido por llevar a cabo una cirugía que mejorara su vista. A través de esta inmersión profunda en los momentos claves de su existencia, la novela se presenta particularmente como una especie de terapia literaria. De hecho, en *El cuerpo en que nací*—y en lo que más adelante llamaré la escenografía de la obra— Nettel (la narradora del texto) se dirige particularmente y de manera esporádica a la doctora Sazlavski. Todo lo que leemos sobre su vida se constituye, en última instancia y a través de un proceso metaficcional y de *mise en abyme*, como lo que Nettel (la persona) cuenta a su psicóloga durante su terapia, terapia que Nettel (la escritora) decide finalmente novelar en una autoficción llamada *El cuerpo en que nací*. En el resumen que sigue me referiré simplemente a «la narradora» que en la novela es, lógicamente, la *alter ego* ficcional de Guadalupe Nettel. Las siguientes páginas, por último, si bien podrían parecer a primera vista demasiado descriptivas, son fundamentales en la medida en que, por un lado, nos ayudan a aprehender enteramente el peso que Nettel otorga en su vida a la marginalidad y a la paratopía y, por otro, sientan las bases del análisis que se desarrolla hasta el final de este primer capítulo.

Uno de los temas principales del libro es la aceptación y afirmación de la condición de marginal constante de la narradora durante su niñez y adolescencia. Dicha condición encuentra su origen en la particularidad anómala de su ojo derecho. Esto hace que se sienta una niña marginada dentro de su escuela primaria: “[e]l colegio era, en tales circunstancias, un lugar aún más inhóspito de lo que suelen ser esas instituciones. [...] El problema no era el espacio, sino los demás niños. Ellos y yo sabíamos que entre nosotros había varias diferencias y nos segregábamos mutuamente” (p. 13).²⁰ Así, la narradora se siente marginalizada desde que es una niña pequeña y comienza a identificarse con la anormalidad y con todas aquellas personas que en el colegio se encuentran, como ella, dentro de una posición marginal: “una nena muy dulce que era paralítica, un enano, una rubia de labio leporino, un niño con leucemia” (p. 14).

La infancia de la narradora se ve marcada por un aislamiento casi total y la asociabilidad: “[c]ada edificio contaba con un área verde donde los niños sociables se reunían por las tardes para jugar y los asociales nos dedicábamos a mirarlos desde lejos”, nos comenta (p. 28). Esto incide en que, por ejemplo, en lugar de salir a jugar con sus pares prefiera aislarse en las azoteas o en las escaleras de su edificio, lugares marginales en donde es capaz de evitar el contacto social (p. 30). Si tiene algunas amistades esporádicas, se trata de personas marginales y diferentes como ella. Si socializa con otros grupos de personas, no lo hace a través de

²⁰ Nettel deja ver a lo largo de esta novela lo que quizá sería una especie de autocrítica. Varias son las ocasiones en las que pareciera admitir que su alejamiento de la sociedad no se debe exclusivamente a una sociedad que la rechaza por ser y actuar diferente, sino también en ocasiones a sus propios prejuicios.

situaciones consideradas «normales» para una niña como ella, como las chicas que juegan a la matatena y al resorte junto al estacionamiento o las que repiten hasta el cansancio las tablas de multiplicar detrás de un arbusto, sino con los futbolistas de su barrio (p. 59).

Es interesante observar cómo una manera particular que la narradora encuentra para acercarse durante esta época a la sociedad tópica se presenta a través de la literatura, expresión artística que sirve como especie de refugio a su condición de marginal:

[p]or esas fechas –yo debía estar comenzando la primaria– empecé a adquirir el hábito de la lectura. [...] El paso a la escritura se dio naturalmente. En mis cuadernos a raya, de forma francesa, apuntaba historias en las que los protagonistas eran mis compañeros de clase que paseaban por países remotos donde les sucedían toda clase de calamidades. Aquellos relatos eran mi oportunidad de venganza y no podía desperdiciarla. La maestra no tardó en darse cuenta y, movida por una extraña solidaridad, decidió organizar una tertulia literaria para que pudiera expresarme. [...] Al terminar la lectura de un relato en el que seis compañeritos morían trágicamente mientras intentaban escapar de una pirámide egipcia, los niños de mi salón aplaudieron emocionados. Quienes habían protagonizado la historia se aproximaron satisfechos a felicitarme, y quienes no, me suplicaron que los hiciera partícipes del siguiente cuento. Así fue como poco a poco adquirí un lugar particular dentro de la escuela. No había dejado de ser una marginal, pero esa marginalidad ya no era opresiva. (pp. 19-20)

Este pasaje –además de legitimar una vocación literaria latente– nos permite observar cómo la paratopía comienza a perfilarse como el motor y la matriz de la producción literaria de Nettel. Si Nettel empieza a escribir literatura es porque necesita expresar y canalizar de alguna manera la condición de marginal patente que según ella la caracteriza y es, precisamente, a través de la literatura que Nettel comienza a encontrar, siquiera de forma incompleta, un espacio dentro de la sociedad.

Además de estar marcada por el aislamiento y la marginalidad, la narradora presenta su infancia como una etapa difícil de su vida especialmente por la actitud correctiva y autoritaria de su madre y, sobre todo, de su abuela. Su madre, por ejemplo, buscaba constantemente corregir su postura corporal: “[t]anto parecía llamarle la atención esa tendencia mía al enconchamiento que terminó encontrando un apodo o «nombre» de cariño que, según ella, correspondía perfectamente a mi manera de caminar. –¡Cucaracha!– gritaba cada dos o tres horas–, ¡endereza la espalda!” (p. 16).²¹

²¹ La idea de la cucaracha encuentra su origen en Kafka y en *La metamorfosis*, texto que tiene un fuerte impacto en la narradora. En este sentido las cucarachas y, además, los insectos que (en una especie de alucinación) se le aparecen a la narradora durante la infancia sirven, como bien lo deja ver Murcia (2018: 83), para reforzar la marginalidad que según la misma narradora la caracteriza. Para profundizar en la relación que se establece entre la conducta de los seres humanos y los animales en la obra de Nettel se puede consultar Carmen Dolores Carrillo Juárez (2020) e Isabelle Wentworth (2021). Por su parte, la tesina de Marina Lenzen (2020) también aborda esta relación, prestando algunas consideraciones particulares a la función de los insectos en la imagen marginal que se construye la narradora a través de la idea de paratopía de Mainguénau.

Mucho más opresiva es la época en la que debe vivir con su abuela luego de que su madre partiera a Francia para realizar un doctorado. La abuela no solo censura constantemente su postura y manera de caminar, su peinado rizado o su manera de hablar, sino que también cualquier actitud que no correspondiera a una «niña», como el hecho de jugar al fútbol con los varones del barrio –por lo cual la llamaba “marimacho”– (p. 85) o su afición por trepar las ramas de los árboles (p. 57). En este sentido la abuela funciona como un símbolo de las imposiciones de género. Sus leyes, por ejemplo, se basaban en “una supuesta inferioridad de las mujeres respecto de los varones” (p. 56). Según su visión de las cosas, “la obligación principal de una niña [...] era ayudar en la limpieza del hogar. Las mujeres debían, además, vestir y comportarse «adecuadamente», a diferencia de los hombres, que podían hacer lo que les diera la gana” (p. 56). Al contrario de la narradora, por quien la abuela casi nunca mostraba afectos de cariño a causa de su actitud rebelde y libre, la abuela sentía por Lucas, el hermano de la narradora, una adoración evidente por el simple hecho de ser varón, lo que se reflejaba en un trato injusto con respecto a su hermana. La narradora, en lugar de mostrar una actitud sumisa ante las injusticias de su abuela, se dedica a contrariarla en todo lo que puede. Esta postura desafiante e independiente impacta en la imagen que otras personas adultas de su entorno se hacen de ella: la narradora es vista como una “mataviejitas” (p. 69), “una niña hostil, insolente y agresiva” (p. 97).

A los once años debe abandonar México para irse a vivir a Aix-en-Provence con su madre que había empezado ya el doctorado en Francia. Esta nueva situación no hace más que aumentar la sensación de marginalidad que experimentaba desde niña en México. Todo le parece extraño en su nuevo país de residencia: desde la arquitectura de la ciudad o los muebles de los edificios hasta los cuadernos utilizados en el colegio. El barrio en el que vive se llama *Les Hippocampes*, zona considerada pobre y de alta delincuencia y con un elevado índice de personas inmigrantes de todo el mundo, pero, sin embargo, sin nadie de Latinoamérica salvo ella y su familia.²² La narradora comienza a los doce años el secundario en el colegio del barrio, escuela que refleja las condiciones de pobreza y multiculturalismo del lugar en donde vive. A causa de su francés deficiente con acento latino, su apariencia totalmente fuera del canon de belleza y, principalmente, el movimiento tembloroso e involuntario de sus ojos que caía fuera de la “normalidad física” (p. 118), la narradora vuelve a sentirse una marginal dentro de la escuela: “[n]i los *nerds* se me acercaban. Otra vez había vuelto a ser la *outsider* –si es que alguna

²² Licata (2023: 145-146) señala pertinentemente a través de Mainguenau cómo esta condición al margen dentro de lo que ya se considera como el margen –una extranjera dentro de un barrio periférico y marginal de personas, a su vez, extranjeras– sirve para asentar la imagen paratópica de Nettel.

vez había dejado de serlo” (p. 118). Para segundo de secundaria seguía siendo una niña retraída, en los límites de lo antisocial. No obstante esto no le impide formar una amistad con Blaise, un compañero de curso con quien comparte ciertas afinidades, particularmente el gusto por la literatura. Blaise le hace conocer a Sophie, una chica de costumbres extravagantes que aprobaba con entusiasmo las diferencias de la narradora y con quien terminan formando un trío peculiar: “[c]omo si nuestras características más extrañas: mi estrabismo, la estatura de Blaise y la cicatriz de Sophie, por mencionar algunas, fueran en realidad distintivos voluntarios como puede ser un piercing o un tatuaje” (p. 155).²³ Su amistad con Blaise es tal que la narradora decide confesarle detalles de su vida personal:

le revelé aspectos de mi vida que no comentaba con casi nadie, como mi afición por la escritura. Le conté la manera en que había conseguido hacerme respetar por mis compañeros de primaria en México, escribiendo horrores sobre ellos. Llegué incluso a leerle fragmentos de mi diario.
 –Tendrías que escribir más en serio –me sugería, haciéndose el entendido–. ¿Por qué no escribes una novela acerca de tu vida?
 –¡Pero si tengo trece años! Todavía no me ha pasado nada.
 –Escribe lo que te está pasando ahora. (p. 146)

Este pasaje –además de volver a legitimar una vocación literaria latente en Nettel desde la infancia y de ser un primer indicio metaficcional evidente– permite ver cómo la paratopía se proyecta en Nettel como el fundamento, no solo de la escritura de *El Cuerpo en que nací*, sino, una vez más, de su literatura en general: de nuevo, es la condición de marginalidad constante lo que la mueve a la escritura.

Poco a poco la narradora empieza a adaptarse a la vida en Francia y a su escuela, al idioma francés y sobre todo al argot utilizado en su entorno, identificándose siempre con una cierta imagen marginal: “el hecho de convivir varios años con inmigrantes pobres, siendo a mi vez una inmigrante pobre, de una cultura y una lengua distinta a las locales, hizo que acabara identificándome con esa condición y también con el entorno” (p. 120). El clímax de su adaptación se da cuando gracias a su actitud rebelde y autónoma se hace popular en la colonia de vacaciones organizadas por la alcaldía del pueblo. Esta actitud le vale, no obstante, también las quejas de las personas que organizaban el viaje, por lo que su madre, cansada ya de esta postura que su hija venía desarrollando (aún más) últimamente, decide mandarla a vivir otra

²³ En el análisis sobre la temática de la libertad que lleva a cabo en la obra de Nettel, Van Delden expresa que “no sería correcto afirmar que la narradora de *El cuerpo en que nací* persigue la libertad independientemente de otros valores o sin tener conciencia de los factores de la vida que imponen limitaciones a la libertad. La identidad de *outsider* que la narradora adopta como estudiante de secundaria le permite establecer sus diferencias con los demás, pero también la ayuda a crear un sentimiento de complicidad con un pequeño grupo de estudiantes con quienes comparte la condición de estar en los márgenes de la comunidad escolar (153).

vez a México con su abuela. Su nuevo colegio será el Liceo Franco-Mexicano en el DF, una escuela en donde la mayoría de sus estudiantes, que provienen de familias adineradas²⁴, buscan rápidamente insertar a las personas dentro de categorías sociales “estrechas” (p. 171). Naturalmente, en este nuevo ambiente, la narradora vuelve a ser una vez más una persona marginal y aislada: “[y]o era demasiado grande ya para ser objeto de burla, pero tampoco les resultaba simpática. No hablaba con nadie y nadie se me acercaba para hablar” (p. 174).

Esta nueva etapa en México se ve marcada, además, por una radicalización de su comportamiento en contra de todo lo que se presenta como una norma de imposición social. De hecho, la narradora comenzará a hablar, en una alusión a las cucarachas y a los insectos, de “la guerra de los trilobites” (p. 167), es decir, de marginales como ellas en contra de todo lo que se presenta como una norma impuesta por la sociedad, guerra que, por cierto, encuentra su reflejo en la literatura que empieza a frecuentar: “[c]omo en otras ocasiones, mientras vivía en casa de mi abuela encontré compañía y complicidad en el espacio de la lectura. [...] Me dediqué a rastrear autores afines a mis amistades de ese momento, autores en guerra contra las convenciones sociales y amantes de la marginalidad” (p. 186).²⁵ Así mismo, durante este periodo de su vida, la narradora radicaliza la búsqueda y manifestación de una identidad personal y excéntrica, asumiendo cada vez más su propia posición de marginal como baluarte. Para ello, adopta por ejemplo la vestimenta de la gente bohemia coyoacanense o se viste como hombre: “[m]e había decidido a subrayar mi excentricidad que de otra manera podría pasar por una cuestión involuntaria y, por lo tanto, incontrolable. Asumirla era, en cambio, una demostración de fuerza” (p. 185).

Hacia el final del relato, su madre regresa a México con la idea de que su hija lleve finalmente a cabo un procedimiento quirúrgico en su ojo derecho. Sin embargo, la cirugía no tendrá lugar ya que la extracción de la catarata implicaba una gran posibilidad de perder el ojo, por lo que el doctor que la atendía desaconseja terminantemente la intervención. Es entonces cuando la narradora termina finalmente aceptando el cuerpo en que nació, un cuerpo que la sociedad rechaza —o abyecta, como cabrá especificar en el segundo capítulo de este trabajo— un cuerpo que la ancla al mundo y que a la vez la imposibilita de pertenecer completamente a él,

²⁴ Es curioso —sino contradictorio— que la narradora se considere en Francia “una inmigrante pobre” pero en México estudie en una escuela bilingüe frecuentada principalmente por gente de dinero.

²⁵ Como las novelas de Jack Kerouac y la poesía de Allen Ginsberg (p. 186). De este último se inspira en cierta medida todo *El cuerpo en que nació*: “[c]omo él, yo también soñaba con aceptarme a mí misma, aunque en ese entonces aún no sabía con exactitud cuál era el clóset que me tocaba abandonar”, nos confiesa la *alter ego* autoficcional de Nettel (p. 187).

un cuerpo diferente y marginal, que hará de la diferencia y de la marginalidad el impulso y la fuerza de su identidad:

[e]n esa semana y media tuvo lugar un cambio importante en mí, aunque no fuera perceptible de manera inmediata. Mis ojos y mi visión siguieron siendo los mismos pero ahora miraban diferente. Por fin, después de un largo periplo, me decidí a habitar el cuerpo en el que había nacido, con todas sus particularidades. A fin de cuentas era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo, a la vez que me permitía distinguirme de él. (pp. 194-195)²⁶

Así, en el *Cuerpo en que nací* –en tanto que relato (autoficcional) sobre la vida de Nettel– la paratopía se nos abre no solamente como el motor y la matriz de esta novela en particular, sino de toda su producción artística. Ahora, la paratopía ya no se quiere solamente como una imagen que Nettel puede hacerse de sí misma durante sus entrevistas o el contenido que rebasa de sus textos literarios: si Nettel se resguarda de pequeña en la literatura es porque encuentra en ella una suerte de refugio y contención a su situación de marginalidad y aislamiento; si Nettel decide esgrimir la pluma desde los primeros años de su vida es porque necesita dar rienda suelta a esta condición paratópica que la atraviesa de pies a cabeza; si sus textos literarios se hallan repletos de seres y lugares paratópicos y de personajes que en muchas ocasiones se presentan como defensores de su propia subjetividad y en guerra contra las convenciones sociales –lo que anteriormente he llamado una conducta paratópica– es porque todo esto no es más que un reflejo de la propia vida paratópica de Nettel:

[s]i l'œuvre n'émerge qu'à travers l'élaboration d'une paratopie, est créateur [ou créatrice] celui [ou celle] qui a organisé une existence telle qu'il [ou elle] peut y advenir son œuvre. Condition de l'énonciation, la paratopie de l'écrivain[e] en est aussi le produit ; c'est à travers elle que l'œuvre peut advenir, mais c'est aussi elle que cette œuvre doit construire dans son développement même. (Maingueneau 2016: 31)

Nettel, en efecto, se ha encargado escrupulosamente a lo largo de su carrera de *advenir* su propia obra –convirtiéndose así en un personaje paratópico más que tranquilamente podría naufragar dentro de las páginas de sus textos– no solo a través de las entrevistas que brinda, sino –y principalmente– gracias al carácter autoficcional de *El cuerpo en que nací* y la imagen paratópica que este texto vehicula de su autora. En este sentido, la publicación de la autoficción

²⁶ Con respecto a este fragmento, vale la pena ilustrar las consideraciones que Margherita Cannavacciuolo (2021) realiza: “[e]l camino de aceptación y la acogida de la imperfección de su cuerpo llevan a la protagonista al rechazo de la acción correctiva y el consecuente derrumbe del mito de la normalidad. Se asiste a la ruptura del canon de perfección como atributo fundamental de belleza; reparar el cuerpo es mutilarlo porque equivale a quitarle su rasgo distintivo que reside precisamente en su imperfección, obligándolo a encajar dentro de una estructura convencional. La liberación de una superestructura identitaria implica que la joven se reanuda con una identidad olvidada y sepultada bajo una serie de convenciones sociales y costumbres” (p. 203).

de Nettel pareciera marcar un momento bisagra dentro de su obra. Como hemos visto rápidamente en el repaso paratópico de su literatura (*apartado 3*), Nettel vuelca en algunas protagonistas-narradoras claros elementos autobiográficos: Celia en *Después del invierno*, la narradora de “Los divagantes”, relato que da nombre al último libro publicado por la autora y, en menor medida, Laura de *La hija única*, todos libros publicados después de *El cuerpo en que nací* y todas narradoras que en mayor o menor medida se presentan como marginales y en contra de las imposiciones sociales. Antes de la publicación de su autoficción, Nettel no había incorporado ningún elemento autobiográfico evidente a sus instancias narradoras.

En base a la división propuesta sobre la figura autorial en «la persona», «la escritora» o «el escritor» y «el inscriptor» o «la inscriptora», Maingueneau expone que la utilización de textos autoficcionales o con características autobiográficas permite que estas tres instancias se movilicen de manera conjunta y se deslicen entre sí, dándose mayor visibilidad a una u a otra dependiendo de las intenciones del texto (2004: 110). El caso de Nettel pareciera presentarse como una focalización predominante en «la persona», lo que ayuda justamente a resaltar la condición paratópica que –según ella– atraviesa toda su existencia y la impulsa a escribir literatura. A este respecto, la adición de características autobiográficas en sus libros posteriores a la publicación de *El cuerpo en que nací* ayuda a mantener y reforzar lo que esta novela autoficcional permite ya vislumbrar: una articulación estrecha entre la imagen paratópica que Nettel desarrolla de sí en las entrevistas y el contenido paratópico de su literatura, es decir, la incorporación de la paratopía dentro del proceso creativo, pudiéndose concebir la paratopía como el motor y la matriz de su obra, obra cuyo contenido paratópico –como lo quiere Maingueneau– alimenta a su vez, en un proceso retroactivo y envolvente, la paratopía de la autora.

Por último, quisiera volver brevemente a la idea de que la literatura se presenta como lo que aproxima a Nettel a la sociedad. Como hemos visto es a través de la escritura de textos de ficción que, aunque de manera parcial, Nettel logra de niña salir de su condición de marginal y acercarse a sus pares del colegio. A este respecto, Claudia L. Gutiérrez Piña y Elba Sánchez Rolón (2020) apuntan pertinentemente que una de las bases que subyace en la confección de *El cuerpo en que nací* es “la constitución de una identidad relacionada con la vocación por la escritura” y la “la búsqueda y [el] hallazgo personal de la escritura como ‘lugar en el mundo’” (p. 86). Siguiendo estas consideraciones, podríamos tal vez pensar que si Nettel ha logrado finalmente encontrar su espacio en la sociedad –un espacio para nada marginal, por cierto– ello se debe, precisamente, gracias a su obra como escritora profesional de literatura. Obra que, dicho sea de paso, si ha llegado a ser tan fructífera y reconocida, quizá sea en buena medida

debido a la identidad paratópica que a lo largo de su carrera la escritora ha sabido moldear de manera coherente tanto de sí misma como de su literatura.

5.3. La escena de enunciación

Como ha sido señalado en la introducción teórica sobre la paratopía, un discurso constitutivo se presenta según Maingueneau como un discurso validado solamente por su propia enunciación. Si hay «constitución», es justamente en la medida en que la escena de enunciación que sostiene el texto legitima, performativamente, su derecho a la palabra (2004: 54). Enunciar por medio de un texto literario, pues, “ce n’est pas seulement configurer un monde fictionnel, c’est aussi configurer la scène de parole qui est à la fois la condition et le produit de cette parole” (2009: 3). Dicha dinámica de auto-legitimación del texto literario por medio de su propia escena de enunciación opera principalmente a través de la articulación estrecha de tres dimensiones: una «escenografía» que hace del discurso la representación de su propia situación de enunciación; un «ethos» que otorga al discurso un tono particular. Un «código lingüístico» que permite la adecuación entre el tipo de lenguaje que exige el texto y el contenido que este despliega (2004: 55). Así, el acento recae sobre un modo específico de enunciar que da sentido, en un solo movimiento, tanto a *lo que se dice* como a *la manera* en que se lo dice (2016: 39): “[d]ans cette perspective, le renvoi du tableau à son cadre n’apparaît pas comme quelque procédé littéraire subtil et contingent, mais comme constitutif de toute énonciation. Le discours ne fait qu’un avec la gestion de sa propre émergence, l’événement de parole qu’il institue” (2016: 40). Hablar de la «escena de enunciación» de un texto tiene la ventaja de considerar el proceso de comunicación desde su interior: la escena de enunciación muestra la situación misma que el acto de enunciación pretende definir, el marco que le da forma a su contenido y que a la vez funciona como su motor (2004: 191; 2024: 29). Desde esta perspectiva, el análisis de la escena de enunciación es importante ya que esta, en el fondo, no hace más que legitimar y reforzar el contenido paratópico constituyente de una obra literaria.

5.3.1. Escenografía

La escenografía se refiere a la escena narrativa construida por el texto literario mediante la cual su historia se despliega y se nos presenta. Esta escena narrativa, que según Maingueneau se muestra desde las primeras páginas del libro, puede adoptar múltiples formas. Una novela puede enunciarse, por ejemplo, a través de un diario íntimo, un relato de viaje, el intercambio epistolar, etc. Para conseguir la legitimización enunciativa, la historia que el texto desarrolla y

la escenografía que se utiliza para su despliegue han de encontrarse en estrecha conexión (2004: 192):

[l]a scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise pour énoncer comme il convient. La scénographie n'est donc pas un « procédé », le cadre contingent d'un « message » que l'on pourrait « faire passer » de diverses manières, elle ne fait qu'un avec l'œuvre qu'elle soutient et qui la soutient. (p. 193)

Como ya ha sido anticipado brevemente, toda la historia que leemos sobre la vida de Nettel se trata, en realidad, de lo que la narradora confiesa a su psicóloga en terapia. Al comenzar a relatar su infancia, la narradora corta brevemente su relato para dirigirse a la instancia narrataria explícita del texto: “[q]uiero que me diga sin tapujos, doctora Sazlavski, si un ser humano puede salir indemne de semejante régimen. Y si es así, ¿por qué no fu mi caso?” (p. 16). A partir de entonces, la narración se verá esporádicamente marcada por pequeñas intervenciones como estas en donde la narradora interpela a su psicóloga quien, no obstante, en ningún momento toma la palabra. La escenografía del texto, el marco narrativo a través del cual la historia se desarrolla y se nos abre, se estructura de esta forma como un monólogo que la narradora lleva a cabo durante sus sesiones de terapia psicológica.

Esta escenografía de diván analítico, lejos de constituirse como un mero artificio formal, se alinea significativamente con el contenido de la obra: tanto la historia que leemos sobre la vida de (la *alter ego* autoficcional de) Nettel en *El cuerpo en que nací* como la escritura misma de la novela se configuran como una especie de terapia en donde la autora lleva a cabo una suerte de sublimación de su estatuto paratópico. En lo que respecta al relato de su vida, como hemos visto, este no trata solamente de la condición de marginal que la caracteriza sino —y especialmente— de su aceptación y reivindicación gradual: una vez comprendido el impacto que el cuerpo en que nació tiene en su vida —el hecho de ser siempre la *outsider* y la *freak* fuera de las normas— la narradora encuentra en la aceptación de su marginalidad la expresión y la potencia de su propia identidad, identidad que a partir de entonces construirá, justamente, alrededor de esta condición paratópica. En cuanto a la escritura de la novela, es la misma narradora quien al principio del texto se refiere de manera explícita a su carácter terapéutico:

quisiera aclarar que el origen de este relato radica en la necesidad de entender ciertos hechos y ciertas dinámicas²⁷ que forjaron esta amalgama compleja, este mosaico de imágenes, recuerdos y emociones que conmigo respira, recuerda, se relaciona con los otros y se refugia en el lápiz como otros se refugian en el alcohol o en el juego. (p. 17)

²⁷ Una de estas dinámicas, como veremos en la segunda parte de este trabajo, se trata de la dinámica de la abyección sobre aquellos cuerpos que se alejan de la norma física.

Estas líneas nos permiten pensar que es el proceso mismo de escritura lo que posibilita a la narradora interpretar y dar un sentido a los hechos fundamentales de su vida. En última instancia, el entendimiento, la aceptación y la afirmación de su condición paratópica se dan, precisamente, porque la narradora encuentra en la expresión literaria de su existencia una suerte de sublimación estética de su carácter marginal. Por lo tanto, que la novela adopte como escenografía un marco de terapia analítica no resulta para nada anecdótico: esta escenografía pone al descubierto cómo la práctica de la literatura en esta novela se erige como un ejercicio de catársis, de reelaboración y, finalmente, de reafirmación de la propia subjetividad. De esta manera, lo que se dice corresponde estrechamente a la manera en que se lo dice.²⁸ Volcando estas consideraciones sobre el *Cuerpo en que nació* –que en tanto que autoficción nos presenta la vida personal de la escritora– al panorama global de la obra de Nettel, podríamos quizá concluir que toda su producción estética cumple una función similar: si la paratopía se presenta como el núcleo de su creación literaria, fungiendo como el motor de la escritura y como el molde de una literatura altamente paratópica que da cabida a toda una gama de seres marginales y a menudo defensores de su propia subjetividad y en contra de las normas, es tal vez porque toda la obra literaria de Nettel se configura, en definitiva, como una sublimación de su propia condición paratópica. Articulando con la idea expuesta previamente de que es la literatura lo que acerca a Nettel a la sociedad, podríamos pensar que dicho proceso de sublimación artístico que ayuda a Nettel a reelaborar su condición paratópica –sublimación y reelaboración de lo abyecto, como veremos en el segundo capítulo de este trabajo– es precisamente lo que ha contribuido a que la autora, aunque sea de manera incompleta, como ella misma insiste, haya podido encontrar su lugar dentro de la sociedad tópica.

5.3.2. *Ethos*

Toda instancia enunciativa posee una «voz» específica que la equipa de una manera particular de ser percibida y valorada. Esto es válido también con respecto a un texto, en donde cabe tal vez mejor hablar de un «tono», que se deja aplicar tanto al oral como al escrito. Dicho

²⁸ Rocío Romero Aguirre (2019) nos recuerda sobre la estrecha relación que existe entre el psicoanálisis y el género autoficcional: “[e]n el origen de la autoficción estuvo el psicoanálisis” (p. 376). Romero Aguirre explica cómo uno de los trasfondos de *Fils* (1977) de Serge Doubrovski –quien acuñara el término «autoficción» luego de la publicación de esta novela– se encuentra en las sesiones de psicoanálisis que el escritor trató de llevar a la literatura, sobre todo como un modo de discurrir de la conciencia que acontece en el trabajo de interpretación analítica (p. 376). Romero Aguirre analiza específicamente cómo la escritura de *El cuerpo en que nació* permite a Nettel la producción de una verdad subjetiva y la interpretación de su vida personal. Así, a la hora de construir su novela, Nettel estaría retornando a la definición original de la autoficción. Para la crítica, por cierto, el nombre de la terapeuta a la que habla la narradora, la doctora Sazlavsky, hace pensar bastante en el de Doubrovski (p. 381).

tono da al cuerpo enunciante una cierta imagen, una identidad determinada, una manera de presentarse –un «*ethos*»– en concordancia con el contenido de la enunciación, *ethos* que puede ser recuperado e identificado por las personas destinatarias (2004: 207).²⁹ Las ideas expuestas por el texto se presentan de esta forma a través de un imaginario que no hace más que reforzar lo que se está diciendo y ganarse la simpatía de quienes reciben el mensaje:

[l]' *ethos* constitue ainsi un articulateur d'une grande polyvalence. Il récuse toute coupure entre le discours et le corps, mais aussi entre le monde présenté et l'énonciation qui le porte : la qualité de l'*ethos* renvoie à un[e] garant[e] qui à travers cet *ethos* se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir. (2004: 212)

Como hemos podido ya apreciar, Nettel se presenta a través de su *alter ego* autoficcional constantemente como la rebelde, la independiente y la contestataria que se levanta en contra de las imposiciones sociales. En este sentido, el *ethos* que se construye corresponde, en primer lugar, al de una niña que no le tiene miedo a nada. Varios son los pasajes en donde la narradora exalta una actitud valiente y temeraria. Por ejemplo, cuando dice que no tiene miedo a las alturas, lo que justamente le permite aislarse en las azoteas de los edificios (p. 26) o escalar las ramas de los árboles (p. 57); o cuando nos comenta las heridas y cicatrices ocasionadas por jugar imprudentemente en un tobogán de dos metros: “yo era una niña intrépida y la incertidumbre provocada por mi condición volvía esos juegos aún más interesantes” (p. 29). Otro ejemplo sugestivo de esta conducta osada lo encontramos cuando de niña se escapa de la casa de su abuela y cruza por primera vez las puertas de la Villa Olímpica totalmente sola, se toma un taxi y luego un bus para ir a buscar a su padre, a quien hacía tiempo ya que no veía (p. 88).

En segundo lugar, la narradora se presenta como una niña obstinada y dispuesta a todo lo que sea necesario en pos de lograr lo que se propone y de afirmar su propia subjetividad. Por ejemplo, cuando quiere inscribirse en el equipo de fútbol del barrio pero no tiene dinero para ello y tampoco puede pedirselo a su abuela, quien obviamente no toleraba que su nieta llevara a cabo una «actividad de hombres»: “[m]i única alternativa, en caso de que consiguiera ser aceptada, era sacar el dinero de su billetera. Algo que hasta entonces no había hecho jamás y me asustaba de sólo pensarlo. Sin embargo estaba dispuesta a todo” (p. 83-84). De cualquier

²⁹ De hecho, la construcción del *ethos* responde, en última instancia, al interés de suscitar la adhesión del público destinatario al discurso que se está enunciando. O sea que no solo es importante la imagen que se busca crear a través del *ethos*, sino que también juega un rol fundamental la manera en que este es percibido por quienes reciben el acto de enunciación. Para profundizar (desde una perspectiva teórica) en este tema se puede consultar Maingueneau (2004). Toca a la recepción empírica de la literatura el análisis de cómo el *ethos* de un texto es realmente recibido, sobre todo por un público lector menos especializado.

manera, no es el dinero la principal barrera que imposibilita que la narradora pueda inscribirse, sino el hecho de que no se permitían mujeres (p. 83). Ella, sin embargo, intentará defender su causa e imponerse en las oficinas del club, argumentando que llevaba meses sin hacer otra cosa que jugar al fútbol y que, a pesar de su género, nada le interesaba más que este deporte. Pide, también, que le hagan una prueba para comprobar que sabía defenderse como cualquier varón y expone todo su conocimiento sobre la situación futbolística de México, pero, a pesar de sus esfuerzos, es rechazada del club (p. 84). No obstante, es la misma abuela quien se encargará de que la nieta sea aceptada a través de una carta que envía y cuyos argumentos, empero, “no recurrían a la igualdad de los géneros ni al derecho de las chicas a jugar a lo que quieran” (p. 85) sino más bien a cuestiones prácticas sobre la dificultad de una anciana a la hora de cuidar sola a dos jóvenes adolescentes. Una vez dentro del equipo, la narradora tendrá que seguir lidiando con el hecho de ser una mujer dentro de un entorno de varones –otra condición de marginal, por cierto–. A muchos de sus compañeros, por ejemplo, “les parecía no sólo riesgoso tener a una mujer en su alineación, sino también algo vergonzante” (p. 87). Más allá de la hostilidad de sus pares, logra hacerse un espacio en el equipo: “[a]un así, creo que me defendí correctamente. [...] Poco a poco, fui ganando mi lugar entre los jugadores” (p. 87) nos comenta.³⁰ De esta manera, el *ethos* que se construye Nettel en esta novela no se muestra en lo absoluto como el de una persona sumisa, sino todo lo contrario. Otro ejemplo elocuente de este *ethos* insumiso lo encontramos cuando la narradora se impone ante un adolescente que la acosa sexualmente durante las vacaciones organizadas por la alcaldía del pueblo en Francia. En esta escena, la joven se defiende a las patadas y a los puñetazos de aquel muchacho “temido por su fiereza en aquel entorno” (p. 161) que había entrado a su carpa semi desnudo y que luego de gritar “[e]stoy muy caliente, ¿oyen?, y pienso tirarme a una *meuf* aunque tenga que violarla” se acerca a ella “haciendo movimientos insinuantes con la pelvis” (p. 160). El agresor termina en el suelo con la nariz rota y la narradora adquiriendo reconocimiento y popularidad en el grupo:

³⁰ La narración de cómo la narradora se abre un lugar en una actividad «típica de hombres» como es el fútbol (o lo era sobre todo durante la época en la que transcurre la niñez de Nettel) podría presentarse eventualmente como una metáfora de cómo las mujeres se encontraban y siguen encontrando hoy en día, aunque en menor medida, con barreras de géneros a la hora de labrarse un espacio dentro del campo literario. Numerosas son las entrevistas, por ejemplo Carlos Sepúlveda (2019), Evelyn Erlij (2021) o Cornejo Pasara (2024), donde Nettel expresa la idea de que durante muchos años, escribir literatura en tanto que mujer representaba a menudo un motivo de exclusión o de segregación dentro del campo literario, situación en la que, en su opinión, si bien se han logrado mejorías, aún falta trabajo por hacer. Un caso particular que Nettel defiende es el de Helena Garro: “[d]urante muchísimo tiempo no se reconocía el enorme talento que tuvo esa mujer, y tampoco se reconocía el silencio que tuvo que vivir por culpa del personaje con el que se casó y por el séquito que tenía este personaje en las letras mexicanas” (citada por Van Delden 2023: 109). El personaje con el que se casó Garro, por cierto, es Octavio Paz, a quien, como ya ha sido mencionado, Nettel dedica su tesis doctoral.

“[h]aberlo derribado hacía de mí un personaje admirable y a la vez, puesto que nadie me conocía, digno de desconfianza. Durante el desayuno, algunos niños [...] vinieron a expresarme su simpatía y su respeto” (p. 161).

En tercer lugar, lo que contribuye al *ethos* de la narradora es la imagen constante de transgresión y desobediencia que encontramos de ella en la novela. Por ejemplo, cuando su madre le prohíbe pasar tiempo en las escaleras de servicio del edificio en donde vivía de niña en México y en donde descubría el erotismo de su cuerpo: “[d]ebo admitir, sin embargo, que mi obediencia no fue completa. Volví muchas veces a la escalera, muchas más de las que imagina mi madre, redoblando la vigilancia para que nadie me viera entregada al refrescante ritual” (pp. 32-33); o cuando haciendo caso omiso de la prohibición de su abuela por leer ciertos libros que ella consideraba moralmente inaceptables, decide leer a escondidas *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y su abuela desalmada* de García Márquez, novela que, además de significar un guiño hacia la propia abuela, hablaba de amor, de política y de erotismo: “era exactamente el tipo de libro que mi abuela temía ver en nuestras manos y esa transgresión lo volvía particularmente apetitoso” (p. 79). Otro ejemplo de su actitud independiente y transgresora se da cuando en la colonia de vacaciones en Francia la narradora, sin importarle lo que pudieran pensar las personas que estaban a cargo de su tutela, se fuga toda la noche con un joven tunecino (pp. 163-164).

Como podemos observar, el *ethos* que se crea Nettel como narradora de *El cuerpo en que nací* —un *ethos* que podría calificarse de rebelde, transgresivo y antinormativo— se articula estrechamente y legitima el contenido paratópico de la novela. El hecho de presentarse como una niña y adolescente osada, obstinada, que se impone en un mundo de varones, autónoma, rebelde, transgresora y dispuesta a todo para defenderse y defender su propia subjetividad, refuerza la identidad paratópica de Nettel en tanto que marginal en contra de las imposiciones sociales. A partir de esta constatación, creo sería interesante estudiar en qué medida el *ethos* de Nettel en su autoficción corresponde con el *ethos* del resto de las instancias narrativas de sus otros textos, sobre todo aquellas con características autobiográficas, así como también con el *ethos* que ella se crea de autora en el conjunto de sus entrevistas.³¹ Una hipótesis (bastante plausible) es que estos diferentes *ethè* corresponderían en mayor o menor medida entre sí, lo que contribuiría a una coherencia discursiva que no haría más que reforzar la paratopía constitutiva de la totalidad de la obra de Nettel. Si atendemos a la propuesta de Jérôme Meizoz

³¹ Existe una diferencia entre el *ethos* de un texto a través de su instancia narrativa y el *ethos* de un autor o una autora. Ambos pueden coincidir mas no necesariamente (Dhondt & Martens, 2012: 217).

(2023) –la cual entra en estrecha relación con la de Maingueneau– al analizar global y diacrónicamente la imagen que Nettel despliega de sí misma, tanto en sus textos como a través de su conducta en sus apariciones públicas, entraríamos en lo que el crítico denomina una «postura»: “la imagen que el escritor [o la escritora] construye a lo largo de una serie de obras firmadas con su nombre” (p. 85).³² Por su parte, Ruth Amossy (2014), a través de su propuesta de «imagen autorial», articula un nuevo elemento dentro de la problemática. Para ella, no solo es importante la imagen que un escritor o una escritora proyecta de sí mediante sus textos o las entrevistas que brinda, sino también la imagen que agentes terceros logran producir y transmitir (festivales, editoriales, premios literarios, periodistas, la crítica literaria, ...). En este sentido, la imagen construida por cada escritora o escritor “debe ser reconocida por las instancias de difusión, consagración y legitimación, a través de publicaciones, premios y distinciones en festivales literarios” entre otros (p. 72): “[e]sta es la condición necesaria para que ambas imágenes [...] coincidan” (p. 72). Sin duda, todo esto se presenta como el caso de Nettel: la escritora mexicana publica en una editorial de prestigio, gana premios internacionales, como por ejemplo, el Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero (2013) o el Premio Herralde de Novela (2014)³³; participa en festivales literarios importantes, como el Festival Bogotá 39, por dar un solo ejemplo³⁴; por su parte, el periodismo legitima esta imagen marginal insistiendo una y otra vez sobre este tema; también la crítica literaria no hace más que recalcar esta estampa – a lo que, en cierta medida, contribuye también este trabajo–. ¿Qué impacto tiene todo esto en la imagen global de Nettel y sobre todo en la imagen que el público lector se hace de ella? ¿Cómo contribuye todo esto a legitimar la figura marginal que se crea la escritora? La articulación de las propuestas de Maingueneau, de Meizoz y de Amossy se nos abre de esta manera como un cuadro teórico prometedor a la hora de analizar la literatura y la imagen de Nettel en su totalidad.

³² Las ya citadas Gutiérrez Piña y Sánchez Rolón (2020) brindan algunas consideraciones con respecto a la postura de Nettel a través de la teoría de Meizoz, no tanto desde el enfoque de la marginalidad en sí, sino más bien a partir de cuestiones éticas y políticas que se derivan de un cuerpo marginal: “desde la articulación ficcional, Nettel construye una visión con una clara postura ético-política, en la que el cuerpo funge como dispositivo para la transgresión de estructuras normativas” (p. 88), afirman ambas críticas.

³³ Este último entregado por la misma editorial Anagrama en la que Nettel publica.

³⁴ Festival que tiene como objetivo destacar las personalidades literarias latinoamericanas más importantes y prometedoras de menos de 40 años. Nettel tuvo su participación en el año 2007.

5.3.3. Interlengua y código lingüístico

Las personas que escriben literatura no se ven siempre confrontadas a una lengua única, homogénea y neutra, sino más bien a una interacción constante de distintas variedades y usos lingüísticos dentro de una misma lengua. Tampoco se encuentran con una sola lengua en tanto que sistema lingüístico particular, sino también con diferentes lenguas entre sí (español, francés, inglés, etc.). Por «interlengua», Maingueneau se refiere a la relación que se establece entre las distintas variedades dentro de un mismo sistema lingüístico determinado a causa de la variación (diatópica, diastrática, diafásica) propia de toda lengua, así como también entre distintos sistemas lingüísticos (2004: 140). La gestión de esta intralengua dentro de una obra da lugar a un código lingüístico específico que permite una articulación estrecha entre el mundo que el texto crea y el tipo de lenguaje utilizado para ello: “par définition, l’usage de la langue qu’implique l’œuvre se donne comme la manière dont il faut énoncer, car la seule conforme à l’univers qu’elle instaure” (2004: 140). A partir de aquí existen tres posibilidades: se puede escribir textos literarios cada uno en diferentes lenguas, hacer coexistir en un mismo texto fragmentos de lenguas diversas o, incluso, movilizar dentro de él variedades distintas de una misma lengua. (2004: 141-143).

Estas consideraciones teóricas sobre el código lingüístico volcadas a *El cuerpo en que nací*, al contrario de aquellas sobre la escenografía y el *ethos*, no se dejan aplicar fácilmente y levantan más dudas que certezas. La novela, salvo escasas palabras que reenvían a realidades típicas francesas como *croissant* (p. 103), *cantine* (p. 107) o *mairie* (p. 157), está escrita totalmente en español y no encontramos realmente un juego entre ambas lenguas que pudiera eventualmente reforzar la identidad paratópica de Nettel en el texto. El hecho de intercalar fragmentos completos en francés podría, por ejemplo, mostrar como Nettel, luego de vivir su adolescencia en Francia, se encuentra dividida entre dos lenguas y culturas, lo que resaltaría su imagen marginal a través de un refuerzo de su paratopía espacial. Tampoco vemos un juego con un registro informal, soez o irreverente, salvo a excepción de la palabra “carajo” (p. 90) o “*meuf*” (p. 160), que permita eventualmente reforzar el *ethos* rebelde y transgresor de Nettel en esta novela. Si extendemos ahora la idea de código lingüístico propuesta por Maingueneau al análisis del conjunto de la obra de Nettel, podemos llegar a reflexiones similares: su escritura se caracteriza –con la excepción, acaso, de los cuentos de *Pétalos y otras historias incómodas* en donde el estilo se quiere quizá un poco más poético– por una prosa plana, directa, sobria. Por su parte, el español utilizado por la escritora se presenta mayoritariamente desprovisto de marcas diatópicas, casi sin mexicanismos o americanismos, si se quiere incluso «neutro» (en la

medida en que sea posible realmente hablar de una variedad neutra en una lengua y, más aún, en el español). Cabe recalcar ahora que para Maingueunau, la paratopía, además de estar relacionada con la (imposible) pertenencia a la sociedad, tiene que ver también con el espacio que se ocupa dentro del campo literario (2004: 85). En este sentido, este tipo de lenguaje y estilo, lejos de reforzar una identidad paratópica y un carácter marginal dentro de la escena literaria, acercan a Nettel más bien a lo común, lo ordinario y lo tópico.

Esta contradicción que parecieran representar las características estilísticas y lingüísticas de la escritura de Nettel dentro *El cuerpo en que nació*, particularmente, y de su obra de manera general con respecto a la paratopía y la marginalidad podrían explicarse (muy probablemente) por cuestiones simplemente comerciales. El hecho de escribir en un español general y en una prosa límpida y concisa no solo le abre las puertas a un público hispanófono más amplio, sino y principalmente, como lo expone Clémence Belleflamme (2023), al mercado internacional a través de la facilitación que su escritura supone para las traducciones – recordemos que Nettel ha sido traducida, a lo menos, a quince idiomas– todo lo cual contribuye asimismo a alejarla de los márgenes literarios y a ubicarla en una posición central.³⁵

Atendiendo ahora brevemente a la idea de paratopía lingüística –uno de los tipos de paratopías que pueden ser desarrollados, recordemos, en donde la lengua en la que escribo no es mi lengua materna o la lengua en la que me habría gustado escribir– Nettel, que ha vivido de pequeña en Francia y que domina el francés –recordemos también que ha escrito su tesis doctoral en esta lengua–, podría haber elegido desarrollar su carrera literaria (también) en francés y no (solamente) en español, lo que habría contribuido a la identidad paratópica que la autora desarrolla de sí misma.³⁶ En *El cuerpo en que nació*, en una suerte de epifanía que la reconecta con sus orígenes y su lengua materna luego de haberse mimetizado con su entorno por haber vivido tanto tiempo en Francia, la narradora expresa haberse decidido a escribir en español gracias a unos poemas que Octavio Paz recitara durante el Festival de Aix en Provence:

[e]n sus labios, el español de México dejó de ser, durante más de una hora, aquel dialecto en que nos comunicábamos mi madre, mi hermano y yo, para transformarse en un material maleable y precioso. Aquellos poemas hablaban de chopos de agua, de pirules y obsidianas, de calaveras de azúcar, del barrio de Mixcoac, cosas y lugares que yo misma había amado en un tiempo remoto pero –entonces lo comprendí– no había del todo olvidado. En pocas palabras, recordé quiénes éramos y, al hacerlo, sentí una mezcla de felicidad y orgullo. Al anochecer, mientras

³⁵ Para Belleflamme, no solo el estilo de la prosa de Nettel, sino incluso sus dispositivos narrativos, también de manera general simples y lineales, y hasta la temática misma de su literatura parecieran concebirse de ante mano para facilitar la recepción internacional de sus obras (p. 176).

³⁶ De hecho, Nettel comenta que el primer libro que publicó –*Les jours fossiles* (2002)– aunque haya sido escrito originariamente en español, vio la luz en francés (Aleman, 2023: 187).

volvíamos a casa por las calles silenciosas de Aix en Provence, me dije que si algún día iba a escribir, habría de hacerlo en esa lengua. (p. 166)

Además, Nettel ha afirmado en entrevistas no compartir ciertos valores estéticos imperantes en la lengua francesa a la hora de escribir y, por lo tanto, sentirse mucho más cercana a los de su lengua materna (Belleflamme 2023: 173). Más allá de lo que la escritora nos pueda decir a través de su autoficción o de sus entrevistas, y teniendo en cuenta lo difícil que puede resultar escribir literatura en una lengua que no es la nuestra, la elección por el español podría también deberse a cuestiones comerciales, abriéndose de esta manera hacia un público (potencialmente) más numeroso que el francófono y en una lengua que Nettel controlaría quizás mejor que el francés a la hora de escribir literatura.

Estos comentarios sobre lo que pareciera levantarse como una paradoja en el seno de la obra de Nettel, los presento más bien como hipótesis abiertas que invitan a la reflexión y se proyectan como posibles líneas de futuros estudios dentro de su obra. Por cierto, no sería la primera vez que la literatura de Nettel dejase ver contradicciones. Licata (2023), por ejemplo, subraya como *El cuerpo en que nací* y *Después del invierno* perpetuarían ciertos estereotipos ligados a Francia: en la primera novela, Aix en Provence (sur y periferia) se presenta como una ciudad acogedora y placentera y Les Hippocampes (la periferia de la periferia) se dibuja como un lugar desfavorecido económica, social y culturalmente; por su parte, París (norte y centro) se deliña en la segunda novela a través de la frialdad y el ímpetu «típicos» de la gente de París (pp. 153-154). Esta representación estereotipada de Francia y su gente estaría según Licata en contradicción con el énfasis en lo singular, rasgo característico de la poética de Nettel, quien, generalmente, tiende a prestar atención a las diferencias de cada lugar y de cada persona. De esta manera, la literatura de Nettel no haría más que reafirmar un cliché instalado en la cultura francesa, dejando de lado distintos niveles de divergencias internas y contrariando los valores de apertura e inclusión que impregnan su obra (p. 154). Licata resuelva esta contradicción a través de una cuestión práctica: en París (el centro), su *alter ego* —recordemos que *Después del Invierno* es una novela autobiográfica— se considera una inadaptada y una marginal; en Les Hippocampes (el margen del margen), al contrario, su *alter ego* se siente, al final de su adaptación, cómoda y en su lugar. Nettel repudiaría así lo central —al igual que repudia todo lo que se presenta como normativo— y se acercaría a lo periférico y a lo marginal. Aplicando la teoría de Maingueneau sobre la paratopía, Licata considera que esto le permite a Nettel reforzar su imagen paratópica y, por lo tanto, legitimar su propio discurso literario: el contraste (estereotipado) entre Aix y París corresponde en parte con su defensa del margen, que es la

marca propia de su poética, al mismo tiempo que le permite asumir de forma singular su paratopía (p. 155).

Por su parte Van Delden (2023) señala otra contradicción, ya no dentro de sus textos literarios sino más bien en el discurso general de Nettel. El crítico analiza y contrapone las opiniones de la escritora mexicana sobre Octavio Paz y el contenido de la tesis que ha dedicado a su compatriota. Por momentos, al referirse en entrevistas a las motivaciones sobre la escritura de este trabajo, Nettel alaba aspectos positivos de Paz, subrayando, por ejemplo, su autonomía e independencia con respecto al intelectualismo mexicano de su época, su capacidad crítica y el interés y valor de una obra tan rica como la suya, todas ideas que según Van Delden encuentran un eco en su tesis (p. 109). Sin embargo, en una entrevista con el diario *El País*, Nettel afirma haber querido mostrar a través de su trabajo doctoral los lados oscuros del poeta mexicano, por ejemplo, su figura como cacique cultural autoritario de México: “[Paz] decidía quién publicaba, quién daba conferencias. Como Neruda en Chile. Y como Vargas Llosa ahora. Quedan resabios de esa época. Pero el siglo XXI es otra cosa” (citada por Van Delden, p. 108). No obstante, según el crítico, Nettel no explora estas ideas en su tesis ni tampoco ningún tipo de lado oscuro del poeta; por el contrario, se muestra de manera general muy favorable con Paz (pp. 108-109). Van Delden concluye expresando que “[o] bien Nettel se olvidó de lo que escribió en su propio libro, o bien decidió reinterpretar para los lectores de *El País* su interpretación de la carrera literaria e intelectual del Nobel mexicano” (p. 109).

Como última contradicción podríamos señalar el hecho de que en sus entrevistas, Nettel expresa el deseo de no querer representar ni ser la cabeza de ningún tipo de corriente literaria ni ningún cartel: “prefiero permanecer en la periferia” afirma contundentemente (Geli 2011: s/n), Sin embargo, sus siete años a la cabeza de la revista de la UNAM como directora, lejos de haberla ayudado a permanecer en el margen, la han acercado más bien al centro. Su renuncia a la dirección de la revista en 2024, por cierto, se produce en un momento delicado con respecto a su relación con el cargo que ejercía. Según un artículo publicado el 07/07/24 en el periódico mexicano *El universal* por Edgar Alejandro Hernández, oficialmente Nettel habría decidido abandonar su puesto tras haber conseguido un programa de residencia en tanto que escritora en la Universidad de Columbia. La dimisión al cargo, empero, se daría dos semanas después de que Nettel hubiera sido denunciada públicamente por su accionar como directora de la revista: la escritora ha sido acusada, entre otros, de acoso y violencia laboral –particularmente con respecto a mujeres jóvenes vinculadas a la redacción de la revista–, despotismo y favoritismo, incumplimiento de sus labores como directora y –sobre todo– de autoritarismo y caciquismo, lo que justamente criticaba de escritores como Paz, Neruda o Vargas Llosa.

5.3.4. Género literario y paratopía

Para Maingueneau la escenografía de un texto forma en realidad parte de un conjunto mayor que el lingüista denomina la «escena genérica», es decir, entre otros, el género literario al que pertenecen los textos, género que también se inscribe dentro de la escena de enunciación y que, al igual que la escenografía, se encuentran estrechamente relacionados con el contenido de las obras (2004: 191-192):

les genres littéraires ne sauraient être considérés comme des « procédés » que l’auteur[.e] utiliserait comme bon lui semble pour faire passer diversement un « contenu » stable. Une œuvre ne fait pas que représenter un réel extérieur, elle définit un cadre d’activité qui est partie intégrante de l’univers de sens que tout à la fois elle présuppose et prétend imposer. (2004: 175)

No obstante, Maingueneau en ningún momento desarrolla de manera extensa la idea de cómo el género literario puede relacionarse con la paratopía constitutiva de un texto, ayudando así a que esta se movilice a través de él y a reforzarla. Su propuesta se enfoca principalmente sobre la escenografía pues, en su opinión, “en littérature bien souvent ce n’est pas directement à la scène générique [...] qu’est confronté[.e] le lecteur [ou la lectrice], mais à une scénographie” (2004: 192). El género literario que forma parte de la escena genérica quedaría así relegado a un segundo plano. Lo que me propongo al final de este primer capítulo sobre la paratopía es comentar algunas reflexiones –que también presento como hipótesis abiertas al debate y a futuros estudios– sobre la relación entre los géneros de autoficción y de novela de formación presentes en *El cuerpo en que nací* y el contenido paratópico de la novela. Los límites de este trabajo no me permiten entrar en consideraciones detalladas de lo que se entiende por un género o un subgénero literario. Considero la autoficción y la novela de formación como géneros dentro de lo que acaso se presenta como un género mayor, el de la novela. Asimismo, tampoco me puedo permitir entrar en digresiones sobre si la autoficción es más bien un género o un modo narrativo o, incluso, hermenéutico. Junto a Alberca (2003) la considero como un género.

5.3.4.1. Género autoficcional

En lo que respecta a la autoficción, su elección resulta totalmente lógica, pues, como ya ha sido recalcado, le permite a Nettel borrar los límites que *a priori* separan la figura de la escritora, la narradora y la persona, volcándose así una atención especial sobre esta última instancia, lo que permite resaltar la condición paratópica que la autora se crea de sí misma. Si bien Maingueneau reconoce que en la literatura contemporánea los textos de tipo autoficcional están cada vez más en boga (2004: 110), sorprende que no profundice en el potencial del género a la hora de fortalecer y desarrollar la identidad paratópica de quienes escriben literatura.

En su tesis doctoral sobre autoficciones latinoamericanas, Licata (2021) presta algunas consideraciones al respecto ilustrando como el uso de la autoficción permite a Valeria Luiselli, Mario Bellatin y Alan Pauls la creación y movilización de una imagen paratópica (pp. 238-254). Interesantes son también las reflexiones que Licata retoma del teórico belga Paul de Man sobre el género autobiográfico. Para de Man –explica Licata– el texto autobiográfico no solo se limita de manera unilateral a dar un relato fiel de la vida empírica de quien lo escribe, sino que, recíprocamente, produce y determina esta vida empírica al construir un autorretrato que influye en la forma en que la existencia de las personas que escriben sus autobiografías es recibida y (re)interpretada (p. 231). Estas reflexiones, como Licata bien lo expone, pueden también aplicarse a la autoficción. A pesar de que esta se presente, precisamente, en gran medida como una ficción –al contrario de lo que se pensaba de las autobiografías– lo que una novela autoficcional permitiría es tener un impacto en el retrato de la vida (eventualmente paratópica) de quienes la escriben y en la manera en la que el público lector se reapropia la existencia de escritores y escritoras. En palabras de Licata, dicho retrato, más allá de su carácter ficcional, es en parte también real “en la medida en que el escritor [o la escritora] se fabrica una autoimagen tangible, una copia no conforme pero una copia a pesar de todo, de la que no se puede hacer abstracción puesto que lleva el mismo nombre y/o comparte sus rasgos biográficos más distintivos” (p. 231). A través de este juego entre la realidad y la ficción, como vemos, la autoficción se presenta como un medio excepcional a la hora de forjarse una identidad paratópica, algo que amerita sin duda la atención de futuras investigaciones.

Así pues, nos topamos finalmente –y acaso de manera inevitable– con el consabido estatuto ambiguo que caracteriza la autoficción. A partir de dicha ambigüedad, podríamos quizás avanzar la idea, siquiera de manera hipotética, de que el género autoficcional se presenta en cierta forma como un género paratópico: una autoficción, en efecto, no se encuentra ni completamente del lado de la ficción, ni completamente del lado de la realidad, lo que ubicaría al género en una zona marginal, tanto dentro del medio literario como dentro de la sociedad. En cuanto a su inclusión dentro del campo literario, Alberca (2003) expresa, por ejemplo, como muchas personas dedicadas a la literatura desprecian rápidamente este tipo de género, considerándolo de escaso valor e inferior a la ficción propiamente «pura» (p. 43). En lo que concierne a su relación con la sociedad –y esto, creo, es lo más interesante–, por dar solo un ejemplo, Javier Cercas se ha burlado benevolentemente de las personas que a menudo le daban

el pésame por la muerte de su padre luego de haber leído *Soldados de Salamina* (Taormina 2009: 3).³⁷

Para quienes nos acercamos a la literatura desde una perspectiva académica, que todo lo que nos cuenta una escritora o un escritor sobre su vida en una autoficción ha de ser tomado con pinzas, se presenta como algo evidente. Pero, como la anécdota del escritor español ilustra, ¿qué sucede con aquellas personas que se acercan a los textos literarios desde una perspectiva menos especializada, personas que quizá jamás han escuchado hablar de la etiqueta «autoficción»? ¿Qué impacto tiene el género autoficcional en la imagen paratópica que un público más amplio se hace de quienes se dedican a la escritura? ¿Influye esta imagen paratópica en las ventas potenciales de sus libros y en su reconocimiento fuera del circuito académico? A la recepción empírica de la literatura de brindar algunas respuestas que puedan esclarecer estas preguntas.³⁸

5.3.4.2. Novela de formación

Junto al género autoficcional, podemos agregar que *El cuerpo en que nació* se inscribe también dentro del género de la novela de formación o *Bildungsroman*. El relato, trata, efectivamente, de los avatares de la narradora durante su infancia y adolescencia, de las personas que han sido fundamental en el desarrollo de su vida y, sobre todo, de su (imposible y conflictiva) integración dentro de la sociedad.³⁹ De su vida de adulta, aunque no se dice mucho, sabemos que es una escritora profesional, que tiene su círculo de amistades literatas –como Alejandro Zambra (p. 75)– y que asiste a festivales literarios (p. 51), por lo que podemos afirmar

³⁷ Baso estas consideraciones en algunas reflexiones comentadas por Vanden Berghe (2014: 247) con respecto al género autoficcional en tanto que embriague paratópico. Para la catedrática, las autoficciones se encuentran en los márgenes genéricos al hacer frágiles los límites entre el pacto referencial y el pacto novelesco, lo que en última instancia reenvía a la paratopía constitutiva de una obra.

³⁸ A este respecto, Álgaros Ceballos-Viro y Kristine Vanden Bergue (2024) han estudiado a través de reseñas de la plataforma *Goodreads* un corpus de novelas autoficcionales –dentro del cual se encuentra el *Cuerpo en que Nació*– para analizar en qué medida el público no especializado lee estas novelas desde una perspectiva ficcional o más bien factual. Sus datos revelan que las autoficciones que analizan “son objeto de contratos o pactos de lectura muy distintos –y por consiguiente, bien poco contractuales–” (p. 12). La mayoría del cuerpo lector “escoge entre una lectura fundamentalmente factual o una lectura fundamentalmente literaria” (p. 12). En cuanto a la novela de Nettel, los resultados revelan una gran variedad de apreciaciones con respecto a su estatuto ontológico: aproximadamente un 18% de las reseñas la lee como una obra factual, casi un 30% como una obra de ficción y un poco más del 50% de manera indistinta (p. 8). En las reseñas de *El cuerpo en que nació*, la etiqueta «autoficción» o «autoficcional» aparece mencionada una sola vez (p. 11).

³⁹ Para Murcia (2018), *El cuerpo en que nació* no solo constituye una novela de formación a secas, sino también una suerte de novela de formación en tanto que escritora (p. 76). Murcia profundiza en cómo Nettel construye en esta novela una vocación (prestigiosa) en tanto que artista y en el impacto que otras obras y figuras literarias han tenido en su formación de escritora.

que la narradora, finalmente, se ha integrado en la sociedad. Además, como Carina Gonzáles (2014) expone, la novela de formación se caracteriza por un conflicto entre las particularidades individuales y el orden social, entre un ideal de autodeterminación, por un lado, y la imperiosa necesidad de socialización, por otro (p. 13), característica que encontramos en el *Cuerpo en que Nací*. En la novela, si bien la narradora se presenta como la marginal aislada, busca y encuentra no obstante personas con las cual poder desarrollar algún tipo de contacto humano, contacto que se da a través de relaciones que, precisamente, aceptan y respetan sus particularidades y su subjetividad, como es el caso de su amistad con Blaise y Sophia o con su prima Alejandra.

Otro atributo de la novela de formación que Gonzáles recalca es que los personajes finalizan por adaptar su propia subjetividad e individualidad en pos de una interiorización de las leyes de la sociedad que permita la integración en ella, lo que, en última instancia, termina legitimando (moralmente) las normas imperantes dentro de una sociedad (pp. 13, 26). En esta novela, esta cualidad del género pareciera subvertirse, precisamente, a través de la constante «guerra» de la narradora en contra de las normas sociales. Sin embargo, esta postura no significaría el fracaso del *Bildung*: la narradora se ha integrado en la sociedad en tanto que escritora profesional, pero podríamos decir que lo ha hecho desarrollando sus propios valores y sus propias formas de socialización, valores y maneras de relacionarse socialmente que, a través de esta novela en particular y de su literatura en general –la literatura de la Nettel de carne y hueso– ponen en cuestión la moral y el orden imperante dentro de la sociedad.⁴⁰

En suma, la utilización y subversión del género del *Bildungsroman* en *El cuerpo en que nació* permitiría a Nettel no solo movilizar los hechos fundamentales de sus primeros años de existencia que tienen un impacto directo en su condición paratópica, sino también reforzar este estatuto paratópico, incluso ya de adulta y dentro de la sociedad, a través de su postura en contra de las normas sociales volcadas en la escritura de su novela. Desde esta perspectiva, la literatura de Nettel ya no solo se presenta como una especie de terapia que le brinda la posibilidad de sublimar su condición de marginal, ayudándola de esta forma a integrarse dentro de la sociedad, sino –y sobre todo– como una herramienta de contestación y crítica social que permite dar cabida, a través del poder performativo de la escritura, a cuerpos y subjetividades otras que a menudo no encuentran cabida dentro de la sociedad.

⁴⁰ Estas reflexiones se inspiran de consideraciones similares que Gonzáles desarrolla con respecto a Anna en *El Huesped*. Creo que también podríamos llegar a conclusiones de este tipo en un análisis a través del prisma de la novela de formación de Celia en *Después del invierno*.

SEGUNDA PARTE:
ABYECCION

Disons seulement ici, à titre introductif, que la littérature moderne, dans ses variantes multiples, et lorsqu'elle s'écrit comme le langage enfin possible de cet impossible qu'est l'a-subjectivité ou la non-objectivité, propose en fait une sublimation de l'abjection. C'est ainsi qu'elle se substitue aux fonctions qu'accomplissait jadis le sacré, aux confins de l'identité subjective et sociale. Mais il s'agit d'une sublimation sans sacre. Dénue. (Kristeva 1980 : 34)

1. Introducción teórica⁴¹

La categoría de la abyección fue desarrollada por primera vez por Julia Kristeva en su libro *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980). Dentro de esta obra fundadora de espesa y hermética lectura, el concepto adquiere múltiples facetas sin realmente haber una distinción tipográfica consistente que nos permita dilucidar de manera clara y precisa qué uso específico se está haciendo a cada momento (p. 27). Esta pluralidad de significados ha contribuido a que hoy en día el concepto de la abyección no encuentre una definición unívoca y homogénea dentro de la crítica, sino a que se presente más bien como el centro de un fuerte debate, con interpretaciones diferentes y a menudo contradictorias entre sí (pp. 22, 27). Después de todo, que Kristeva movilice de manera oscura y poco sistemática estas diferentes acepciones de lo abyecto y que la crítica se haya apropiado de diversas formas la teoría expuesta en *Pouvoirs de l'horreur* quizá no debería sorprendernos: para Kristeva, precisamente, “l’abjection est surtout ambiguë” (p. 17). En un intento por palear esta ambigüedad conceptual, quienes han estudiado la obra de Kristeva a través del prisma de la abyección se han concentrado principalmente en su función como dinámica en la formación temprana de la subjetividad del individuo, una significación del término que ocupa un lugar central en *Pouvoirs de l'horreur* (p. 28). A partir de una cartografía extensa de la noción de lo abyecto, tanto en la obra de Kristeva como en la interpretación y apropiación que las principales voces críticas han llevado a cabo de su obra, Mandolessi concibe el concepto a través de tres categorías diferentes: una psicoanalítica, una política y una estética.

1.1. Abyección como categoría psicoanalítica

En el núcleo del ensayo de Kristeva nos encontramos con el origen de la subjetividad del individuo: el momento de fundación del yo como sujeto delimitado. En un principio, las personas no nos concebimos como entidades discretas, es decir con límites propios y claramente demarcados. La primera forma de vivenciar nuestra subjetividad es más bien una experiencia de plenitud, de unidad con nuestro entorno, de inmersión en la chora (p. 29). Luego, durante la etapa infantil temprana, el individuo comienza a tomar conciencia de sí mismo y a desarrollar un sentido de unidad propia, separándose de lo que se considera diferente. Para Kristeva, la abyección se refiere a esta primera etapa de separación: la abyección se identifica,

⁴¹ Como he mencionado ya en la introducción de este trabajo, la manera en que movilizo la noción de abyección para analizar la literatura de Nettel se basa en la propuesta de Silvina Mandolessi (2012). Procedo entonces a realizar un resumen de su marco teórico, citando en ocasiones a Julia Kristeva de manera directa e indicando puntualmente en qué momento me aparto de Mandolessi.

particularmente, con el proceso de rechazar, expeler o, en sus propios términos, ab-yectar, lo que es considerado como diferente para el yo (pp. 29-30). Este proceso de separación se condensa alrededor de la figura materna: específicamente, lo que ha de ser rechazado en primera instancia para poder dar lugar a la construcción de la propia subjetividad es la Madre, quien antes formaba parte del yo y que ahora ha de ser vista como algo ajeno (lo Otro). Lo que el yo debe rechazar, en definitiva, forma parte íntegra de las personas. De ahí que la etapa de la abyección consista en el momento de mayor inestabilidad en la formación del sujeto, momento en que la frontera entre el «yo» y lo «otro» es indecible (pp. 32-33).

Durante esta etapa de formación temprana de la subjetividad en donde el proceso de abyección está teniendo lugar, el niño o la niña reacciona con asco ante ciertas sustancias que se experimentan como sucias y repulsivas, principalmente la comida, y que reenvían a esta dinámica de separación y rechazo (p. 30). A través de esta sensación visceral, el yo infante rechaza tajantemente el objeto que provoca la sensación de aversión, buscando separarse de él (p. 31). Kristeva recupera esta dinámica del asco para hablar de múltiples figuras de lo abyecto que exceden la etapa de la formación temprana del sujeto pero que renvían a este momento de separación y rechazo en pos de la construcción de los límites del yo. Así, lo abyecto se refleja en distintos objetos que desafían el establecimiento de fronteras y en donde la sensación de asco tiene un rol fundamental. Estos elementos se relacionan a menudo estrechamente con la corporalidad humana: el cadáver, que marca el límite entre la vida y la muerte; los desechos y fluidos corporales como el excremento, la sangre (menstrual), la saliva, el vómito, el semen, etc., que desafían los límites del propio cuerpo y la distinción entre lo puro y lo impuro, lo limpio y lo sucio, lo propio y lo impropio, el adentro y el afuera. Kristeva asocia incluso situaciones y conductas morales con la abyección: la traición, la mentira que se hace pasar por la verdad, el crimen con conciencia limpia, la violación, el asesinato, son todos ejemplo de lo abyecto en la medida que cuestionan las fronteras entre el bien y el mal (pp. 33-34). En definitiva, lo que el ensayo de Kristeva viene a recordarnos es que esa separación entre «yo» y lo «otro» es provisoria y que la incertidumbre respecto a ese límite permanece como un recuerdo latente que acompaña la subjetividad (p. 55).

1.2. Abyección como categoría política

Kristeva teoriza la dinámica de la abyección como un momento clave en la formación del sujeto previo a su inserción al orden simbólico (pp. 30, 34). Si bien no enfatiza en el papel que lo social tiene en la regulación de la subjetividad (p. 44), reconoce no obstante que la constitución de los límites del sujeto es inseparable de la constitución de los límites del orden

social (p. 61). En sus propias palabras “l’abjection est coextensive à l’ordre social et symbolique, à l’échelle individuelle comme à l’échelle collective” (p. 83). Lo que sucede, es que para Kristeva ambos dominios se encuentran a un mismo nivel, ninguno tiene primacía sobre el otro (p. 61). Kristeva llega a estas conclusiones transportando su teoría psicoanalítica de la abyección al campo social/antropológico a través de una revisión de la propuesta de Mary Douglas. Douglas muestra cómo una de las distinciones esenciales sobre las que se basa la estructura social es la distinción entre puro/impuro: cuestiones corporales como los excrementos, la sangre menstrual, la orina, el cadáver, etc. o ciertos tipos de alimentos que no son vistos como aptos para comer, se consideran sucios y repulsivos. Lo que estigmatiza a estos objetos o sustancias como asquerosos, en última instancia, es el hecho de que desafían las fronteras de un sistema y subvierten las clasificaciones, por lo que deben ser rechazados para asegurar los límites de la organización social. Para Kristeva, este rechazo replica la dinámica de lo abyecto en la subjetividad: el orden social depende de la creación y el mantenimiento de un sistema, una clasificación, una jerarquía. Lo impuro simboliza en el terreno social la separación de la madre en la fundación de la subjetividad. Al descartar la primacía del dominio social sobre el dominio individual o viceversa, la dinámica de la abyección obedece en ambos casos a un mismo objetivo: la supervivencia tanto del grupo como del individuo (pp. 37-38). De ahí que Kristeva asegure que lo abyecto, en definitiva, sea todo lo que “perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre deux, l’ambigu, le mixte” (p. 12).

1.2.1. Butler y la subjetividad

Sin embargo, un uso específico que se hace del concepto de abyección en la crítica cultural contemporánea actual enfatiza, precisamente, el peso que la sociedad tiene sobre las personas, considerándose que es justamente esta la que impone su lógica a la subjetividad individual. Para desarrollar su concepción política de la abyección, Mandolessi se apoya principalmente en Butler, a quien considera representativa de esta manera de concebir el concepto de abyección por parte de la crítica cultural actual (p. 45).⁴² Para Butler, el sujeto se constituye dentro de una organización social que delimita lo que es viable o inviable como deseo e identificación. El individuo se forma como tal a través de restricciones constitutivas que determinan los caminos de identificación posible y, por lo tanto, su identidad. De esta

⁴² Es importante recalcar, como la misma Mandolessi lo hace, que esta concepción de la abyección se presenta como un uso diferente en distintos aspectos de la noción de abyección tal como la entiende Kristeva (p. 45), sobre todo con respecto a la función del asco, algo que se encuentra ausente en Butler.

manera, la organización social establece qué identidades son posibles y, por consiguiente, viables, mientras que otras son rechazadas y excluidas de lo socialmente aceptable (p. 46). El sujeto debe, entonces, repudiar, rechazar, es decir abyectar, aquellos deseos e identificaciones que no corresponden con lo que el orden simbólico acepta.

Lo que queda excluido, no obstante, retorna en la forma de figuras abyectas que no se ajustan a las identificaciones impuesta por lo simbólico, como es el caso por ejemplo de las personas homosexuales. Este tipo de personas representan casos de figuras abyectas para Butler (p. 46), figuras que funcionan como el límite necesario para demarcar lo que puede ser vivido y lo que no. En otras palabras, lo que no es viable ayuda a definir lo que sí lo es: las identidades y figuras abyectas son el afuera que hacen posible el adentro. Para Butler, no obstante, en la medida en que el orden social descansa sobre la exclusión de estas figuras, su retorno, reaparición o visibilidad contribuye a la subversión de dicho orden social, y así, a una posible reconfiguración, redistribución o resignificación de lo posible o lo deseable, lo socialmente definido como viable (p. 50).

1.2.2. Shildrick y el cuerpo

En este apartado me alejo de la propuesta de Mandolossi y busco articular las ideas políticas que ella expone sobre la abyección basándose en Butler con algunas consideraciones que Margrit Shildrick presenta sobre el cuerpo no normativo en su libro *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self* (2002). La idea central de Shildrick es que aquellos cuerpos con deformidades que se apartan de la norma física —a los cuales denomina «monstruos»— deben ser rechazados para mantener tanto los límites de la organización social como los de la subjetividad a nivel individual (pp. 4-5, 17). Estos cuerpos divergentes, por lo tanto, a menudo deben someterse a diversos tratamientos o intervenciones quirúrgicas que se presentan como estrategias de normativización e institucionalización que en el fondo reflejan una concepción sobre cuáles cuerpos son viables y cuáles no (pp. 22-23). Al igual que las identidades abyectas de Butler, los cuerpos abyectos considerados como no viables sirven, por oposición y comparación binaria, para definir los cuerpos que sí se conciben como viables, funcionando también como el afuera que hace posible el adentro (p. 4, 55).

En la base de este rechazo social de cuerpos deformes que se apartan del estándar normativo se encuentra la teoría psicoanalítica que Kristeva lleva a cabo sobre la noción de la abyección: “[i]t is, above all, the corporeal ambiguity and fluidity, the troublesome lack of fixed definition, that marks the monstrous as a site of disruption” (p. 81). Shildrick ve a los monstruos que desafían los límites corporales como ejemplo de las figuras abyectas de Kristeva que

reenvían a la dinámica de la abyección en la cual el sujeto rechaza lo que no se considera como propio a la hora de demarcar sus límites (p. 81). Y es que para Shildrick, desde un punto fenomenológico, existe una relación compleja entre el cuerpo y nuestras formas de existir en el mundo. Así, el cuerpo es indivisible de la manera en que las personas construimos nuestra subjetividad y nuestra identidad: “there is no clear distinction to be made between corporeal exteriority and psychological interiority” (p. 58).

Articulado con las ideas de Butler expuestas por Mandolessi, la propuesta de Shildrick significaría que, no solo este tipo de corporeidades monstruosas, sino también subjetividades y modos de ser que se sustentan en ellas quedarían relegadas del dominio de lo aceptable o viable. En este sentido, la visualización y reivindicación de tales cuerpos abyectos y las subjetividades que de ellas se derivan también tienen la capacidad de dar cabida tanto a cuerpos como a aspectos de la subjetividad negados por el orden social, ayudando así, como lo quiere Butler, a una subversión de la estructura social y a una reconfiguración de lo que es posible y aceptable dentro de ella.

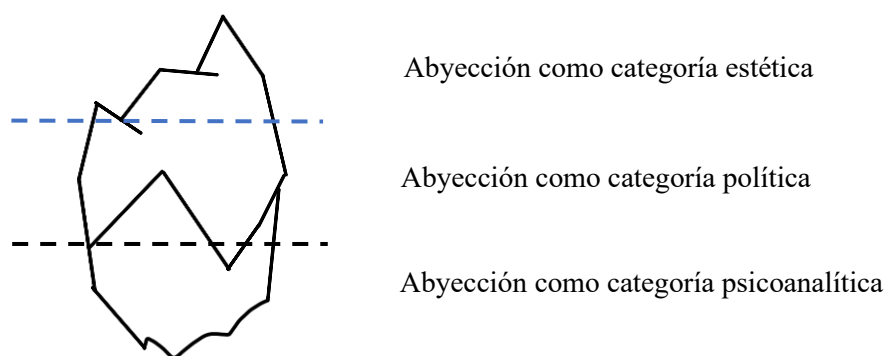
1.3. La abyección como categoría estética

En la propuesta de Mandolessi, lo abyecto se inscribe dentro del campo estético a través de la presencia de lo «feo». Apoyándose en Umberto Eco, Mandolessi observa un estrecho paralelismo entre la categoría psicoanalítica de abyección propuesta por Kristeva y todo lo que se relaciona con la categoría de lo feo: lo horrendo, asqueroso, desagradable, grotesco, inmundado, sucio, obsceno, repugnante, deforme, disforme, desfigurado, etc., adjetivos todos que pueden resumirse bajo el común denominador de lo abyecto. Además, la misma emoción que aparece en el centro de la abyección —el asco— se encuentra presente también en la reacción que despierta la contemplación de elementos con dichas características (pp. 50-51).

Gran parte de estos elementos feos y asquerosos se relacionan con el cuerpo y su materialidad pura. Como hemos visto durante el desarrollo de la abyección como categoría psicoanalítica, mucho de las sustancias que generan asco en el sujeto —y que reenvían a la dinámica de abyección en donde el yo construye sus límites— se vinculan también con la corporalidad humana: las heces, la orina, el semen, la sangre (menstrual), la saliva, las uñas, etc. En este sentido, una estética abyecta se presenta principalmente como una estética del cuerpo, específicamente, de un cuerpo «impuro» que regresa a su materialidad bruta y que logra despertar en quienes contemplan dichos elementos corporales una sensación de asco y repulsión. En una estética abyecta, en definitiva, el cuerpo se muestra de manera impura, frágil, sucia, sexual o mortal (pp. 55-58).

1.4. El iceberg de la abyección

A modo de resumen invito a concebir la noción de lo abyecto a través de la imagen de un iceberg. En su base, oculta e inaccesible dentro de las profundidades del océano, encontramos la abyección como categoría psicoanalítica: la dinámica de la abyección se destaca aquí por su ambigüedad. En base al momento en el que sujeto forma su subjetividad, la abyección se identifica con una frontera inestable dentro de la cual es imposible decidir entre lo que debe ser considerado como yo y otro, identidad y alteridad, propio e impropio. A partir de este significado, la abyección se asocia con una serie de figuras o elementos que desafían la delimitación de fronteras precisas, lo que lleva a la imposibilidad de trazar límites claros, cuestionando así la homogeneidad de un sistema, un orden, una organización (sociales). En su parte media, apenas visible a través del cristal translúcido del agua, se ubica la categoría política de la abyección: desde esta perspectiva, la abyección se presenta no solo como una dinámica de imposición del orden social sobre la subjetividad y el cuerpo de las personas, sino también como un medio de resistencia a estas restricciones identitarias y corporales impuestas por el orden simbólico. La reaparición de figuras abyectas hace visibles los aspectos negados por ese orden, impulsando así una reconfiguración o resignificación de la estructura social. En la punta, en su parte más visible y manifiesta, se deliña la abyección en su vertiente estética: una estética del asco en donde la materialidad del cuerpo es reenviada a su forma bruta.



Las líneas divisorias intermitentes marcan que estos tres estratos no se presentan como compartimentos estancos aislados los unos de los otros, sino que pueden encontrarse conectados. Esta permeabilidad de las distintas esferas de lo abyecto tendrá su repercusión en el análisis que a continuación se desarrolla: si bien la estructura que toman las siguientes páginas se basa en una división entre abyección como categoría psicoanalítica, en primer lugar, como categoría política, en segundo lugar, y como categoría estética, por último, eventualmente podrán intercalarse comentarios con respecto al vínculo que guarda cada esfera de lo abyecto con los otros dos niveles.

2. Abyección como categoría psicoanalítica (la base del iceberg): “Bonsái”

Como hemos podido apreciar a lo largo del primer capítulo de este trabajo, la literatura de Nettel se encuentra fuertemente vinculada con la identidad y subjetividad de las personas. A través del repaso paratópico de su obra (*apartado 3.3*), hemos visto también que muchos de sus personajes —en lo que he denominado un comportamiento paratópico— se caracterizan por una indagación constante de la propia subjetividad, la expresión y defensa de esta y, en consecuencia, por un fuerte rechazo de las normas impuestas por la sociedad, comportamiento que en ocasiones puede ser experimentado como una fuente de marginalización. A este respecto, un caso que ha sido tratado rápidamente fue el del señor Okada del relato “Bonsái” de *Pétalos y otras historias incómodas*. En las siguientes páginas me gustaría continuar con el análisis de este relato para así poder ilustrar la relación que se da entre la marginalidad y el estatuto paratópico de este personaje con la abyección como categoría psicoanalítica.

Como hemos visto, el señor Okada comienza poco a poco a dar rienda suelta a su propia personalidad a medida que la va descubriendo gracias a la ayuda del jardinero Murakami, a quien conoce en el jardín botánico del parque Aoyama.⁴³ El narrador descubre el parque paseando un día con Midori, su esposa. Poco a poco, Okada se obsesiona con este lugar y comienza a visitarlo solo y a escondidas de su pareja. De la mano del jardinero, el protagonista se sumergirá en un universo botánico hasta entonces ignorado. Su nueva relación con las plantas llegará a tal punto que finalmente termina identificándose con los cactus que se encuentran en el invernadero. Okada ve en ellos los marginales del vivero, plantas diferentes al resto de las otras plantas que se encuentran allí, solitarias y sin la posibilidad de comunicarse siquiera entre sí: “[l]os cactus eran los *outsiders* del invernadero, *outsiders* que no compartían entre ellos sino el hecho de serlo y, por lo tanto, de estar a la defensiva. «Si yo hubiera nacido planta», reconocí para mis adentros, «no habría podido sino pertenecer a ese género»” (p. 47), nos confiesa. A partir de este momento se detonará un proceso de cambio en la personalidad del narrador, quien dará cada vez más lugar a su lado marginal antes reprimido:

[c]onforme pasaron los días, mi pertenencia a los cactus me fue pareciendo más y más evidente. [...] En realidad siempre había sido así. Tanto mis compañeros de escuela como mis colegas de trabajo me habían jugado ya algunas bromas acerca de mi temperamento austero, pero nunca les había dado importancia. Ahora, en cambio, todo me parecía una consecuencia lógica de mi condición. [...] Fue como una liberación, en ese momento dejé de preocuparme por cosas que antes me pesaban y me causaban angustia”. (pp. 48-49)

⁴³ Como Berenice Ramos Romero (2020) señala, el jardinero Murakami es una alusión al escritor Haruki Murakami: Okada y Midori, su esposa, son personajes de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1994) y *Norwegian Wood* (1987) respectivamente. Para una aproximación a “Bonsái” desde la literatura orientalista se puede consultar el artículo de Ramos Romero.

El clímax dentro de este proceso de cambio y de aceptación y defensa de su estatuto paratópico se produce al mismo tiempo en que Okada experimenta un fuerte sentimiento de abyección. Esta situación se da cuando el jardinero le invita a ver toda una serie de bonsáis que tenía apartados en el invernadero. “¿Son de verdad?” pregunta Okada sorprendido: “[p]or toda respuesta el jardinero movió la cabeza, pero de manera tan ambigua que yo no supe si se trataba de una afirmación o de una negativa” (p. 54):

[l]os bonsáis siempre me habían causado una especie de miedo, en todo caso una aprensión inexplicable. Hacía mucho que no veía alguno y encontrarme de repente con tal cantidad de ellos me produjo un malestar casi físico. El viejo debió de darse cuenta y comentó:
—Estoy de acuerdo con usted. Son aberrantes. Me sorprendió escuchar esa expresión en la boca de un jardinero, pero al mismo tiempo esa palabra correspondía muy de cerca a lo que yo estaba sintiendo (p. 54)

Como vemos, la sensación que experimenta Okada al encontrarse con los bonsáis es una sensación visceral fuertemente anclada en el rechazo. Recordemos que para Kristeva esta reacción de rechazo es fundamental en su conceptualización psicoanalítica de lo abyecto, entendiendo la abyección como una dinámica que se da a través de elementos ambiguos que desafían el establecimiento de fronteras fijas y que, en última instancia, reenvía al momento en el que el sujeto constituye los límites de su propia subjetividad. Si bien en este texto no se hace referencia propiamente al «asco», podemos no obstante hablar de una sensación corporal de disgusto que lleva a que Okada rechace el objeto ante el cual se haya presente. A este respecto, Barry Smith y Carolyn Korsmeyer advierten que existen otras emociones además del asco involucradas en la dinámica de la abyección: “[a]bjection is a complex emotional response that includes, in addition to disgust, vestiges of fear [...] and a dreadful shadow of the fragility of one’s personal identity” (citadas por Mandolessi 2012: 40). En cuanto a la ambigüedad que lleva a producir el sentimiento de rechazo, es el señor Murakami quien se encarga de explicarla, ambigüedad que se anticipa ya en la en la respuesta también ambigua que da a Okada al preguntarle si estos son de verdad:

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

Es entonces cuando el epígrafe elegido por Nettel para este texto cobra todo su sentido: “[n]uestros cuerpos son como árboles bonsái. Ni una hojita inocente puede crecer en libertad, sin ser viciosamente suprimida, tan estrecho es nuestro ideal de apariencia” (p. 35). Los bonsáis —que normalmente cumplen una función estética basada en la armonía y en la proporción—

funcionan quizá de esta manera como una metáfora de los estándares normativos que la sociedad impone sobre la personalidad de las personas. Lo que en principio se considera como un arte implicada en la producción de belleza se presenta aquí como lo verdaderamente monstruoso y aberrante; la auténtica belleza, en cambio, como la expresión de la verdadera naturaleza de las personas.

Así, el descubrimiento de una personalidad escondida y la defensa de un estatuto paratópico por parte del señor Okada se relacionan estrechamente con el sentimiento de abyección experimentado al observar los bonsáis. La dinámica de abyección en la que Okada rechaza la imagen que tiene ante sus ojos y que reenvía según Kristeva a la etapa de constitución de los límites de nuestra subjetividad se da, precisamente, en un momento de inestabilidad en el que Okada comienza a descubrirse y a percibirse como una persona marginal, todo lo cual se relaciona fuertemente con la manera de experimentar su propia subjetividad, una subjetividad que, precisamente, comienza a perder los límites fijos que antes la sostenían. De esta manera, la dinámica de la abyección acompaña y refuerza el sentimiento de marginalidad y estatuto paratópico del protagonista, funcionando incluso quizá como cierre del proceso de cambio que había empezado a tener lugar en él.

Esta nueva faceta en la personalidad del narrador, vale la pena mencionarlo, tendrá un impacto en la relación con su esposa, quien pareciera encarnar, a través de la institución matrimonial, cierto tipo de imposiciones sociales sobre las personas. A lo largo del relato flota, en efecto, la angustia exprimida por Okada por algunas exigencias que Midori impone en su relación, principalmente, el hecho de –al contrario que la mayoría de sus amistades en pareja– no haber formado todavía una familia. En esta defensa de su libertad individual, el narrador irá distanciándose poco a poco de Midori hasta que, finalmente, la pareja rompe: “[y]o amaba a Midori, pero dejar invadirme era actuar en contra de mi naturaleza” (p. 55), nos confiesa. Tan aprensiva es la forma en que Okada experimentaba su matrimonio que incluso llega a comparar a Midori –al igual que él se compara con los cactus– con una enredadera.

Luego de la escena abyecta de los bonsáis, en una sensación de extrañeza, en una esfera súbita y ominosa en donde el sentimiento de lo *unheimlich* se hace fuertemente presente, Okada ya no podrá volver a ver a su pareja con los mismos ojos.⁴⁴ “¿Dónde estaba Midori, mi esposa, la mujer con la que había decidido hacer mi vida? Estaba ahí de eso no cabía duda, pero ¿por qué ya no lograba verla como antes?” (p. 57), se pregunta así mismo. Midori, siempre

⁴⁴ Tanto las relaciones de pareja disfuncionales como el sentimiento de lo *unheimlich* son marcas distintivas de muchos de los textos de Nettel.

obsesionada por su imagen, tenía la costumbre de pasar la tarde entera de cada sábado en el salón de belleza. En una de esas tardes en la que regresa a casa luego de su sesión estética, Okada es incapaz de reconocerla: “[n]o había nada nuevo [en su peinado] y sin embargo yo no podía dejar de encontrarla distinta, como si en vez de devolverme a Midori, los del salón de belleza hubieran mandado a su doble. [...] Entonces me di cuenta. Lo que estaba viendo frente a mí era un perfecto bonsái. El bonsái de una enredadera” (p. 56).⁴⁵

Con respecto al sentimiento de lo *unheimlich*, Hanjo Berressem pone de relieve la estrecha relación que existe entre la abyección y lo siniestro: “according to Kristeva, the advent of the abject object, because it is both familiar and unfamiliar, brings about [a] massive and sudden emergence of uncanniness” (citado por Mandolessi, 2012: 270). Por su parte, Aurora Piñeiro (2020) explica que una de las acepciones que Freud da al concepto de lo *unheimlich* es “in reality nothing new or foreign, but something familiar and old-established in the mind that has been strangled only by the process of repression” (p.22). En este sentido, para Freud, el retorno de lo reprimido es fundamental en el sentimiento de lo *unheimlich* (Chaplin, 2011: 237). Como podemos apreciar en este texto, abyección, *unheimlich* y represión se hayan estrechamente en relación. El fuerte sentimiento de abyección que Okada experimenta al contemplar los bonsáis se corresponde con un sentimiento de lo *unheimlich* que desestabiliza su relación matrimonial y extraña la manera en que sus ojos ven a Midori, sentimiento de extrañeza que encuentra su origen en la personalidad que Okada había reprimido durante toda su vida y que ahora sale a flote teniendo un fuerte impacto en su matrimonio. Por otro lado, Alcalá González y Bussing López (2020) explican que el sentimiento de lo *unheimlich* se encuentra también relacionado con la figura del «doble» (p. 5). Alcalá González (2020) especifica esta relación y afirma que “the double can become the messenger that brings back the uncanny that has been repressed and apparently forgotten” (p. 52). En “Bonsái” encontramos esta figura del doble representada en Midori y en la réplica suya que según Okada le mandaron desde el salón de belleza. Una vez más, mediante la institución matrimonial, Midori pareciera encarnar, a través del recuerdo reprimido que despierta en Okada, la opresión que la sociedad ejerce sobre las personas.

A través de este relato fuertemente anclado en el género gótico, Nettel da la sensación de resaltar los aspectos menos positivos que un comportamiento paratópico a través del descubrimiento y la defensa de la propia personalidad puede acarrear consigo: marginalización,

⁴⁵ Como Vanden Berghe (2023) sugiere, la figura comprimida y contra natura del bonsái podría también funcionar de manera específica como un símbolo de la opresión matrimonial: “en vez de formar, el matrimonio deforma; en vez de garantizar la expansión del individuo, lo aprieta” (p. 76).

aislamiento, extrañeza. Otra acepción que el término *unheimlich* puede adquirir según Piñeiro es la de “the name for everything that ought to have remained hidden and secret and has become visible” (p. 22), significación que quizá también se hace presente en este texto. A pesar de los aspectos positivos que Okada rescata de su nueva personalidad, el narrador nos cuenta su separación de Midori desde la tristeza y el arrepentimiento:

¿[q]ué habría sido del viejo? No podía dejar de relacionarlo con mi ruptura y con esa tristeza que desde entonces sentía en mis raíces profundas [...]. Comprendí que de alguna forma lo culpaba y sentía la necesidad de decírselo. [...] Pensé en mi vida con una enredadera y en lo rápido que había transcurrido. Recordé sobre todo la longevidad de los cactus: ochenta años o más en una tierra seca y cobriza (pp. 58-59).

3. Abyección como categoría política (la parte media del iceberg)

A través del repaso de las entrevistas de Nettel durante la primera parte de este trabajo (*apartado 2.1*), hemos apreciado como la escritora mexicana construye su imagen paratópica entorno a la condición particular de sus ojos, condición que lleva a que su cuerpo sea visto como un cuerpo que se desvía de la norma. En sus entrevistas, la escritora habla igualmente del rechazo que sintió a causa de este cuerpo anómalo, así como también del parche que tuvo que utilizar para disciplinar su ojo divergente. Todo esto es tematizado —como hemos podido observar rápidamente a través del análisis paratópico de *El cuerpo en que nací* (*apartado 5.2*)— en la autoficción de Nettel a través de lo que ahora cabe nombrar enteramente como un «cuerpo abyecto». A continuación quisiera retomar brevemente el análisis de esta novela para desarrollar esta noción de cuerpo abyecto y para relacionarla con la idea de la paratopía como impulso y matriz de la obra de Nettel. En un segundo término, me gustaría también analizar el caso del cuerpo abyecto de Nettel haciendo uso de otras propuestas teóricas relacionadas con la temática de la «figura autorial» próximas a la de la paratopía de Mainguenau, para poder así resaltar una dimensión política, ética y moral de la imagen marginal y abyecta que la escritora se construye. Por último dedicaré algunas consideraciones sobre el personaje Claudio de *Después del invierno* que permitan ilustrar la dinámica de la abyección sobre la subjetividad individual tal y como la plantea Butler.

3.1. *El cuerpo en que nací*: un cuerpo abyecto

El cuerpo de (la *alter ego* autoficcional de) Nettel se nos presenta como un ejemplo de los cuerpos divergentes de los que habla Shildrick, cuerpos abyectos que —recordemos— la sociedad rechaza y que deben someterse a intervenciones y tratamientos con el fin de poder

entrar en los estándares normativos que hacen posible su viabilidad y aceptabilidad.⁴⁶ *El cuerpo en que nací* abre, precisamente, con la explicación que la narradora nos da sobre la condición de su ojo y de los tratamientos traumáticos que debía padecer durante la infancia para corregir esta desviación:

[n]ací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho. No habría tenido ninguna relevancia de no haber sido porque la mácula en cuestión estaba en pleno centro del iris, es decir justo sobre la pupila por la que debe entrar la luz hasta el fondo del cerebro. [...] 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. [A mis padres] les aconsejaron someterme a una serie de ejercicios fastidiosos para que desarrollara, en la medida de lo posible, el ojo deficiente. Esto se hacía [...] por medio de un parche que me tapaba el ojo izquierdo durante la mitad del día [...]. Llevarlo me causaba una sensación opresiva y de injusticia. Era difícil aceptar que me lo pusieran cada mañana y que no había escondite o llanto que pudiera liberarme de aquel suplicio. Creo que no hubo un solo día en que no me resistiera. (pp. 11-12)

Además, encontramos otro tipo de medidas correctivas como las pomadas o las gotas de atropina que la narradora debía ponerse en el ojo y la caja de madera en donde exponía sus ojos a la luz negra y en donde debía prestar atención a dibujitos de animales: “[q]uizá así contado pueda parecer divertido, pero la verdad es que yo lo vivía como un auténtico tormento” (p. 15), nos confiesa. Por último, podemos sumar a esta lista la cirugía que, urgida por su madre, intenta sin éxito realizar al final de la novela. De esta manera, la narradora nos muestra el sufrimiento experimentado a través de las diferentes medidas que ha tenido que llevar a cabo para normalizar un cuerpo que la abyecta de la sociedad.⁴⁷ Ahora bien, ¿en qué sentido se puede afirmar que su cuerpo es un cuerpo abyecto? ¿Qué es exactamente lo que hace que este cuerpo sea percibido como tal y, por lo tanto, sea rechazado por la sociedad?

Retomando la teoría sobre los monstruos de Shildrick, en primer lugar, es la ambigüedad y fluidez corporal, la inquietante falta de una definición fija lo que determina a estos tipos de

⁴⁶ Para Shildrick es fundamental tener en cuenta que el cuerpo considerado como standard no se presenta en sí como lo «normal» sino más bien como lo «normativo» (p. 4).

⁴⁷ Si bien podría decirse que en estas intervenciones para mejorar la condición del ojo de la narradora subyace una cuestión médica y de salud, diversas voces críticas, como por ejemplo Carlos Ayram (2020: 197) y Marta Pascua Canelo (2021: 92), destacan como detrás del ejercicio de la medicina se haya una fuerza de control (bio)político sobre los cuerpos y las subjetividades de las personas. Ambos trabajos parten desde una problematización de las nociones de «enfermedad» y «discapacidad» para analizar el *Cuerpo en que nací* como un medio de oposición a este tipo de control. Además, como bien señalan Canelo y Ayram, en esta novela, dicho sistema de control se extiende a través del poder y la represión que la institución familiar ejerce sobre las personas: “pero la vista no era la única obsesión en mi familia. Mis padres parecían tomar la infancia como una etapa preparatoria en la que deben corregirse todos los defectos de fábrica con los que uno llega al mundo y se tomaban esa labor muy en serio” confirma la narradora (p. 15).

cuerpos divergentes como abyectos y, por lo tanto, como un sitio de disrupción tanto para la subjetividad individual de las personas como para el orden social. En este sentido, este tipo de cuerpos funcionan como figuras abyectas en la medida en que, como lo define Kristeva, perturban una identidad, un sistema, un orden, no respetan los límites o las reglas; son además ambiguos y mixtos: “the disabled body is, by virtue of its corporeal nonconformity, among those things which may represent abjection” (p. 82), afirma Shildrick. Así, esta clase de cuerpos reenvían a la dinámica de abyección a través la cual el individuo construye los límites de su subjetividad rechazando a través de la repulsión todo lo que se considera como diferente, ajeno, Otro. Para Shildrick, precisamente, lo que sucede es que por su ambigüedad y fluidez corporal estos cuerpos, en última instancia, no logran ser considerados totalmente como lo Otro —es decir, no logran ser completamente abyectados desde un punto de vista psicoanalítico— pues, al fin y al cabo, siguen siendo, aunque ambiguos, cuerpos humanos, todo lo cual no hace más que reflejar nuestra propia fragilidad y nuestra propia (imposible) abyección. En un segundo término, de una abyección que impacta a nivel individual pasamos a una abyección que impacta a nivel social. Recordemos que para Kristeva, apoyándose en Mary Douglas, la abyección es coextensiva al orden social y simbólico, tanto a escala individual como a escala colectiva: el orden social depende también de la creación y el mantenimiento de un sistema, una clasificación, una jerarquía. Estos cuerpos abyectos, precisamente, son rechazados en la medida en que ponen en cuestión los límites de un sistema social que descansa sobre la base de un cuerpo «puro», «limpio» y «propio», rechazando el cuerpo que se considera «impuro», «sucio» e «impropio». De una abyección tanto a escala individual como a escala colectiva se deriva, en última instancia, una cuestión política: como hemos visto, para Shildrick, esta clase de cuerpos abyectos que se apartan de la norma física son considerados como no viables o inaceptables, sirviendo de esta manera, por oposición y comparación binaria, para poder definir los cuerpos que sí se consideran viables o aceptables. En otras palabras, la sociedad rechaza, es decir abyecta, este tipo de cuerpos divergentes para lograr así definir lo que se concibe como un cuerpo «normal». Esta última forma de abyección de la cual nos habla Shildrick es, pues, una categoría política: pertenece plenamente a las operaciones del poder simbólico que estructuran los límites corporales de las personas, afianzando lo que puede considerarse como un cuerpo digno o no:

[h]uman monsters, then, both fulfil the necessary function of the binary opposite that confirms the normality and centrality of the accultured self, and at the same time threaten to disrupt that binary by being all too human. [...] It is, then, in their failure to wholly and only occupy the place of the other that such monsters betray the fragility of the distinctions by which the human subject is fixed and maintained as fully present to itself and autonomous. In collapsing the boundaries between self and other, monsters constitute an undecidable absent presence at the heart of human being. (pp. 55-56)

En lo que respecta a Nettel, la escritora lleva la huella de lo abyecto –*literalmente*– marcada en el rostro, huella que tematiza a través de su *alter ego* autoficcional. En la novela, la narradora nos comenta en ocasiones sobre el rechazo que siente por parte de la sociedad a causa de la condición abyecta de su cuerpo: primero en su escuela primaria, cuando dice que sus pares de clase la segregaban a causa de su diferencia (p. 13); luego, al compararse con Gregorio Samsa: “como él, yo también causaba cierta repulsión entre mis compañeros” (p. 95)⁴⁸; por último, en el colegio secundario en Francia, al expresar que a causa del movimiento tembloroso de su ojo vuelve a ser la marginal de siempre (p. 118). Siguiendo la propuesta de Shildrick, quizá podamos afirmar que es esta ambigüedad y fluidez del rostro abyecto de la narradora lo que genera el rechazo por parte de la sociedad y sus individuos al poner en cuestión los límites tanto de la subjetividad individual como del orden social –reflejando así nuestra propia inseguridad y temores–. Este rechazo, huelga repetirlo una vez más, se traduce luego en una cuestión política que lleva al orden social a decidir sobre cuáles cuerpos son viables y cuáles no. El de ella, lo hemos podido apreciar, no lo es y por ende la narradora debe someterse a toda una serie de tratamientos en pos de lograr la normalidad y la aceptación física. En definitiva, el cuerpo (de la *alter ego* autoficcional de) Nettel es un cuerpo abyecto.

Sin embargo, como hemos visto a través del repaso paratópico de la novela (*apartado 5.2*), al final de su relato, la narradora termina aceptando e, incluso, reivindicando este cuerpo en el que le tocó nacer, un cuerpo abyecto que –al igual que la paratopía– hará de la abyección el impulso y la fuerza de su identidad. Así pues, a través de su *alter ego* autoficcional, Nettel no escribe solamente *sobre* la abyección sino –y principalmente– *desde* la abyección, del mismo modo en que no escribe solamente *sobre* la marginalidad sino *desde* la marginalidad. Y de la misma manera en que se puede afirmar que la escritura de *El cuerpo en que Nací* se configura como una especie de terapia en donde la autora lleva a cabo una suerte de sublimación estética de su estatuto paratópico (*apartado 5.3.1*) –y es a partir de ahora que la relación entre paratopía y abyección en la obra de Nettel comienza a adquirir todo su peso– pues de manera análoga podemos sostener que la escritura de esta novela le permite a Nettel una suerte de sublimación estética de su estatuto abyecto: así como la práctica de la literatura autoficcional se erige en Nettel como un ejercicio de catársis, de reelaboración y, finalmente, de reafirmación de una subjetividad basada en una condición marginal, así también podemos hablar de un ejercicio de catársis, reelaboración y reafirmación de una subjetividad sustentada en un cuerpo abyecto. De

⁴⁸ Único momento en el que la narradora explicita una emoción específica de rechazo ligada a la sensación que despierta en las personas.

esta manera, al igual que la paratopía, la abyección se revela *como el motor y la matriz de la escritura de Nettel*: si la marginalidad y la necesidad de dar rienda suelta a esta condición paratópica son lo que empujan a Nettel a esgrimir la pluma, pues del mismo modo podemos afirmar que Nettel escribe motivada por una condición abyecta de la cual necesita liberarse. La abyección, por lo tanto, tal como sucede con la paratopía, se encuentra involucrada dentro del proceso creativo de la obra. Y así como una condición paratópica resulta en una literatura altamente paratópica, así mismo de una condición abyecta se deriva una obra marcada fuertemente por la presencia de lo abyecto en sus múltiples vertientes. En suma, en Nettel, paratopía y abyección no son más que las dos caras de una misma moneda: la base sobre la cual la escritora erige para sí misma una condición paratópica es –precisamente– una condición abyecta. Dicho de otro modo, *la paratopía de Nettel es una paratopía abyecta*.

3.2. Una «pose» política

En su ensayo “La política de la pose”, Sylvia Molloy (2012) se refiere a la idea de «pose» como una imagen producida que escritoras y escritores en ocasiones asumen con el objetivo de encontrar una mayor visibilidad y promoción. A través de esta pose, lo que se busca es exhibir y resaltar ciertas cualidades y conductas distintivas que se juzgan propicias a la hora de encontrar la legitimidad literaria: “[e]xhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (p. 44). En esta ostentación de lo propio, tales características se muestran de manera evidentemente exagerada, exageración que se presenta como una “estrategia de provocación para [...] obligar la mirada [...], para forzar una lectura, para obligar un discurso” (p. 44). Estas consideraciones expuestas por Molloy –próximas a las de la paratopía de Maingueneau– pueden ser aplicadas sin lugar a duda a Nettel, cuya pose podría ser calificada como la pose de una *outsider*.⁴⁹ En efecto, como se ha podido apreciar a lo largo de este trabajo, Nettel posa tanto en sus entrevistas como en *El cuerpo en que nací* como una persona que, a causa de haber nacido en un cuerpo abyecto, ha sido relegada a los márgenes de la sociedad. Mediante dicha pose, justamente, la escritora ha insistido una y otra vez sobre esta particularidad física suya –¿acaso exagerándola?– dirigiendo de esta manera la mirada de la crítica literaria y el periodismo sobre un cuerpo y una forma de existir diferentes y logrando, asimismo, la producción de todo un discurso crítico que gira en torno a su persona,

⁴⁹ Este apartado con respecto a la pose que adopta Nettel y sus consecuencias políticas llega de manera independiente a conclusiones similares realizadas por Francisco Javier Velázquez Muñoz (2021) en su tesina sobre la imagen de Nettel, también a través del concepto de «pose» de Molloy.

su cuerpo y su identidad. Dicho discurso, por su parte, en la mayoría de los casos no hace más que resaltar y promocionar la imagen que Nettel se construye en tanto que escritora.

Ahora bien, tal y como lo señala Molloy, la pose es simplemente eso, una pose, una imagen creada y proyectada de manera teatral, el producto de una puesta en escena y, por lo tanto, en muchas ocasiones no necesariamente la verdad: “la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo” (p. 49). Estas reflexiones también pueden aplicarse a Nettel quien, precisamente, al presentarse como una *outsider* no está haciendo otra cosa que *posar*. Como ya ha sido recalcado, lejos de encontrarse en la periferia y en los márgenes, Nettel se haya más bien en el centro de la escena literaria, académica y mediática. No obstante, en última instancia, si la escritora corresponde o no en verdad a su pose poco importaría, pues, según Molloy, un aspecto fundamental ligado a una pose es su naturaleza eminentemente transgresiva y desestabilizadora, “fuerza que hace de ella un gesto político” (p. 43). Dicho gesto político se da según la crítica, entre otras formas, “subvirtiendo clasificaciones, [...] proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales [e] invitando a (jugando a) nuevas identidades” (p. 47). Así, el énfasis de Molly recae menos sobre el carácter promocional de una pose que en su utilización como herramienta subversiva. Es precisamente esta dimensión política el aporte distintivo que pareciera diferenciar su propuesta con respecto a la paratopía de Mainguenu u otros enfoques relacionados con la problemática de la «figura autorial» como las de Amossy o Meizoz, planteamientos en donde una dimensión política tal da la sensación de encontrarse más bien ausente o al menos no comentada de manera explícita.⁵⁰

Más allá de que Nettel no sea en verdad una *outsider*, más allá de que la imagen que se crea como tal tenga una función de promoción y legitimización en tanto que escritora, su pose de marginal patente trae aparejada una cuestión política: a través de esta estampa, Nettel no solo denuncia la discriminación y marginalización padecidas por personas con cuerpos diferentes sino que también logra subvertir las bases sociales, proponiendo, como lo quiere Molloy, nuevos modos de identificaciones y subjetividades dignas de ser vividas que se basan en dichos cuerpos. Cabe ahora recordar que en la medida en que el orden social descansa sobre la exclusión de estos cuerpos abyectos, su retorno, reaparición o visualización contribuye a la

⁵⁰ En *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad* (2012) –libro en donde Molloy recopila múltiples ensayos de su autoría y en el cual se encuentra “La política de la pose”– la crítica parte de la pose que adoptaba Oscar Wilde y sus implicaciones políticas para luego analizar las diferentes poses que figuras literarias de finales del siglo XIX y principios del XX adoptaban en Latinoamérica con el fin de subvertir las convenciones sociales ligadas, principalmente, a la orientación sexual y al género.

subversión de dicho orden social y, de esta manera, a una posible reconfiguración, redistribución o resignificación de lo posible, lo socialmente definido como viable. Esto es precisamente lo que Nettel llevaría a cabo a través de su pose de *outsider*: llamando constantemente la atención sobre su cuerpo a la hora de presentarse como una marginal, exponiéndolo públicamente a través de sus entrevistas y su literatura, Nettel logra trasladar al centro de la escena un cuerpo que, si bien no se ajusta a la norma, no obstante reivindica, una y otra vez, como digno de ser vivido. Además, cabe también volver a mencionarlo, para Shildrick, desde un punto fenomenológico, existe una relación compleja entre el cuerpo y nuestras formas de existir en el mundo: el cuerpo es indivisible de la manera en que las personas construimos nuestra subjetividad y nuestra identidad. En este sentido, a través de su pose, Nettel logra asimismo visualizar y dar cabida a otras formas de ser y de existir que se sustentan en este tipo de cuerpos divergentes, otro tipo de subjetividades marcadas, para pedir prestada la expresión de Inés Ferrero Cándenas (2020), por “otros modos de ver” (p. 11). Así, a través de sus entrevistas y quizá sobre todo a través de su *alter ego* autoficcional y el poder performativo de la literatura, Nettel logra valorizar una identidad que se construye desde el margen y desde la abyección, una identidad que lejos de abyectar el cuerpo que la abyecta termina por aceptarlo y abrazarlo, haciendo de él la fuerza y el impulso de una nueva manera de existir en el mundo. En palabras de Shildrick:

[r]ather than attempting to recuperate the monstrous, might we not refigure it as an alternative, but equally valuable, mode of being, an alterity that throws doubt on the singularity of the human and signals other less restrictive possibilities? As such the monster might be the promising location of a reconceived ontology, and an ethics centred on a relational economy that has a place for radical difference.⁵¹ (p. 67)

Por cierto, es la misma Nettel quien parece coquetear con esta figura del «monstruo» y la noción de «monstruosidad»: “[l]a idea del monstruo siempre me maravilló. O sea, a mí me decían que era jorobada, que tenía un ojo raro y que además usaba un parche, que a lo mejor era tuerta... Entonces me imaginaba a mí misma como Quasimodo, como el jorobado de Nuestra Señora de París. Y tenía este tipo de fantasías de ser la persona más horripilante del mundo”, expresa en una entrevista llevada a cabo por la escritora Gabriela Alemán (2023: 199). Esta comparación con el monstruo de Victor Hugo se refleja también en *El cuerpo en que nació*: “a

⁵¹ Cabe recalcar ahora que los ejemplos que brinda Shildrick en su libro se refieren a casos más bien extremos: personas siamesas, cráneos deformes, cuerpos evidentemente amorfos, etc. Creo que el caso de (la *alter ego* autoficcional de) Nettel –mucho menos radical– se nos muestra como un ejemplo que nos permite observar que no es necesario hablar de una anormalidad corporal extrema para entrar en este tipo de dinámica de la abyección.

mí me gustaba mi aspecto de Cuasimodo y [...] quedarme con él era mi manera de oponerme al *establishment*” (p. 190). Y es que, en efecto, Nettel encuentra en la figura del monstruo una herramienta de lucha política: “el monstruo es un ser subversivo, que subvierte las convenciones, dinamita las ideas preconcebidas de lo que deben ser los seres humanos” (Alemán 2023: 200). En última instancia, con la idea del monstruo Nettel no solamente se refiere al típico monstruo deforme, aberrante y aterrador, sino más bien al monstruo que todas las personas llevamos dentro a través de nuestras propias especificidades que nos vuelven seres únicos e irrepetibles, “el cotidiano, el que anda por ahí en la calle al lado de nosotros o el monstruo que somos nosotros mismos” (Alemán, 2023: 200). Es justamente en este tipo de monstruosidad donde Nettel encuentra la belleza: “[h]ay que celebrar la monstruosidad y hay que darle un lugar y enaltecerla en vez de ocultarla. En esa monstruosidad consiste nuestra verdadera belleza. La verdadera belleza humana” (Alemán, 2023: 200).

3.3. El mito de la maldición literaria: Nettel, una escritora maldita

Me gustaría articular ahora las ideas de paratopía de Maingueneau y de un «cuerpo abyecto» con algunas consideraciones que Pascal Brissette (2014) lleva a cabo sobre el «mito de la maldición literaria». Según Brissette, vivencias personales adversas que en un principio estigmatizaban y marginalizaban a las personas que las sufrían fueron recuperadas y transvaloradas, desde el siglo XVII hasta principios del siglo XX, por diversas figuras literarias en la búsqueda de una legitimización discursiva y de una promoción de su imagen. Brissette ilustra cómo la tuberculosis y la consunción que de ella derivaba fueron retomadas y tematizadas por poetas románticos como Keats a la hora de justificar y poner en evidencia una sensibilidad y un genio excepcionales. En un segundo término, el crítico vuelca estas mismas conclusiones a otras formas de infortunios personales como la pobreza (Rousseau), la persecución y el exilio (Victor Hugo) y otros tipos de enfermedades (la locura, la depresión). Así, el mito de la maldición literaria “se forma alrededor del núcleo tópico infortunio/legitimidad y su entidad es el hombre [o la mujer] de letras. En otros términos, se trata de la ‘historia’ de un escritor [o escritora] cuyo genio (innato) [...] descubre justamente [...] gracias al sufrimiento” (p. 153). En última instancia, las figuras de infortunios capaces de legitimar a quienes escriben literatura como la enfermedad y el exilio de las que habla Brissette encuentran en cierta forma un paralelo con los tipos de paratopía de identidad y de espacio de Maingueneau.

En lo que respecta a Nettel, la base sobre la cual la escritora construye su identidad paratópica pareciera ubicarse en continuidad con este mito romántico⁵²: Nettel encuentra la fuente de legitimización y promoción de su discurso literario gracias a un infortunio relacionado a su condición física, es decir, su cuerpo abyecto, y la marginalización y el sufrimiento que (según ella) de él se han derivado. Más aún, al igual que las figuras literarias a las que se refiere Brissette, Nettel pareciera también hallar en este infortunio el fundamento de una especie de sensibilidad y genio diferentes. Así lo deja ver a través de su *alter ego* autoficcional en *El cuerpo en que nací*, por ejemplo, al referirse a la nena paralítica, a la rubia de labio leporino, o al niño con leucemia con los cuales se identificaba de pequeña en el colegio: “[t]odos nosotros compartíamos la certeza de que no éramos iguales a los demás y de que conocíamos mejor esta vida que aquella horda de inocentes que, en su corta existencia, aún no habían enfrentado ninguna desgracia” (p. 14). Asimismo, encontramos también los pasajes en donde la narradora se refiere a cómo los arduos tratamientos que padece para poder mejorar la condición de su ojo la llevan en ocasiones a volcar una mirada diferente sobre el mundo. Por ejemplo cuando, al hablar del parche que debía utilizar en su ojo sano durante gran parte del día y el cual se quitaba durante la tarde, nos comenta que su “vida se dividía así entre dos clases de universo: el matinal, constituido sobre todo por sonidos y estímulos olfativos, pero también por colores nebulosos, y el vespertino, siempre liberador y a la vez de una precisión apabullante” (p. 13); o cuando nos habla de las gotas de atropina que utilizaba, “sustancia que dilata la pupila a su máxima capacidad y que [l]e hacía ver el mundo de manera deslumbrada, como si la realidad se hubiese convertido en la sala de un interrogatorio cósmico” (p. 14). A esto se suman los numerosos ejemplos en donde, a través de la figura de *captatio benevolentiae*, la narradora legitima una vocación latente como escritora, vocación que en última instancia encuentra su impulso en su condición abyecta y en la marginalidad que esta le provoca. Por ejemplo, cuando comenta que la maestra de su escuela primaria, al tener conocimiento de los textos que de niña escribía sobre sus pares del colegio como una especie de venganza, “movida por una extraña solidaridad” (p. 19), decide organizar una tertulia literaria para que pudiera expresarse; o cuando nos habla de cómo su madre no tenía ningún tipo de reparos a la hora de enseñar a sus amistades literatas los

⁵² La relación entre la obra de Nettel y la literatura romántica es variada. Vanden Berghe (2023) señala algunas conexiones: “[l]a intensa indagación a la que los personajes someten su propia personalidad y la defensa de su irreductible individualidad allegan esta obra al romanticismo. Como los textos románticos, los de Nettel implican una crítica hacia la idea de autoridad para, en cambio, valorar sobremanera lo individual, en especial las emociones de los individuos y su imaginación. Con los románticos, también comparte la atracción hacia lo inusual, lo extraño, el misterio y todo lo que causa admiración. [...] Una parte de la obra de Nettel está hermanada asimismo con el lado oscuro de lo romántico, que se expresa en el género gótico” (p. 86).

textos que su hija escribía: “[e]llos –movidos por un sentimiento cuya naturaleza jamás podré adivinar– mostraban asombro y benevolencia al respecto” (p. 43).⁵³

Así, Nettel haya en lo que pareciera presentarse como una actualización del mito de la maldición literaria una forma de legitimar no solo su discurso, sino también un genio literario innato y latente⁵⁴: la joven Nettel, aquella niña maldecida por la malformación de su vista y de su rostro y destinada a errar sobre los márgenes sociales, contemplaría las cosas de manera excepcional. Esta condición adversa y esta mirada diferente –y no podría haber sido de otra forma– es lo que la empujan a esgrimir la pluma en un intento de mostrar al mundo lo que el común de las personas no seríamos capaces de descubrir. Ahora bien, dos consideraciones son fundamentales a tener en cuenta según Brissette con respecto al mito literario: en primer lugar, este en sí no produce la legitimidad literaria o artística, sino que la hace posible a condición de que haya un trabajo discursivo adecuado por parte del escritor o la escritora, permitiendo así la articulación entre la legitimidad y el sufrimiento producido por el infortunio; en segundo lugar, el sufrimiento y el infortunio que permiten esta asociación con la grandeza puede ser tanto real como imaginario ya que la vida de toda persona dedicada a la literatura se presta a una reconstrucción biográfica. Lo que se intercambia en pos de la legitimización discursiva y la grandeza literaria no es la realidad, sino la imagen de esta (p. 141). Lo importante, pues, no sería si Nettel –más allá de que acarree la marca de su infortunio en su rostro abyecto– en verdad ha sido o no marginalizada o si ha sufrido o no por la condición peculiar de su cuerpo. Lo que importa es más bien el trabajo discursivo que la autora desarrolla a la hora de poder sacar provecho de una situación particular, trabajo que, como hemos visto, Nettel lleva a cabo de manera minuciosa a través de sus entrevistas y, sobre todo, a través de su *alter ego* autoficcional en el *Cuerpo en que nací*.

Cabe recalcar, por último, que en la constitución del mito de la maldición literaria jugó un rol fundamental el contexto sociohistórico. Para que el romanticismo pudiera reclamar y revindicar un genio literario excepcional a partir de determinados infortunios, fue necesario previamente una modificación profunda en el seno de la sociedad con respecto a sus vínculos con la subjetividad y la afirmación del “yo” (p. 150). Brissette explica cómo diferentes discursos

⁵³ Como Murcia (2018) bien lo indica, “[r]esalta, asimismo, el hecho de que las personas que la elogian no son cualesquiera, sino importantes figuras de la cultura mexicana como Rafael Segovia o Daniel Catán, con lo cual no sólo se legitima como un[a] autor[a] talentos[a], sino que además adquiere cierto prestigio” (p. 78).

⁵⁴ De hecho, es la misma Nettel quien en una entrevista habla de la marginalidad como su mito fundacional: “[y]o me identifiqué de inmediato con los marginales por eso [la condición de su ojo]. Es así como lo explico. Quizá sea tan solo mi mito fundacional” (Barragán, 2017: s/n).

sociales y culturales de la época contribuyeron a ello, ayudando así a valorizar distintos tipos de desdichas y a las personas que los sufrían. A este respecto, la actualización del mito que lleva a cabo Nettel pareciera estar en sintonía con una época en donde, precisamente, distintos discursos sociales buscan valorizar la subjetividad y la identidad de personas con cuerpos considerados como divergentes o discapacitados. Por brindar solo un ejemplo, Berit Callsen (2018) expone cómo en los últimos años, a través de lo que en inglés se conoce como *disability studies*, la intersección temática entre identidad, subjetivación, corporabilidad y discapacidad ha ido ganando cada vez más atención, favoreciendo de esta manera la visibilización y defensa de subjetividades e identidades otras que se construyen desde cuerpos diferentes y a menudo marginados.⁵⁵ Así, una de las conclusiones a las que Brissette llega es que “la explicación del mundo que el mito proporciona no es neutra. Esta aspira a solidificar la cohesión colectiva, a aportar fundamentos identitarios a sus miembros, a instaurar una convivencia, a inculcar convicciones y a legitimar un estado de hecho o una acción por venir” (p. 153). Es en esta dimensión ética, política y moral del mito que radica el interés de la propuesta de Brissette en nuestro análisis. Estas consideraciones podrían aplicarse a Nettel quien, mediante su actualización del mito de la maldición literaria a través de un cuerpo abyecto, además de promover un genio y una sensibilidad excepcionales en tanto que escritora, pareciera buscar también un impacto dentro de la sociedad, invitando a una convivencia colectiva en donde la diferencia corporal tiene cabida y aportando así fundamentos identitarios a personas que a menudo corren el riesgo de quedar excluidas o estigmatizadas. A través de tales convicciones, Nettel, como lo quiere Brissette, ayuda a legitimar a aquellas personas que, a causa de un cuerpo divergente, corren el riesgo de encontrarse dentro de una imposible inclusión en el mundo, así como también las acciones que se pueden llevar a cabo en su defensa.

3.4. Subjetividad abyecta: el caso de Claudio

Antes de finalizar con este apartado dedicado a la abyección como categoría política y de pasar a la abyección como categoría estética, me gustaría tratar el caso de un personaje que aún no ha sido introducido: Claudio de *Después del invierno*. El análisis de este personaje es interesante en la medida de que, por un lado, nos permite ilustrar el funcionamiento de la dinámica de la abyección en la subjetividad tal y como lo plantea Butler y, por otro lado, permite

⁵⁵ A través de la teoría de des/uso de Giorgio Agamben y dentro del enfoque de los estudios sobre la discapacidad, Callsen lleva a cabo un análisis de cómo la escritura del yo permite a figuras literarias como Guadalupe Nettel, Claudia Hernández y Mario Bellatin una reapropiación del propio cuerpo que se vuelve clave en el proceso de la subjetivación personal.

anticipar un ejemplo de la abyección como categoría estética, conectando de esta manera con el siguiente apartado.

Claudio se nos presenta en esta novela como una persona neurótica y con un fuerte comportamiento obsesivo-compulsivo. Tanto es así que Mario, el único amigo cercano que tiene, le insiste una y otra vez para que empiece a hacer terapia. Este personaje presenta, además, un *ethos* exageradamente normativo, viril, misógino y sexista. Una imagen particular que Claudio constantemente proyecta de sí, por ejemplo, es la del típico «macho latino» que se jacta de su masculinidad y de su promiscuidad sexual.⁵⁶ No obstante, hacia el final de la novela, Claudio se revela más bien como una persona sexualmente reprimida, lo que explicaría tanto esta identidad exageradamente viril y machista que se construye como su comportamiento fuertemente neurótico. El origen de dicha represión se remonta a un momento puntual de su pubertad en el que tiene su primera experiencia sexual, no con una mujer, sino con Facundo, un vecino del barrio en donde vivía en Cuba. De adolescentes, Claudio y Facundo tenían la costumbre de espiar a Regla, la prima de Facundo, mientras se bañaba o se vestía. Un día ya de adulto en su piso en New York, Claudio recuerda cómo una de estas experiencias voyeristas compartidas con su vecino desemboca finalmente en su primera relación sexual, escena que vale la pena citar en extenso:

[I]levaba más de una hora apostado en la puerta del solar esperando a que llegara Regla [...]. Cuando apareció, tenía puestos unos shorts diminutos que descubrían buena parte de ese culo tenso y voluminoso. [...] La protuberancia en mis pantalones era más que evidente y Facundo no dejaba de mirarla. Al cabo de un rato me ofreció que pasáramos al cuarto donde dormía con sus demás hermanos, totalmente solitario a esa altura de la mañana. [...]

– Ponte cómodo –me dijo–. Si quieres, puedes desvestirte.

Agobiado por el calor y sobre todo por mi miembro a punto de explotar, hice caso de su sugerencia. Miré estupefacto mi sexo, que parecía querer escaparse por un costado de los calzoncillos. Noté que goteaba un líquido transparente. Facundo se había acercado para observarlo también.

– Puedo ayudarte, si me dejas –dijo mirándome a los ojos. Acto seguido envolvió mi verga con sus dos manazas negras, como debía de ser el bollo de su prima. La amasijó un par de segundos sin que yo opusiera ninguna resistencia pero, casi de inmediato y sin pedirme permiso, la engulló con su boca y dejó que eyaculara entre sus labios inmensos [...]. En mi departamento de Manhattan, volví a sentir [...] la voz rasposa de Facundo pidiéndome que me virara y ahora lo dejara aliviarse a él. Recordé también el rose de las sábanas y la docilidad con la que permití

⁵⁶ En *Después del invierno* encontramos dos instancias narrativas: la protagonista Celia, que como hemos visto se trata de la *alter ego* ficcional de Nettel, y Claudio. Al haber dos instancias narrativas, encontramos también dos *ethè* discursivos. A este respecto, Maingueneau (2004) explica que un mismo texto puede jugar con la relación entre diferentes *ethè*. Un ejemplo particular de esta relación se da cuando uno de ellos funciona como el *anti-ethos* del otro: el *anti-ethos* contrasta con el *ethos* principal –el que el escritor o la escritora puede construirse para sí a través del texto–, buscando así resaltarlo y fortalecerlo (p. 215-117). Si bien habría que llevar un análisis más detallado, este pareciera ser el caso del (anti)*ethos* exageradamente normativo de Claudio que no haría más que ayudar a fortalecer y resaltar el *ethos* antinormativo de Celia y, en última instancia, de Nettel.

que me penetrara con su miembro, mientras el mío volvía a erguirse, dispuesto a volver a la carga y a meterlo en su trasero [...]. Así estuvimos no sé cuánto tiempo hasta que la excitación bajó y empecé a sentir la punzada de remordimiento. [...] Él salió del solar de lo más contento a jugar pelota en el parque y yo me encerré en mi casa, aturdido, muerto de miedo por la transgresión. Me imaginé juzgado, mientras la voz de la presidenta del CDR en mi barrio gritaba en tono acusador: «¡Maricón! ¡Maricón de mierda! Irás a la cárcel por corromper al pueblo.» Durante años logré mantener escondido ese recuerdo pero de cuando en cuando emergía para torturarme, casi siempre con consecuencias nefastas. (pp. 211-212)

Recordemos que para Butler la abyección se presenta como una dinámica de imposición social sobre la subjetividad de las personas: el orden simbólico establece qué identidades son posibles y, por consiguiente, viables, mientras que otras son rechazadas y excluidas de lo socialmente aceptable. Así, el sujeto debe repudiar, rechazar, es decir, abyectar aquellos deseos e identificaciones que no corresponden con lo que la sociedad acepta. Por lo tanto, como Mandolessi bien señala en su propuesta, la noción de abyección teorizada por Butler es una cuestión política: pertenece íntegramente a las dinámicas del poder simbólico que trazan los límites de la identidad, consolidando aquello que puede concebirse como deseo. Dicha dinámica de la abyección se encuentra reflejada en el recuerdo que Claudio nos confiesa: no bien consumado el acto, Claudio debe reprimir este deseo sexual a causa del miedo provocado. Justamente, para Butler, el miedo a la pérdida de una identidad viable es como el orden simbólico prepara al sujeto para la inscripción dentro de la identidad sexual: “[t]here must be a body trembling before the law, a body whose fear can be compelled by the law, a law that produces the trembling body prepared for its inscription, a law that arks the body *fist* with fear only then to mark it again with the symbolic stamp of sex” (citada por Mandolessi 2012: 47). Esta pérdida de identidad viable se refleja en la figura de «maricón» impuesta por la presidenta del CDR del barrio donde vivía Claudio, figura abyecta que, como lo quiere Butler, a través de una comparación y una oposición binaria, funciona como el límite necesario para demarcar las subjetividades que el orden simbólico sí considera como viables.⁵⁷ Sin embargo, al contrario que (la *alter ego* autoficcional de) Nettel junto a su cuerpo abyecto, Claudio no funcionaría como una figura abyecta capaz de contribuir, a través de su reaparición o visibilización, a la subversión del orden social y a una reconfiguración de lo posible o lo deseable, lo socialmente definido como viable. En este caso, no nos encontramos con un personaje que reivindique una

⁵⁷ A través de la mención de la presidenta del CDR del barrio donde vivía Claudio, este pasaje critica no solo las imposiciones sociales sobre la sexualidad de las personas de manera general, sino también el régimen homofóbico promulgado por los Castros y el Che en Cuba. En este contexto, el miedo que experimenta Claudio no tiene que ver solamente con un miedo simbólico-identitario —el estigma de una identidad socialmente abyecta e inviable—; también encontramos un miedo material mucho más palpable y con consecuencias inmediatas —la persecución, el encarcelamiento y la violencia institucional que esa identidad puede acarrear en un contexto determinado—.

subjetividad basada en la homosexualidad u otra orientación sexual diferente a lo impuesto por el orden simbólico, ayudando así a desestabilizar el orden social y a dar lugar a otro tipo de identidades. A través de un personaje psicológicamente inestable y con un comportamiento neurótico grave, Nettel pareciera más bien poner el énfasis en aquellas “consecuencias nefastas”, como el mismo Claudio expresa, que la represión ejercida por la institución social sobre las personas puede terminar produciendo.

Además de una abyección como categoría política, esta escena nos permite hablar también de una abyección como categoría estética. Dicho nivel de abyección –recordemos– se presenta como una estética del cuerpo, específicamente, de un cuerpo que regresa a su materialidad pura y que busca despertar en quienes contemplan tales elementos corporales una sensación de asco o repulsión. La descripción que hace Claudio sobre su primera relación sexual, lejos de mostrarse de manera erotizada o sensual, precisamente, se nos da más bien de forma descarnada, directa, cruda, poniéndose fuertemente el énfasis en lo corporal, sobre todo a través de la alusión al semen que es eyaculado. La escena, por cierto, es asimismo eminentemente grotesca. Y es que, como bien señala Mandolessi, lo abyecto y lo grotesco suelen encontrarse juntos. Apoyándose en Mijaíl Bakhtin, Mandolessi explica cómo lo grotesco se interesa por un cuerpo exagerado que no respeta sus límites, por todo lo que resalta, sobresale y aflora del cuerpo, por las excrecencias y las ramificaciones que lo prolongan y lo unen con otros cuerpos o con el mundo exterior (p. 55). En este pasaje, podemos encontrar tales características grotescas en las “manazas negras” y en los “labios inmensos” de Facundo, en el sexo de Claudio “que parecía querer escaparse por un costado de los calzoncillos”, en el “líquido transparente” que gotea y se escapa de él junto a su posterior eyaculación y, por último, en la unión de ambos cuerpos a través del falo. Para Bakhtin, además, un ejemplo sustancial de lo grotesco se da a través de la imagen de una “una boca abierta de par en par [...], [un] abismo corpóreo que se abre y engulle” (citado por Mandolessi 2012: 55), imagen que encuentra su reflejo en la boca de Facundo que se abre para “engullir”, como el mismo Claudio especifica, su miembro. Paralelamente, la boca cobra también una atención privilegiada en el concepto de lo abyecto. Como explica Mandolessi, para Kristeva el asco por la comida es quizá la forma más elemental y arcaica de abyección y, para William Ian Miller, la boca es el sentido que más se asocia de manera directa al asco (p. 55).

Esta estética abyecta y grotesca fuertemente anclada en la materialidad bruta de un cuerpo que desconoce sus límites se relaciona, en definitiva, con el carácter «transgresivo» de la escena, etiqueta que el mismo Claudio utiliza. En este sentido, podemos también hablar de abyección en los términos que el concepto reviste en el pensamiento de Kristeva: el acto sexual

entre Claudio y Facundo perturba una identidad, un sistema, un orden, no respeta los límites, los lugares o las reglas, es decir, transgrede los límites de un orden social que reposa exclusivamente en las relaciones heterosexuales. Este tipo de abyección se condensa particularmente alrededor de la figura abyecta del semen que es eyaculado durante el acto sexual, sustancia ambigua que desafía los límites del propio cuerpo y la distinción entre lo puro y lo impuro, lo limpio y lo sucio, lo propio y lo impropio. El asco, emoción de rechazo fundamental en la dinámica de la abyección teorizada por Kristeva, se encontraría en este caso en la sensación que una estética abyecta despierta según Mandolessi en el público lector a través de la alusión a este cuerpo desbordante que regresa a su materialidad pura. En suma, la presencia de una estética abyecta en esta escena no es un hecho fortuito ni caprichoso, sino que viene a reforzar el contenido transgresivo de la misma. Esta función catalizadora que adquiere este nivel de abyección estético en el fragmento, como veremos en el siguiente apartado, es una característica que regresa en varios de los textos de Nettel en donde la presencia de lo abyecto se hace fuertemente palpable.

Por último, como Mandolessi lo recalca, si bien Butler se concentra en la cuestión del sexo y la homosexualidad, sugiere también que esta dinámica de la abyección podría ser aplicadas a otro tipo de cuestiones sociales como la clase o el género (p. 46). En este sentido, creo que sería interesante ver en qué medida *La hija única* nos permitiría hablar de esta mecánica de la abyección sobre la subjetividad dentro del género o la clase «mujer». Como hemos visto fugazmente durante el repaso paratópico de la literatura de Nettel (*apartado 3.3 de la primera parte*), la narradora Laura se opone tajantemente a una maternidad impuesta por la sociedad, a tal punto que ella misma decide esterilizarse. ¿Cabría hablar en esta novela de una dinámica de imposición sobre la subjetividad en donde la identidad de las mujeres considerada como viable se basa en la maternidad? ¿Funcionaría Laura como una figura abyecta que sirve tanto para demarcar lo que puede ser vivido y lo que no, como para visibilizar otro tipo de identidades, contribuyendo así a la subversión del orden social y a una modificación de lo posible o lo deseable, lo socialmente definido como viable?

4. Abyección como categoría estética (la punta del iceberg): una estética del asco

La mayoría de los textos de Nettel que han llamado la atención crítica desde la perspectiva de la abyección comparten una característica que me gustaría presentar como una «estética del asco», estética que encuentra su origen dentro del nivel de la abyección como categoría estética. Se trata de obras en donde la materialidad bruta del cuerpo y el asco que de ello se deriva se encuentran fuertemente presentes a través del despliegue de personajes, en

mayor o menor medida, marginales y paratópicos. Muchos de estos personajes muestran a menudo conductas o características que caen fuera de lo corriente o aceptable, no solo por la sociedad sino hasta por la ley. En este sentido, estos personajes, además de delinearse como seres paratópicos, se revelan –en tanto que perturban los límites de un sistema– también como seres abyectos en los términos que Kristeva da al concepto.

Esta estética del asco, que se encuentra ya presente en *El huésped*, alcanza todo su despliegue en *Pétalos y otras historias incómodas*, para luego regresar en el último cuento de *El matrimonio de los peces rojos* (2013) y, de manera muy puntual, en la escena de Claudio que venimos de tratar en *Después del Invierno*. Cediendo la palabra a algunos de los trabajos que han analizado la literatura de Nettel a través del ángulo de la abyección y del asco, en lo que sigue quisiera ilustrar este último nivel de la abyección –la parte más visible del iceberg–. El objetivo será también mostrar la conexión entre esta estética y el contenido transgresivo vehiculado por el texto, así como también abordar algunos aspectos relacionados con la abyección (como categoría estética) que aún no han sido tratados. Por último, me gustaría finalizar este capítulo relacionando dicha estética abyecta con el estatuto abyecto de Nettel y la paratopía constitutiva de su obra.

4.1. *El huésped*

Como vimos rápidamente en el repaso paratópico de la literatura de Nettel (*apartado 3.1 del primer capítulo*), Anna, la protagonista de la novela, termina identificándose con toda una marea de parias sociales (gente vagabunda, sucia, harapienta y pobre, gente ciega, discapacitada y mutilada, ...) que habitan en el metro de la ciudad de México y que conoce gracias a «el Cacho», un pordiosero tullido de una pierna. Tanto el Cacho como su grupo de marginales, además de presentarse como seres paratópicos, se presentan también como figuras abyectas en la medida en que vehiculan un cuerpo «impuro» (la suciedad producto de su situación de indigentes, la deformidad de sus ojos y cuerpos mutilados), lo que acarrea su marginalización y rechazo por parte de la sociedad.

La ya citada Carina Gonzáles (2014) brinda algunas consideraciones sobre la relación entre Anna, el Cacho y este grupo de parias sociales a través de la mecánica del asco, no en los términos kristevanos, sino más bien apoyándose en Miller. La propuesta de Miller es interesante en la medida en que permite ver otra perspectiva y otro funcionamiento del asco y de la abyección. Para el crítico –explica Gonzáles– el asco no es solo una reacción fisiológica del organismo ante una sustancia que puede corromperlo, sino una emoción vinculada también a jerarquías morales y sociales. Si bien el asco es una impresión visceral que opera desde los

orificios del cuerpo, al estar ligado siempre a un objeto que inscribe la relación del sujeto con el exterior, se abre también hacia el ámbito político y social (p.15). Como menciona Mandolessi, a diferencia de Kristeva, para quien el asco a través de lo abyecto funciona como lo que desafía el orden, pervierte el sistema, transgrede los límites, para Miller, en cambio, el asco es un mecanismo que sostiene la jerarquía y la organización social (p. 43). En palabras del propio Miller:

[s]ome emotions, among which disgust and its close cousin contempt are the most prominent, have intensely political significance. They work to hierarchize our political order: in some settings they do the work of maintaining hierarchy; in other settings they constitute righteously presented claims for superiority; in yet other settings they are themselves elicited as an indication of one's proper placement in the social order. Disgust evaluates (negatively) what it touches, proclaims the meanness and the inferior of this object. And by so doing it presents a nervous claim of right to be free of the dangers imposed by the proximity of the inferior. It is thus an assertion of a claim to superiority that at the same time recognizes the vulnerability of that superiority to the defiling powers of the low. (citado por Mandolessi 2012: 43)

Para Gonzáles, la relación que se establece al principio de la historia entre Anna y el mendigo cojo reproduce esta dinámica del asco expuesta por Miller. Anna, que viene de una familia acomodada, siente en un principio asco tanto por el Cacho como por el mundo de marginales al que este la introduce: las normas aprendidas en una familia burguesa, así como también la ley del México contemporáneo y la moral del neocapitalismo encarnadas en las políticas del PRI, harían que Anna sienta repulsión por la presencia del Cacho y de su grupo de parias sociales. De esta manera, la dinámica del asco contribuiría a mantener una jerarquía social en donde la clase que Anna representa se percibe como superior a la clase a la que pertenece el Cacho, a la vez que la rechaza, la juzga como inferior y se siente amenazada por la contaminación de su presencia. No obstante, poco a poco, Anna va venciendo la repugnancia inicial que le produce el Cacho y su grupo abyecto de marginales hasta que, por último, se entrega a la ambigüedad del goce al mantener una relación sexual con el vagabundo (pp. 20-24). Esta experiencia, como veremos, marca el punto cúlmine en el cual Anna termina, al final del relato, identificándose completamente con el grupo de indigentes.

Como bien señala Gonzáles, la abyección y el asco no solo se manifiestan como rasgos corporales de esta agrupación, sino que son también, a la hora de luchar contra un sistema que relega a este tipo de personas a los márgenes sociales, su *modus operandi* (p. 25). Un ejemplo patente de esta forma abyecta de protesta y subversión —y es esta la primera escena que me gustaría ilustrar a través del ángulo de una estética del asco— se da a través de los sobres que Anna y el grupo de indigentes se disponen a rellenar con excremento humano para sabotear las elecciones democráticas que tendrán lugar al día siguiente:

—¿[q]ué es esto? —pregunté señalando las bolas de yute.

—Mierda —dijo el Cacho mientras doblaba las mangas de su camisa. Acto seguido metió la mano en forma de cuchara para sacar un puñado de plasta oscuro, de olor inconfundible.

—¿Humana?

—¿Tú qué crees? —respondió una voz ronca de mujer [...].

—Empieza por llenar esos sobres —me dijo un hombre arrastrando uno de los sacos—, pero no les ponga mucha para que no desparrame.

—¿Así nada más? —pregunté muerta de asco. [...] Con mucho cuidado, puse la mierda en un sobre grueso, unté su interior y lo cerré sin atreverme a lamer la tira de goma como hacían algunos. (pp. 142-143)

Así, haciendo uso mismo del asco, la agrupación elige la resistencia bajo la consigna de lo abyecto. La transgresión que vehicula este pasaje basado en la materialidad bruta del cuerpo y en el asco producido es doble. En los términos de Miller, lo que el grupo de indigentes hace, precisamente, es reapropiarse como herramienta de lucha política la mecánica del asco a través de la cual la jerarquía social se sostiene: el asco que la comunidad intenta provocar ya no sirve para mantener un sistema social jerarquizado sino, al contrario, para transgredirlo. Dicha transgresión se explica ahora en los términos de Kristeva: la figura abyecta del excremento humano, figura que desafía la distinción entre lo puro y lo impuro, lo limpio y lo sucio, el adentro y el afuera, se corresponde con el acto simbólico de subversión llevado a cabo por el grupo de indigentes a la hora de sabotear las elecciones de un sistema político hipócrita que descansa en la exclusión y en el rechazo de este tipo de personas. A través de los sobres llenos de mierda, lo que el grupo de indigentes logra recordarnos es la mierda que se encuentra escondida detrás de las instituciones burguesas que hemos construido: la comunidad de marginales convierte lo que se considera como lo más bajo y repulsivo del ser humano en un arma de transgresión política contra una institución que, precisamente, les ha tratado como desechos humanos.

Para Gonzales, este momento en el que Anna se enfrenta a ese sentimiento de repulsión a la hora de meter el excremento en los sobres ayuda a que la joven comience a superar las barreras morales y sociales del asco (p. 25). De esta manera, Anna aprende a integrarse en un orden social y en una forma de comunidad diferentes a la lógica institucionalizada por las jerarquías sociales (p. 27). Esta superación de la mecánica del asco en los términos morales y sociales que le aplica Miller encuentra su punto cúlmine cuando Anna mantiene una relación sexual con el Cacho al final de la novela. El pasaje en donde la protagonista nos relata dicha experiencia se presenta como un segundo ejemplo de una estética del asco, pasaje que, al igual que el de Claudio anteriormente, lejos de erotizarse o sensualizarse se muestra más bien de manera cruda y poniendo el foco en el asco que el cuerpo del Cacho despierta:

[m]e dejé besar, preguntándome cuántos días llevaba sin bañarse, porque ahí, bajo su cuerpo, bajo su aliento –mezcla de nicotina y falta de limpieza–, su proximidad me pareció tan intensa como la de una cloaca. El muñón fue a dar a la entrepierna y en ese momento dejé de ser dueña de mis movimientos. [...] Durante todo el tiempo que duro su invasión en mí, el Cacho no me dejó parpadear. Me vigiló la mirada, obligándome dulcemente a observar su muñón, su cacho de pierna, que yo detenía con la mano izquierda para que nada lo obstaculizara en su vaivén frenético. (pp. 186-187)

Como lo expresa Gonzáles, a través de esta relación sexual con el cuerpo abyecto del mendigo, Anna termina por transgredir completamente la mecánica del asco instalada por la jerarquía social, suspendiendo sus barreras morales e incorporando lo abyecto a su propio aprendizaje (p. 23). A partir de este momento ya no hay vuelta atrás y la joven decide finalmente sumarse a las filas de indigentes que viven en el subterráneo de la ciudad de México: “[d]esde ahora el metro sería mi hogar” se dice para sí misma la mañana siguiente al salir de la casa del Cacho por la calle “Insurgentes” (p. 188). Al final de la novela –en palabras de Gonzáles– para Anna “solo la comunidad del asco es posible, una que enfrenta la comodidad del orden burgués a partir de lo que este mismo censura: la sordidez, el asco, la repulsión y las formas de vida anónimas que se exceden en sus comportamientos (p. 30).

4.2. “Transpersiana”, “Pétalos”, “Hongos”

Es en los cuentos “Transpersiana” y “Pétalos”, de *Pétalos y otras historias incómodas* y “Hongos”, de *El matrimonio de los peses rojos* (2013), donde está estética del asco se manifiesta plenamente a través de personajes abyectos cuyas acciones ponen en cuestión los límites del sistema social. Como ha quedado dicho, Kristeva asocia situaciones y conductas morales con la abyección en la medida en que se cuestiona las fronteras entre el bien y el mal. En este sentido, el comportamiento que vehiculan estos personajes desafía, particularmente, algunas de las bases morales sobre las cuales descansa el orden social. Estas conductas abyectas se presentan quizá también como otro tipo de conductas paratópicas, conductas que, sobre todo en el caso de “Transpersiana” y “Pétalos”, sus personajes deben llevar a cabo desde la clandestinidad y de manera subrepticia ya que, de hacerse conocidas, acarrearían (muy probablemente) su marginalidad y estigma.

En “Transpersiana” somos testigos de una escena voyerista. La narradora nos cuenta una de sus tantas incursiones en la privacidad de su vecino de enfrente, ocasión durante la cual siente placer mientras observa como el muchacho se masturba en el balcón de su edificio:

[l]as persianas estaban a media asta, pero aun así era fácil adivinar tu silueta. En ese momento, me invadió un ligero malestar, una suerte de vértigo. Alcé la cara y te vi desabrocharte el cinturón con los movimientos urgentes de alguien que se sofoca. Durante unos segundos, pude observar tu miembro erecto antes de que tu mano comenzara a mecerlo con velocidad y fuerza.

[...] Empecé a sentir humedad en los muslos, una humedad urgente como tus movimientos. [...] Tu mano siguió acelerando el ritmo más y más hasta que por fin disparaste contra el vidrio. Y, sin saber por qué, me sentí más ligera en ese momento. Acto seguido, sin un gesto de limpieza, volviste a cerrar el pantalón. (pp. 30-31)

Así, la *voyeuse* perturba los límites del orden social, de lo aceptado moral e, incluso, legalmente, transgresión que –además de reflejarse ya en el título del relato– se encarna en los líquidos abyectos corporales expulsados tanto por la narradora como por el hombre al que esta espía y que desafían la distinción entre lo puro y lo impuro, lo limpio y lo sucio, el adentro y el afuera. Por otro lado, el relato tiene la particularidad técnica de estar escrito en la segunda persona. La narradora se dirige a un «tú» que, dentro del texto, se refiere al hombre que es observado mientras se masturba en el balcón. Para Ana Alejandra Robles-Ruiz (2021), la utilización de la segunda persona haría que la narradora se dirija también, ya fuera del texto, hacia quienes lo leemos. De esta manera –sostiene Robles-Ruiz–, mediante el proceso de lectura, la narradora *voyeuse* nos involucraría dentro de la dinámica de la abyección: la utilización de esta técnica particular nos llevaría a asumir el rol del vecino cuya privacidad es transgredida, transformándonos así en la persona que se observa. Aún más, al leer el relato, estaríamos también penetrando en la privacidad del hombre a través de la mirada y las palabras de la narradora, lo que según Robles-Ruiz dejaría en desnudo nuestra propia curiosidad y morbosidad, convirtiéndonos así en cómplices de la *voyeuse* y, por lo tanto, en voyeristas como ella. En suma, a través del relato que leemos “es posible asumirnos como sujetos abyectos al mismo tiempo que tocados por la abyección” (p. 56), afirma la crítica.

En “Pétalos”, por su parte, el narrador nos cuenta sobre la “vocación olfateadora” (p. 87) que siempre ha regido su vida, es decir, una fascinación por escabullirse dentro de los sanitarios de mujeres para oler en los retretes: “[e]n lugar de pasar las tardes buscando una fiesta o desabrochando faldas en las incómodas butacas de algún cine, prefería descubrir a las mujeres en el único lugar donde no se sienten observadas: los excusados” (p. 87), nos comenta. A través de su relato, el protagonista nos hace partícipes de uno de los manjares olfativos que lleva a cabo irrumpiendo en los baños de mujeres de los restaurantes de la ciudad y que despierta particularmente su interés:

[l]a clientela estaba tan ocupada en conseguir una mesa que no me costó ningún trabajo entrar al baño de mujeres. El rastro se encontraba en la primera cabina y llamé de inmediato mi atención: sobre la curvatura blanca del retrete una mujer de pocos años, y un vago olor a humedad, había dejado dos huellas pardas tan ligeras que, de no haber entrado yo, habría borrado cualquier nueva visitante. [...] Todavía con la cara hacia el agua del retrete, intenté imaginarla, pero fue inútil. [...] Lo único que se me ocurrió fue desabrocharme la bragueta y orinar con esmero sobre los tres círculos hasta que en el mosaico no hubo más que mi propio olor, profundo y anaranjado. (p. 88)

El narrador se obsesiona con los rastros de esta mujer, a quien nombra “la Flor”, y comienza a rastrearla por toda la ciudad, hasta que después de un tiempo de tanto buscar, termina por fin dando con sus huellas:

[e]l baño era una copia reducida del [restaurante] Mazarín. Bastaba con voltear al excusado y recibir en la cara el olor de los platillos, los blintzes o el pato en salsa de mango. Pero lo mejor era estar ahí, con la cara casi dentro del retrete y aspirar, más allá de los ingredientes, el placer de los comensales, la manera en que cada uno había interpretado el sabor del desayuno o de la cena de la noche anterior. Entre la variedad de manchas diminutas [...] encontré las huellas tímidas de mi Flor. No me costó ningún trabajo distinguirlas del resto. Primero porque casi no había resto, y segundo por la fugacidad de su estela, la misma fugacidad verdosa de antes pero esta vez repartida en la taza. (p. 93)

Una vez más, una estética del asco basada en un cuerpo que regresa a su materialidad pura se corresponde con la transgresión que el contenido del texto vehicula. Como expresa Robles-Ruiz, el personaje cumple con la principal característica de lo abyecto: “no observar márgenes, lugares o reglas. No respeta los límites de la privacidad y del cuerpo, tampoco los sitios propios para desechar fluidos internos ni las reglas morales e higiénicas derivadas de un sistema que dicta que la orina es un residuo, un desperdicio y nada más” (p. 59).

Por otro lado, Kristeva subraya la relación entre lo abyecto y los lados más primitivos, instintivos y elementales del ser humano: “[l]’abject nous confronte, d’une part, à ces états fragiles où l’h[umain] erre dans les territoires de l’animal. Ainsi, par l’abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l’animal ou de l’animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe” (p. 20). Como bien observa Robles-Ruiz, lo abyecto se hace también presente en este relato a través del acto primitivo del narrador a la hora de olfatear los desechos corporales, errando de esta manera, como lo quiere Kristeva, por los territorios de lo animal –pensemos en el mundo canino– y escapándose de los límites que impone la cultura. “Así, al seguir las huellas de la Flor por medio del sentido del olfato, el personaje se nos presenta como un individuo que se identifica con su lado instintivo, con lo salvaje” (p. 60), concluye Robles-Ruiz.

En “Hongos”, por último, la narradora nos confiesa su atracción por los hongos que crecen en el cuerpo humano. Dicha atracción se remonta a su época infantil, cuando su madre tuvo una micosis en una uña del pie, invasión de la cual intentaba deshacerse a toda costa por el asco, rechazo y vergüenza que causaba. Al contrario que a su madre, la narradora se sentía atraída ante la presencia de este huésped invasor. Ya de adulta, la protagonista se fascina con la micosis que comienza a crecer dentro de su vagina y que luego se extiende alrededor de sus ingles. Estos hongos empezaron a desarrollarse luego de que engañara a su marido durante una aventura amorosa con Philippe Laval quien, como ella, también estaba casado. Luego de

enamorarse de él y de llevar por un tiempo una relación a escondidas de su marido, la protagonista decide distanciarse de su amante. Es entonces cuando comienza a sentir la presencia del hongo en sus partes íntimas, infección que la narradora decide mantener como una forma de poder llenar el vacío causado por la ausencia de Laval:

[l]a comezón llegó a resultarme, sino agradable, al menos tan tranquilizadora como un sucedáneo. Me permitía sentir a Philippe en mi propio cuerpo [...]. Por eso me decidí no sólo a conservarlos, sino a cuidar de ellos de la misma manera en que otras personas cultivan un pequeño huerto. Después de cierto tiempo, conforme cobraron fuerza, los hongos se fueron haciendo visibles. Lo primero que noté fueron unos puntos blancos, que alcanzada la fase de madurez, se convirtieron en pequeños bultos de consistencia suave y de una redondez perfecta. Llegué a tener decenas de aquellas cabecitas en mi cuerpo. Pasaba horas desnuda, mirando complacida como se habían extendido sobre la superficie de mis labios externos en su carrera hacia las ingles. (p. 97)

La transgresión de este cuerpo «impuro», «sucio» e «impropio» que la narradora decide conservar se corresponde con la transgresión moral que se lleva a cabo con respecto a un sistema (hipócrita) que reposa en la monogamia y en la fidelidad entre parejas. En palabras de Andrea Carretero Sanguino y Marta Pascua Canelo (2025) “la micosis genital promueve la emergencia de un cuerpo contagiado que hace de la infección la marca de un deseo prohibido, contraviniendo tanto el mandato corporal de la salud y la limpieza como [la] moral de la fidelidad matrimonial” (p. 78).

Así, mediante una estética del asco que reenvía los cuerpos a su materialidad bruta, estos tres textos ponen el énfasis en una transgresión del orden social de tipo moral, sobre todo en los casos de “Transpersiana” y “Pétalos” en donde la privacidad, seguridad e integridad de las personas es violada. En este sentido, mi lectura se aleja un poco de la de Robles-Ruiz (pp. 61-62) o Alejandra Amatto (2023: 47) quienes parecieran encontrar en estos dos relatos una cierta defensa de este tipo de personas con conductas marginales y una especie de denuncia a la marginalidad que sufren por tales comportamientos. La marginalidad y exclusión sufridas por sus acciones no se aborda de manera directa en los textos, es más bien algo que quienes los leemos podemos eventualmente proyectar. En mi opinión, estos cuentos buscan antes enfocarse en los lados más sombríos y perturbadores de las personas. En palabras de Nettel: “[c]on este libro quería mostrar que [...] la gente que se considera normal, toda, tiene una cara oculta, un aspecto oscuro que los vuelve un poco *freaks*” (Ericka Montaña Garfias 2008: s/n); y en otra entrevista agrega: “hay que buscar en nuestras profundidades cuáles son esas cosas que nos asustan y no queremos asumir. Si logramos verlas, encontraremos la clave de nuestra verdadera belleza, que es lo que insinúa en *Pétalos*” (Friera 2008: s/n). Ahora bien, cabe preguntarse, al igual que con el ya citado caso de Frank de “La impronta”, si realmente podríamos considerar

a este tipo de personajes *freaks* como «hermosos». ¿Podemos hablar de «belleza» cuando alguien, como la narradora de “Transpersiana”, espía y viola la privacidad de las personas; o cuando, como es el caso del narrador de “Pétalos”, se irrumpe en la privacidad y seguridad de las mujeres?⁵⁸ ¿Qué decir de Frank quien, como hemos visto, probablemente haya abusado de su sobrina cuando esta era una niña? Este perfil más sombrío de los personajes de Nettel no ha sido aún tenido en cuenta lo suficientemente por parte de la crítica ni el periodismo, pese a que revela la complejidad moral de sus textos, donde no todo se presenta en blanco o negro.

4.3. Una estética ambigua

Para Mandolessi, apoyándose en Aurel Kolnai, el asco se presenta como una emoción compleja que puede ser emparentada con la estética: si bien el asco provoca una violenta reacción de rechazo que impulsa al sujeto a separarse del objeto repulsivo, al mismo tiempo, esta reacción surge de una intensa percepción de las cualidades sensoriales de dicho objeto. Esta focalización en las propiedades, cualidades y rasgos de un objeto determinado, sumado a la intensidad con la que este afecta los sentidos y la reacción de disgusto que provoca, es lo que lleva a Kolnai a sugerir que el asco es una emoción de una cierta naturaleza estética: de manera ambivalente, a la vez que el objeto nos produce una reacción de rechazo y de disgusto, sus cualidades sensoriales nos atraen (pp. 41-42). En suma, es justamente este acento en lo sensorial lo que hace al asco, paradójicamente, una emoción dual en la que el objeto despierta un profundo rechazo pero, al mismo tiempo, una irresistible atracción (p. 52). Por su parte, Kristeva subraya en *Pouvoirs de l'horreur* esta característica dual y esta combinación de reacciones encontradas de rechazo y fascinación con respecto a la abyección y el asco que lo abyecto produce:

[i]l y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Ecœuré, il rejette. Un absolu le protégé de l'opprobre, il en est fier il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui [ou celle] qui en est habité[e] littéralement hors de lui [ou elle]. (p. 9)

Así, una estética abyecta es una estética ambigua respecto a la relación que nos provoca: mientras lo bello nos sumerge en un placer sin ambigüedades, lo asqueroso, al contrario, nos

⁵⁸ De hecho en este cuento hay un momento en donde una mujer grita asustada dando aviso que un hombre se encuentra escondido en el baño (p. 91), así como también una oportunidad en la que el narrador se oculta en uno de los retretes mientras otras mujeres orinan en los cubículos aledaños (pp. 96-97).

seduce en un vórtice de atracción y rechazo, concluye Mandolessi (p. 58). Es a partir de estas consideraciones que el cuerpo visceral y bruto, junto al asco que este suscita, manifestado en varios de los textos de Nettel adquiriría su estatuto estético. Tal vez sea, precisamente, esta ambigüedad sensorial lo que las páginas abyectas de la escritora mexicana logren producir: asco y repulsión, fascinación y encanto. Y si no es posible afirmar de manera contundente que todas las personas que las leen se sienten de alguna u otra forma atraídas por el asco que destilan, al menos sí podemos hablar de una fascinación y atracción por el asco y por lo abyecto de la parte de los personajes de los tres textos que venimos de tratar: lo vemos en la narradora de “Transpersiana” que se deja fascinar por la escena abyecta que su vecino le propone hasta el punto de llegar al orgasmo; lo vemos también en el narrador de “Pétalos”, quien al dar finalmente con los rastros de la Flor, “mordía el arete con los incisivos bien apretados para no gritar” de euforia (p. 97); lo vemos, por último, en la narradora de “Hongos” que pasaba horas desnuda, mirando complacida como se habían extendido los hongos sobre la superficie de sus labios externos y sus ingles. El asco, emoción fundamental para Kristeva en la dinámica de la abyección, correría más bien por parte del público lector al verse confrontado a este cuerpo bruto característico de la estética abyecta de Nettel. Asimismo –y acaso de manera irónica– la atracción por lo asqueroso y lo abyecto pareciera reforzarse en estos cuentos a través de un estilo de escritura que se quiere –como ya ha sido mencionado con respecto al estilo de *Pétalos y otras históricas incómodas* durante la primera parte de este trabajo (sección 5.3.3)– más elaborado y refinado que la prosa generalmente plana, sobria y directa que la escritora suele emplear. Es particularmente en “Pétalos” donde la narrativa de Nettel adquiere quizá uno de sus tonos más poéticos y metafóricos: “[e]n los meses que llevaba rastreando manchas y olores, jamás había presenciado el momento de producción en que los tintes se escurren para pintar historias en el mosaico” (pp. 96-97) por brindar un solo ejemplo diferente a los fragmentos que ya hemos podido apreciar. De esta manera, una estética abyecta se vuelve doblemente estética.

Pero es en el relato “Ptosis”, también de *Pétalos y otras historias incómodas*, donde lo abyecto se estetiza con mayor intensidad, no tanto en términos metafóricos o estilísticos, sino más bien de manera literal. El narrador de la historia se dedica junto a su padre a fotografiar los párpados asimétricos que llegan al consultorio del doctor Ruellan en busca de una cirugía que corrija esta diferencia: “[e]sos párpados que llegan hasta aquí son casi todos horribles, cuando no causan malestar, dan lástima. No es gratuito que sus dueños prefieran operarse” (p. 16), nos explica. No obstante, más allá del horror que puedan causar este tipo de rostro deformes, el fotógrafo encuentra en ellos una fuente de atracción inagotable: “[e]sa parte del cuerpo que he visto desde la infancia, y por la que jamás he sentido ni un atisbo de hartazgo, me resulta

fascinante” (p. 15). Tanto es así que un día queda totalmente impactado con una joven de provincia que llega para fotografiar su membrana intransigente y someterse a una operación:

[u]n gorro negro, impermeable, le cubría la cabeza y dejaba resbalar las gotas [de lluvia] por su cabello largo. Su párpado izquierdo estaba unos tres milímetros más cerrado que el derecho. Ambos tenían una mirada soñadora, pero el izquierdo demostraba una sensualidad anormal, parecía pesarle. Al mirarla me embargó una sensación curiosa, una suerte de inferioridad placentera que suelo experimentar frente a las mujeres excesivamente bellas. (pp. 17-18)

La joven y el fotógrafo terminan teniendo un romance de una noche, en la que él le ruega a ella que no se opere, súplica a la cual la muchacha no sucumbirá. Vale la pena citar esta escena en la medida en que contrasta fuertemente con los otros dos fragmentos que hemos visto anteriormente y en donde se mantienen relaciones sexuales. Ahora, el énfasis no se pone en un cuerpo que vuelve a su materialidad bruta, sino más bien en el rostro de la joven que –aunque abyecto– el narrador claramente estatiza y erotiza:

[l]e besé los párpados una y otra vez y, cuando me cansé de hacerlo, le pedí que no cerrara los ojos para seguir disfrutando de esos tres milímetros suplementarios de párpado, esos tres milímetros de voluptuosidad desquiciante. Desde el primer abrazo hasta el momento en que, agotado, apagué la lamparita de noche, sentí la necesidad de convencerla. Entonces, sin ningún tipo de pudor o inhibiciones, le rogué que no se operara, que se quedara conmigo, así, como era en ese momento. Pero ella pensó que se trataba de una cursilería, una de esas mentiras exaltadas que se dicen en circunstancias como ésta” (pp. 22-23).

Al día siguiente la joven lleva a cabo la cirugía. El fotógrafo le promete ir a verla ni bien termine la operación pero finalmente la abandona: lo que realmente le atraía, lo que en verdad consideraba como «belleza» era, precisamente, su «anormalidad» física. Subyace de esta manera, como bien lo señala Jazmín Tapia Vázquez (2016), una subversión de lo que es considerado como lo «bello» y lo «monstruoso»⁵⁹: “[e]n apariencia los ojos quedan más equilibrados, sin embargo, cuando uno mira bien –y sobre todo cuando ha visto ya miles de rostros modificados por la misma mano, descubre algo abominable: de algún modo, todos ellos se parecen” (pp. 16-17), nos comenta el fotógrafo refiriéndose a aquellas personas que acuden al doctor Ruellan para operarse los párpados. “¿En qué consiste la belleza del monstruo? En su no darse cuenta” (p. 9) es uno de los dos epígrafes que Nettel elige para este libro de cuentos.

⁵⁹ Tapia Vázquez defiende la idea de que en “Ptosis” se encuentra condensado uno de los principios artísticos que rigen la escritura de Nettel: el revelamiento de la anormalidad como una categoría estética (p. 2): “toda su obra es una comprobación de la búsqueda permanente por capturar y visibilizar permanentemente el misterio que habita en ese ‘gesto’ que particulariza a los individuos. Si el develamiento de ese misterio se concentra en los cuerpos anómalos, se infiere que la sensibilidad artística de Guadalupe Nettel apunta a la construcción de realidades posibles y aceptables del cuerpo que articulan un modo de mirar y, sobre todo, de posicionarse en el mundo. “Ptosis”, en este sentido, es un espacio de articulación de los principios rectores de la escritura de Nettel y de reflexión sobre su quehacer literario” (p. 12).

Lo monstruoso y abominable es ahora lo que no se diferencia; la belleza y lo atractivo, por el contrario, lo distinto, lo divergente, lo marginal y –sobre todo en este caso– lo abyecto.

Y es que la muchacha de provincias –al igual que (la *alter ego* autoficcional de) Nettel– lleva la abyección marcada en el rostro. El caso de esta joven se nos presenta como otro ejemplo de los cuerpos divergentes de los que nos habla Shildrick. Este cuerpo, por un lado, a causa de su y fluidez e inquietante falta de definición fija, su «impureza», «suciedad» e «impropiedad», se presentan como un sitio de disrupción tanto para la subjetividad individual de las personas como para el orden social; por otro, al considerarse como no viable o no aceptable, funciona por oposición binaria para poder definir los cuerpos que sí se consideran viables o aceptables. La sociedad, por ende, lo abyecta, y la joven debe someterse a una cirugía que logre normativizar su rostro. El cuerpo de la chica, en definitiva, es un cuerpo abyecto. Sin embargo, al contrario que (la *alter ego* autoficcional de) Nettel, la joven no funcionaría como una figura abyecta cuya visibilización y defensa contribuye a redefinir lo posible o aceptable, lo socialmente definido como viable. La muchacha al final termina cediendo a una cirugía que corrija su diferencia. La reivindicación de este cuerpo abyecto se da ahora a través de la mirada de otro ser, a su vez, también abyecto que, precisamente, estetiza y erotiza la abyección de un cuerpo diferente y considerado anormal.

Por otro lado, es interesante observar cómo en este cuento la estetización de lo abyecto también se hace manifiesta a través de una foto en particular que se halla colgada en el negocio donde el narrador y su padre llevan a cabo su labor: “[m]i padre también conserva en sus paredes obras de factura más reciente: el rostro de un niño muy bello que murió en el quirófano de Ruellan (un problema de anestesia), cuyo cuerpo resplandece en la mesa de operaciones, bañado por una luz muy clara, casi celestial, que entra de manera oblicua por una de las ventanas” (p. 15). Para Kristeva, precisamente, el cadáver constituye el *súmmum* de la abyección:

[L]e cadavre [...] bouleverse plus violemment encore l’identité de celui [ou celle] qui s’y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. [...] [L]e déchet comme le cadavre m’*indiquent* ce que j’écarte en permanence pour vivre. Si l’ordure signifie l’autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d’être, le cadavre, le plus écoeurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. [...] Le cadavre – vue sans Dieu et hors de la science – est le comble de l’abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d’un objet. Etrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir (p. 12).⁶⁰

⁶⁰ “Marcando la frontera entre la vida y la muerte, el cadáver vuelve ese mismo límite indecible, enfrentando al sujeto a un reconocimiento extremo de su propia corporalidad: el cuerpo sin vida representa el cuerpo en su materialidad absoluta privado de conciencia, razón o voluntad. La contemplación del cadáver como recuerdo anticipado de la propia muerte es el instante en que el sujeto

En la foto que el narrador nos describe, la figura del cadáver —el más nauseabundo de los desechos— lejos de mostrarse de forma cruda y repulsiva, aparece intensamente estetizado, despertando quizá en quienes contemplan esta imagen, conmoción por un lado, pero una cierta fascinación, por otro. Aunque se hable de la muerte trágica de un ser humano —doblemente trágica al tratarse de un niño inocente y víctima indirecta de una sociedad que rechaza la diferencia— la descripción pareciera buscar una sensación de belleza y de calma. Lo abyecto, por lo tanto, si bien no desaparece, se nos presenta de manera ambivalente, buscándose así generar a un mismo tiempo rechazo y atracción. El relato “Pétalos”, por cierto, como bien subraya Guzmán Magaña (2020), también nos presenta la imagen estetizada de un cadáver, el de la Flor —la mujer que el narrador persigue olfateando su orina— quien al final de la novela termina arrojándose de un puente: “pétalos sobre el pavimento, que los autos no se atrevieron a pisar” (p. 99), observa el protagonista. En palabras de Guzmán Magaña, “[s]i a lo largo del cuento los personajes deambulan por una atmósfera abyecta, el final proyecta el grado más álgido de esta abyección, pues el cadáver es el último despojo del cuerpo” (p. 45).

Por último, vale la pena recalcarlo, siquiera brevemente, la estética abyecta de estos textos remite, en última instancia, al nivel de la abyección en términos psicoanalíticos: los personajes que vehiculan esta estética del asco se nos presentan como personajes característicos de lo que desde un punto de vista psicoanalítico Kristeva denomina *borderline states*, estados en donde la subjetividad es experimentada como carente de límites fijos:

[à] y regarder de près, tout littérature est probablement une version de cette apocalypse qui me paraît s’enraciner, quelles qu’en soient les conditions socio-historiques, dans la frontière fragile (« borderline ») où les identités (sujet/objet, etc.) ne sont pas ou ne sont qu’à peine — doubles, floues, hétérogènes, animales, métamorphosées, altérées, *abjectes*”. (el énfasis es mío; p. 245)

Estos personajes experimentan sus subjetividades, justamente, dentro del borde ambiguo de lo abyecto en la medida en que encuentran dificultades a la hora de rechazar lo que el orden simbólico considera como «sucio», «impuro», «impropio», es decir lo «Otro», y que debe ser expulsado para poder crear los límites del yo (social). Como Mandolessi señala apoyándose en Kristeva, lo terrible y fascinante de la abyección que se apodera del sujeto es el resultado de su exclusión del orden simbólico, orden que, a su vez, precede y posee al sujeto. El orden simbólico reprime el objeto de la abyección puesto que lo abyecto amenaza con desintegrar la construcción del yo y, en consecuencia, la constitución del orden simbólico en sí mismo. Para el orden simbólico, el peligro de lo abyecto radica en el hecho arrastrar al sujeto

vislumbra la escisión en estado puro, el no-yo, el no-sujeto, la posibilidad de no ser: el resto inasimilable de la significación”, explica Mandolessi (p. 33).

al lugar donde el significado colapsa. En este sentido, si lo abyecto resulta tan atractivo es porque está relacionado con la pura y olvidada *jouissance*, ahí donde el sujeto es uno con el mundo, sin fronteras, des-bordado (pp. 269-270). A partir de estas líneas, podemos comprender que si los personajes «límites» de Nettel se dejan fascinar y posar en sobre manera por lo abyecto –y acaso también quienes nos dejamos fascinar por las páginas abyectas de la escritora– es precisamente porque la abyección permite, siquiera por un corto instante, escapar al peso que representa los límites impuestos por el orden social.⁶¹

4.4. Nettel: una escritora «rara»

Me gustaría finalmente relacionar esta estética del asco junto a los personajes «límites» que la vehiculan con la idea de paratopía. Mandolessi expone cómo Ángel Rama usó en 1966 el término de «raras» para clasificar a una serie de figuras literarias uruguayas ajenas a la norma dominante de su país, término que ha vuelto a aparecer en la crítica contemporánea para catalogar a escritores y escritoras en Latinoamérica que comparten características similares con las obras que Rama analizó en su momento. Estos textos se caracterizan mayoritariamente por la presencia de elementos sucios o impuros que buscan provocar asco en quienes los leemos, elementos relacionados, precisamente, con la materialidad burda y la decadencia del cuerpo humano: sangre (menstrual), excrementos, esperma, etc. Un segundo rasgo sobresaliente es la aparición reiterada de «*borderline states*». Estas características, en la opinión de Mandolessi, hace que obras como estas resulten transgresoras en la medida en que, en primer lugar, incorporan en sus páginas lo que convencionalmente la sociedad considera como «obsceno» –*fuera de escena*– dentro de la cultura. Además, desde un puesto de vista estético, desafían explícitamente los valores relativos del «buen gusto» (pp. 20-21).

Siguiendo estas líneas, cabría en cierta medida catalogar a Nettel como una escritora «rara». Si bien no toda, sí una buena parte de su literatura se caracteriza por una estética del asco, estética que, como hemos visto, se encuentra precisamente vehiculada por personajes *borderlines* cuya subjetividad se percibe como carente de fronteras estables y definidas. Estos rasgos de la literatura de Nettel que, según Mandolessi, se presentan como características transgresoras de lo aceptable dentro de la cultura y del arte, contribuyen a fortalecer la imagen

⁶¹ A la hora de expresarse con respecto a los personajes «límites» típicos de Nettel, la anteriormente citada Tapia Vázquez pone el énfasis más bien en la cuestión de la normatividad, agregando también un aspecto corporal: “las características que definen a los personajes nettelianos involucran, por un lado, la anomalía corporal, por otro, las patologías mentales, como las manías y las obsesiones. Estos rasgos los convierten en personajes-límite, entendidos como aquellos que están fuera de la norma, en los umbrales de la normalidad, ya sea por un trastorno corporal o mental que les impide una expresión coherente de su individualidad en el medio en el que se desenvuelven” (p. 1).

paratópica y el ethos transgresivo, rebelde y antinormativo que Nettel se construye de sí misma y a ubicarla quizá en los márgenes del campo literario –compensando un poco, si se quiere, las contradicciones que vimos con respecto a su lenguaje neutro, estilo plano y temáticas literarias y la paratopía constuyente de su obra– (*sección 5.3.3*).

Ahora bien, que Nettel se nos presente como una escritora «rara» que transgrede el buen gusto y lo que se considera como cultural y artísticamente aceptable, a través de una estética abyecta movilizada por personajes, a su vez, también abyectos, no es ni una casualidad, ni un capricho que busque la mera provocación, ni simplemente una forma de posicionarse en el margen de la escena literaria, sino más bien el resultado y el producto mismo de su propia condición abyecta. Como ya ha sido recalcado varias veces, Nettel lleva la marca de lo abyecto –y, por lo tanto, de la transgresión– *literalmente* en el rostro: de un cuerpo abyecto y transgresivo no puede resultar sino una tinta abyecta y transgresiva, de un cuerpo que causa rechazo en la sociedad no puede resultar sino una estética asquerosa y repulsiva. Y así como la paratopía funciona en Nettel como el molde de una literatura que da lugar a toda una marea de seres paratópicos, pues de la misma manera la abyección funge como la matriz que engendra una estética abyecta por la que naufraga toda una gama de figuras, asimismo, abyectas, producto y resultado que alimentan a su vez, en un proceso retroactivo y envolvente, la abyección y la paratopía de la autora: Nettel, la escritora marginal y abyecta que escribe «obscuridades».

**PARATOPIA Y ABYECCIÓN: MÁS ALLÁ DE NETTEL
¿NUEVAS ESCENOGRAFÍAS AUTORIALES?**

La articulación entre paratopía y abyección no es un vínculo que Dominique Maingueneau señale por sí mismo, sino más bien una conexión que este trabajo ha logrado poner de manifiesto. Dicho brevemente, la paratopía de Guadalupe Nettel es una paratopía abyecta: la base sobre la cual la escritora mexicana construye su identidad paratópica se erige sobre un cuerpo habitado por la marca de lo abyecto. Dicho cuerpo se traduce –a través de un trabajo discursivo minucioso que la autora ha sabido llevar a cabo– en una imposible inclusión dentro de la sociedad: Nettel la *freak*, la *diferente*, la *outsider*, la *abyecta*, imagen que, como hemos podido observar, comporta dos dimensiones distintas pero complementarias: por un lado, una cuestión promocional y comercial –la búsqueda de la legitimización discursiva en tanto que escritora de literatura, por otro, un aspecto ético, moral y político –la denuncia de la marginalización que estos cuerpos divergentes sufren y su reivindicación como alternativas viables y dignas–, aspecto axiológico del concepto de paratopía que, por cierto, Maingueneau tampoco pareciera explotar. De un cuerpo transgresor, antinormativo y rebelde, Nettel ha sabido construir, asimismo, un *ethos* transgresor, antinormativo y rebelde, *ethos* que refuerza –a través de lo que he denominado un comportamiento paratópico– la imagen marginal que la autora forja de sí misma.

Esta relación estrecha entre ambas nociones hace que tanto la paratopía como la abyección se presenten en Nettel no solo como el molde y la matriz de su literatura, sino –y principalmente– como su motor y su impulso: en un intento por dar rienda suelta a una condición paratópica y abyecta de la cual necesita liberarse, Nettel esgrime la pluma para escribir *desde* la marginalidad y *desde* la abyección, y no solamente *sobre* marginalidad y *sobre* abyección. Dicho de otra manera, tanto la paratopía como la abyección se encuentran incluidas dentro del proceso creativo de la obra, lo que conlleva un impacto en el contenido de su literatura: de la sublimación de un estatuto paratópico emerge toda una gama de personajes, lugares y comportamientos paratópicos; de la sublimación de un estatuto abyecto, a su vez, todo un conjunto de figuras y conductas abyectas, así como también una estética igualmente marcada por el borde repulsivo y fascinante de lo abyecto. En un proceso envolvente y recursivo, el producto paratópico y abyecto de la literatura de Nettel no hace más que reforzar la paratopía y la abyección constitutivas de su obra.

Ahora bien, ni la paratopía ni la abyección son características exclusivas de la autora mexicana. La paratopía, lo hemos visto, se constituye según Maingueneau como un rasgo inherente a toda figura literaria y, de manera general, a la literatura en tanto que discurso constituyente. La abyección, por su parte, aparece como una característica que también podemos ubicar en otras escritoras latinoamericanas contemporáneas. Por ejemplo, Paula

Daniela Bianchi (2018) sugiere la presencia de cuerpos abyectos que buscan contestar las bases de la sociedad mostrando “realidades dolorosas y abyectas como así también representaciones normalmente excluidas y silenciadas en la literatura” (p. 183) en escritoras latinoamericanas como Mariana Enríquez (Argentina), Veronica Stigger (Brasil), Lina Meruane (Chile), Liliana Colanzi (Bolivia), Gabriela Alemán (Ecuador) o Claudia Salazar Jiménez (Perú), entre otras. Para Robles-Ruiz (2019), las consideraciones de Bianchi se presentan como una “una pista reveladora acerca de la existencia de un fenómeno escritural [...] amplio y complejo, propio de una época, una geografía o incluso del género femenino, que sería atractivo desarrollar (pp. 55-55). ¿Estamos ante un uso expandido de la abyección como herramienta de protesta y subversión por parte de un sector de la literatura latinoamericana femenina actual? ¿Podemos hablar de una estética abyecta compartida por un grupo de escritoras latinoamericanas pertenecientes a una misma generación? Por su parte, Canelo (2021) expone cómo, además de Guadalupe Nettel, Lina Meruane (Chile) y Mercedes Halfon (Argentina) desarrollan a partir de textos, en mayor o menor medida autoficcionales, una identidad marginal basada en anomalías corporales. A esta lista podríamos sumar el ejemplo que Licata (2019) nos brinda con el caso de Valeria Luiselli (México) también a través de una autoficción. Para Canelo, estas novelas se inscriben dentro de una tendencia latinoamericana que se conoce bajo la etiqueta de «poéticas del cuerpo», de manera general, y «poéticas del ojo», de manera específica. Dentro de esta línea, Canelo encuentra cuatro rasgos principales: una literatura escrita por mujeres, el uso de géneros autoficcionales, la construcción de una identidad marginal y la literatura como forma de resistencia frente a los sistemas de normativización corporal. Esta tendencia a la que se refiere Canelo, ¿nos permite hablar también de casos de cuerpos abyectos como el de Nettel? ¿Existen otros ejemplos, además de los que nombra la crítica, que nos permitan observar un uso extendido del género autoficcional en la literatura latinoamericana escrita por mujeres a la hora de desarrollar identidades paratópicas a partir de cuerpos anómalos y abyectos, como lo hace Nettel? Como vemos, la articulación entre los conceptos de paratopía y de abyección, junto al cuadro genérico autoficcional, se nos abre como un marco teórico prometedor a la hora de analizar el estado de la literatura latinoamericana contemporánea.

A esta grulla analítica podemos agregar otras nociones teóricas que han sido mencionadas a lo largo de este trabajo: el «*ethos*» (Mainguenau), la «imagen autorial» (Amossy), la «postura» (Meizoz), la «pose» (Molloy) y el «mito de la maldición literaria» (Brissette). ¿Estamos ante la presencia de una «imagen autorial» y una «postura» compartidas por un grupo de escritoras feministas que se presentan como marginales y a través de un *ethos* antinormativo, transgresivo y rebelde? En lo que concierne al *ethos*, Amatto (2023) apunta de

manera pertinente que Nettel pertenece a una reciente tendencia literaria junto a escritoras como Mariana Enríquez, Samanta Schweblin (Argentina) y Giovanna Rivero (Bolivia), entre otras, que expresan su disconformidad con las visiones hegemónicas, sobre todo con respecto a lo que se entiende como «belleza normativa» (p. 35). ¿Podemos hablar de una «pose» generacional y feminista que –además de buscar la legitimización discursiva a través de una identidad y conducta paratópicas– intenta lograr un impacto político dentro de la sociedad? ¿Cabe también señalar una actualización global y extendida del «mito de la maldición literaria» por parte de escritoras latinoamericanas a la hora de exaltar un genio y una sensibilidad excepcionales en base al infortunio experimentado por un cuerpo diferente, actualización de un mito que, asimismo, pretende un impacto ético, moral y político dentro de una comunidad?

Estudiar una «figura autorial» (potencialmente) compartida por un grupo específico de escritoras latinoamericanas no constituiría solamente una indagación en la manera en que estas escritoras se construyen y se inventan a sí mismas sino –y sobre todo– un análisis profundo de un estado actual del campo literario latinoamericano. Como Premat (2008) expresa, la figura autorial “no es un concepto unívoco, una función estable ni, por supuesto, un individuo en el sentido biográfico, sino un espacio conceptual, desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos –y, en particular, la práctica literaria en un momento dado de la evolución de una cultura–” (p. 21). Para Premat, además, la construcción de una figura autorial se constituye como una “construcción social en la medida en que el campo literario fija parámetros y expectativas para ello” (p. 26). Como hemos visto rápidamente durante la introducción teórica sobre la paratopía, Maingueneau comparte una opinión similar al respecto. Para el lingüista el potencial paratópico de cada autor o autora se ve sujeto a las exigencias de la institución literaria que, según las épocas, propone, por ejemplo, representaciones de lo que significa ostentar la legitimización enunciativa en tanto que artista, las motivaciones detrás de la escritura o el estilo de vida esperado. Brisette, Amossy y Meizoz expresan también opiniones similares en sus respectivas propuestas teóricas con respecto al peso que tiene el campo literario a la hora de definir las distintas identidades que escritores y escritoras pueden asumir según las épocas.

A este respecto, un nombre que reaparece con frecuencia en el estado de la cuestión sobre la construcción de la «figura autorial» es el de José-Luis Díaz y su propuesta sobre las «escenografías autoriales». Brisette (2014) resume de manera clara y concisa la tesis principal que Díaz expone en su libro recopilatorio de casi setecientas páginas *L'écrivain imaginaire: Scénographies auctoriales à l'époque romantique* (2007): las escenografías autoriales se presentan como dispositivos identitarios y matrices comportamentales que constituyen las

condiciones previas al acto de escritura. Cada época le proporcionaría al escritor o a la escritora un conglomerado estereotipado de roles y posturas. Estas, a su vez, permiten la conformación de una identidad autorial tanto para quien escribe literatura como para el público lector, agente que alimenta el «fantasma» del autor o la autora.⁶² Además, según Brissette, estas escenografías tienen asimismo un impacto tanto en los géneros literarios como en la estética que se termina eligiendo (p. 134). Por su parte, Sylvie Ducas (2014) expresa que las escenografías autoriales también influyen en el *ethos* autorial, de manera particular, así como también en la escena de enunciación de los textos, de manera general (p. 200).

Como vemos, el concepto de «escenografía autorial» desarrollado por Díaz engloba todo el andamio teórico que ha sido utilizado en este trabajo, presentándose de esta manera también como una herramienta analítica óptima a la hora de examinar un estado actual de la literatura latinoamericana. ¿Cabría hablar de una escenografía autorial —o quizá diversas escenografías, ¿por qué no?— específica a una generación o un grupo en particular de escritoras latinoamericanas contemporáneas? ¿Podríamos hablar, por ejemplo, de una escenografía —a semejanza del «romanticismo enérgico» expuesto por Díaz— transgresora, rebelde y antinormativa, con un énfasis particular, además, sobre cuerpos abyectos y con una estética específica asimismo abyecta? ¿Podríamos también pensar géneros literarios propios a una escenografía autorial tal como la autoficción, la novela de formación o el gótico, por nombrar los géneros típicos de la literatura de Nettel? ¿Qué rol podría jugar la figura del «monstruo» y la idea de «monstruosidad» —tan apreciadas por Nettel—, en esta hipotética escenografía? Además, como Amossy señala apoyándose en el mismo Díaz, dichos modelos autoriales no son simplemente impuestos desde afuera, sino que quienes se dedican a escribir literatura participan también en su gestión, haciéndolos circular y reapropiándose los. Esto implica, según la crítica, un examen particular de la forma en que cada discurso literario se construye, pues este retoma y modela aquello que ha sido dicho y escrito antes y aquello que se dice y se escribe alrededor de él. Dicha construcción comprende, pues, tanto la implantación de estereotipos de los que se

⁶² Así, en *L'écrivain imaginaire*, Díaz propone y analiza cinco escenografías propias al romanticismo del siglo XIX: el romanticismo «melancólico», el romanticismo «paternalista», el romanticismo «enérgico», el romanticismo «irónico» y el romanticismo «desencantado». En su artículo “Paratopies romantiques” (2013), encontramos un resumen de estas cinco escenografías autoriales y, aunque a través de una reapropiación del concepto, un diálogo con la paratopía de Maingueneau. En lo que respecta al romanticismo «enérgico», Díaz explica, en este último artículo, que esta escenografía autorial “se définit selon diverses mises en scènes topologiques qui se rattachent toutes à l'idée que le génie est un héros [ou une héroïne] du pouvoir, mais d'un pouvoir excessif, un être prométhéen, révolté, qui n'accepte pas les limites imposées, les normes, le carcan des interdits” (p. 6). Dicho brevemente “ce romantisme de l'énergie suppose une paratopie de l'effraction et/ou de la transgression” (p. 6).

alimenta un estado actual del campo literario como la constante reformulación, modulación y transformación que un escritor o una escritora les impone a través de sus textos y su propio discurso (p. 71). Siguiendo estas líneas, mediante la noción de «escenografías autoriales», no solo podríamos estudiar y comparar los puntos en común que se dan a través de un grupo específico de escritoras dentro de un estado determinado del campo literario, sino también sus divergencias y particularidades, la manera específica en que cada una de ellas busca distinguirse del resto y tener un impacto personal en el panorama literario de su época.

Para finalizar me gustaría traer a colación la siguiente reflexión que Nicolas Licata, Yanna Hadatty Mora y Kristine Vanden Berghe llevan a cabo en la presentación de su obra colectiva *Tradición y transgresión: ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel* (2023): Nettel, “al revisar las normas estéticas modélicas; al proponer posturas críticas que se mueven hacia lo postpatriarcal y lo posthumano; al evocar situaciones y emociones típicas de nuestra época líquida; al valorar más las sociedades culturalmente diversas que las homogéneas, abraza ideales que se han estado convirtiendo en una nueva normatividad, especialmente en el ámbito cultural y literario en el que la escritora se sitúa” (p. 6). ¿Cabe hablar de lo marginal, rebelde, antinormativo y transgresor también como ideales que forman parte de esta «nueva normatividad»? De ser así, ¿una imagen y un *ethos* que se basan en tales características, seguirían siendo útiles a la hora de forjarse un estatuto paratópico? En una «nueva normatividad» en donde la marginalidad y la transgresión son la regla, lo paratópico ¿sería entonces lo contrario: lo sumiso, lo normal, lo conservador, lo reaccionario? ¿Podríamos hablar, a través de la literatura de Nettel y de escritoras latinoamericanas contemporáneas afines, de la «imposición» de una «nueva normatividad», o esta literatura se presenta más bien como la defensa de una alternativa viable a modelos clásicos de vidas? ¿Es, por último, esta «nueva normatividad» un fenómeno relativamente global a nivel social, o se encuentra más bien confinado al “ámbito literario y cultural específico” dentro del cual Nettel se sitúa? Ya sea que se trate de un fenómeno expandido o no, que una parte del campo literario femenino latinoamericano imponga una «nueva normatividad» o simplemente defienda otras formas de vivir fuera de la «vieja normatividad», ya sea que esta literatura –si se quiere– se trate solo de una moda *woke* basada en lo políticamente correcto, en épocas en donde los gobiernos de extrema derecha están cada vez más a la orden del día, una literatura rebelde, transgresiva y antinormativa como la de Guadalupe Nettel –que busca dar cabida, sobre todo, a la diferencia– se hace más necesaria que nunca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

- NETTEL, GUADALUPE (2006): *El huésped*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____ (2008): *Pétalos y otras historias incómodas*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____ (2011): *El cuerpo en que nació*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____ (2013): *El matrimonio de los peces rojos*, Madrid: Editorial Páginas de espuma.
- _____ (2014): *Después del invierno*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____ (2020): *La hija única*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____ (2023): *Los divagantes*, Barcelona: Editorial Anagrama.

Entrevistas a la autora

ALEMÁN, GABRIELA (2023): “Entrevista a la autora: ‘los libros que escribimos son un reflejo de quienes somos’”, en Nicolás Licata, Yanna Hadatty Mora y Kristina Vanden Berghe (eds.): *Tradición y transgresión: ensayos críticos de Guadalupe Netell*, Liège: Presses Univesitaires de Liège, pp. 185-201.

BARRAGÁN, CARLOS, (2018): “Las casualidades tienen poca cabida en la ficción”, *El oficio de escritor*. <https://eloficiodeescritor.wordpress.com/2018/03/01/guadalupe-nettel-las-casualidades-tienen-poca-cabida-en-la-ficcion-2/?utm> [consulta: 25/06/2025]

BOIX, VERÓNICA, (2020): “Guadalupe Nettel y la tiranía de los lazos de sangre”, *Clarín*. https://www.clarin.com/revista-n/literatura/guadalupe-nettel-tiranía-lazos-sangre_0_jl5NxLXB2.html [consulta: 25/06/2025]

ERLIJ, EVELYN (2021): “Guadalupe Nettel: La naturaleza es la mejor escuela de diversidad”, Palabra Pública Universidad de Chile. <https://palabrapublica.uchile.cl/guadalupe-nettel-la-naturaleza-es-la-mejor-escuela-de-diversidad/?utm> [consulta : 25/06/25]

FRIERA, SILVANA (2008): “La clave de nuestra belleza son las cosas que nos asustan”, *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-9534-2008-03-18.html?utm> [consulta: 30/06/2025]

GALLO, IRMA, (2017): “La mirada del outsider”, *Revista cambio*. <https://www.revistacambio.com.mx/cultura/la-mirada-de-una-outsider/> [consulta: 25/06/2025]

GELI, CARLOS, (2011): “Prefiero permanecer en la periferia”, *El país*. https://elpais.com/diario/2011/11/19/babelia/1321665139_850215.html [consulta: 25/06/2025]

MONTAÑO GARFIAS, ERICKA (2008): “Pétalos y otras historias incómodas muestra la belleza real, la que nos hace seres únicos”, *La jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2008/08/31/index.php?article=a04n1cul§ion=cultura&utm.html> [consulta: 25/07/2025]

PASARA, CORNEJO (2024): “Todavía es mucho más fácil que un hombre obtenga un doctorado a que una mujer lo haga”, *La República*. <https://larepublica.pe/cultural/2024/03/08/guadalupe-nettel-todavia-es-mucho-mas-facil-que-un-hombre-obtenga-un-doctorado-a-que-una-mujer-lo-haga-416904?utm> [consulta: 26/06/2025]

PLANAS, ENRIQUE (2017): “Uno debe hacer las paces con sus cicatrices”, *Página 12*. <https://pijaoeditores.com/actualidad/guadalupe-nettel-uno-debe-hacer-las-paces-con-sus-cicatrices?utm> [consulta: 25/06/2025]

REDACCIÓN (2016): “Belleza Anormal”, *Clarín*. https://www.clarin.com/resenas/guadalupe-nettel-cuerpo-naci_0_S17etGS2DXg.html [consulta: 25/06/2025]

SEPÚLVEDA, CARLOS VARGAS (2019): “Todavía hay prejuicios hacia lo que escriben las mujeres; aún hay caciques en la cultura: Nettel”, *Sin embargo*. <https://www.sinembargo.mx/3584454/todavia-hay-prejuicios-hacia-lo-que-escriben-las-mujeres-aun-hay-caciques-en-la-cultura-nettel/?utm> [consulta: 26/06/2025]

S/N, (2013): “Entrevista a Guadalupe Nettel”, *Conoce al autor*. <https://conoceralautor.es/libros/entrevista-a-guadalupe-nettel/> [consulta: 30/06/2025]

Figura autorial

AMOSSY, RUTH, (2014): “La doble naturaleza de la imagen de autor”, en Juan Zapata (compilador): *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, pp. 67-84.

BRISSETTE, PASCAL (2014): “Poeta desdichado, poeta maldito, maldición literaria. Hipótesis de investigación sobre el origen de un mito”, en Zapata Juan (compilador). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, pp. 131-157.

DIAZ, JOSE-LUIS (2007): *L'écrivain imaginaire: Scénographies autoriales à l'époque romantique*. Paris: Éditions Champions.

DUCAS, SYLVIE (2014): “Ethos y fábula autorial en las autoficciones contemporáneas o cómo el escritor se inventa a sí mismo”, en Zapata Juan (compilador). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, pp. 199-216.

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

_____ (2009): “Auteur et image d'auteur en analyse du discours”, *Argumentation et analyse du discours* [en línea], nº 3, pp. 1-19. URL : <http://journals.openedition.org/aad/660> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.660>. [Consulta: 29/10/2024]

_____ (2016): *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve: Éditions Academia (coll. *Au cœur des textes*).

_____ (2024): *Paratopia. Literature as a Discours*, Cham: Palgrave Macmillan. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-50970-4>

MEIZOZ, JÉRÔME (2014): “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, en Zapata Juan (compilador). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, pp. 85-96.

MOLLOY, SYLVIA (2012): *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

PREMAT, JULIO (2008): *Héroes sin atributos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Abyección

BUTLER, JUDITH (1993): *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*, New York/London: Routledge.

KRISTEVA, JULIA (1980): *Pouvoirs de l’horreur: Essai sur l’abjection*, Paris: Éditions du Seuil.

MANDOLESSI, SILVANA (2012): *Una literatura abyecta: Gombrowicz en la tradición argentina*, Amsterdam/New York: Rodopi.

SHILDRICK, MARGRIT (2002): *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, London: Sage Publications.

Otra bibliografía consultada

ALBERCA, MANUEL (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca nueva.

ALCALÁ GONZÁLEZ, ANTONIO (2020): “Knocking at the Door of Your Prison House of History: Carlos Fuente’s Aura (1962) and Angela Carter’s ‘The Lady of the House of Love (1979)’”, en Antonio Alcalá Gonzáles e Ilse Bussing López (eds): *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic*, New York / London: Talor & Francis, pp. 57-69.

ALCALÁ GONZÁLEZ, ANTONIO & ILSE IBUSSING LÓPEZ (2020): “Introduction”, en Antonio Alcalá Gonzáles e Ilse Bussing López (eds): *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic*, New York / London: Talor & Francis, pp. 1-15.

AMATTO CUÑA, ALEJANDRA. “Seres imperfectos viviendo en un mundo (im)perfecto: lo freak y lo abyecto en la narrativa breve de Guadalupe Nettel”, en Nicolás Licata, Yanna Hadatty Mora y Kristina Vanden Berghe (eds.): *Tradición y transgresión: ensayos críticos de Guadalupe Nettel*, Liège: Presses Univesitaires de Liège, pp. 33-46.

AYRAM, CARLOS (2020): ““Yo siempre quise volver a ese cuerpo”: Oftalmocentrismo, discapacidad y anti-formación en *El cuerpo en que nací* (2011) de Guadalupe Nettel”, *Otras Modernidades: revista de estudios literarios y culturales*, nº 24, noviembre, pp. 192-208.

BELLEFLAMME, CLÉMENCE, (2023): “De la traducción y las traducciones”, en Nicolás Licata, Yanna Hadatty Mora y Kristina Vanden Berghe (eds.): *Tradición y transgresión: ensayos críticos de Guadalupe Nettel*, Liège: Presses Univesitaires de Liège, pp. 161-183.

BERIT, CALLSEN (2018): “Cuerpo, des/uso y subjetivación en Hernández, Bellatin y Nettel”, en Julio Checa y Susanne Hartwig (ed): *¿Discapacidad?: Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang Ag (Images of Disability. Literature, Scenic, Visual, and Virtual Art, 1), pp. 223-238.

BIANCHI, PAULA DANIELA (2018), “Dermis, huellas de una herida que cincela los huesos. Enríquez, Stigger y Nettel”, *Revell: Revista de Estudios Literários da UEMS*, vol. 3, nº 20, pp. 163-187.

CANELO, MARTA PASCUA (2020): “Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane”. *Revista Letral*, n.º 26, pp. 75-106.

CANNAVACCIUOLO, MARGHERITA (2021), “De la tierra prometida a la patria dada. *El cuerpo en que nació* de Guadalupe Nettel”. *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, nº 17, pp. 193-205.

CÁRDENAS MORENO, MÓNICA (2022): “Exilios y desplazamiento identitario en *El cuerpo en que nació* (2011) de Guadalupe Nettel”, en Isabelle Tauzin Castellanos (ed.): *Migraciones, viajes y transferencias culturales. Huellas de movilidades entre México, Centroamérica, Francia y España (1821-2021)*, San José: Universidad de Costa Rica, pp. 373-389.

CARRETERO SANGUÍNEO, ANDREA & CANELO, MARTA PASCUA (2025): “Orificios, protuberancias y cuerpos desobedientes: monstruosidades abyectas en la narrativa breve de Guadalupe Nettel y Lina Meruane”, *Perífrasis. Revista de literatura, teoría y crítica*, nº 35, mayo-agosto, pp. 72-89.

CARRILLO JUÁREZ, CARMEN DOLORES (2020). “El espejo de la modernidad líquida: relaciones humano-animales en *El matrimonio de los peces rojos*”, en Inés Ferrero Cándenas (ed.): *Otros modos de ver. El microcosmos literario de Guadalupe Nettel*, Guanajuato/Ciudad de México: Universidad de Guanajuato/Ediciones del Lirio, pp. 119-133.

CEBALLOS-VIRÓ, ÁLVARO & VANDEN BERGHE, KRISTINE (2024): “La autoficción en la práctica. Un estudio de recepción empírica”, *Ocnos*, vol. 23, nº 2, pp. 1-15.
https://doi.org/10.18239/ocnos_2024.23.2.446

CHAPLIN, SUE (2011): *Gothic Literature*. London: Pearson Education Limited.

DIAZ, JOSE-LUIS (2013): “Paratopies romantiques”, *CONTEXTES* [En ligne], Vol 13, pp. 1-20.
<https://doi.org/10.4000/contextes.5786> [consulta 03/08/2025]

DHONDT, REINDERT & MARTENS, DAVID (2012): “Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l’analyse du discours littéraire”, *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, nº 8, mayo, pp. 203-221.

FERRERO CÁNDENAS, INÉS (2020): “Presentación”, en Inés Ferrero Cándenas (ed.): *Otros modos de ver: el microcosmo literario de Guadalupe Nettel*, Guanajuato/Ciudad de México: Universidad de Guanajuato/Ediciones del Lirio, pp. 101-118.

GONZALES, CARINA (2014): “Políticas del cuerpo: la mecánica de la repulsión como entrada a la comunidad”, *Gramma*, vol. 25, nº 53, pp. 11-30.

GUTIÉRREZ PIÑA, CLAUDIA L & SANCHEZ ROLÓN, ELBA (2020): “La mirada asimétrica. *El cuerpo en que nació*: de la autobiografía a la novela”, en Inés Ferrero Cándenas (ed.): *Otros modos de ver: el microcosmo literario de Guadalupe Nettel*, Guanajuato/Ciudad de México: Universidad de Guanajuato/Ediciones del Lirio, pp. 33-50.

Guzmán Magaña, Ezra Gibrán (2020): “La belleza incómoda”, en Inés Ferrero Cándenas (ed.): *Otros modos de ver: el microcosmo literario de Guadalupe Nettel*, Guanajuato/Ciudad de México: Universidad de Guanajuato/Ediciones del Lirio, pp. 33-50.

HERNÁNDEZ, EDGAR ALEJANDRO (2024): “Una historia de acoso y nepotismo de Guadalupe Nettel en la revista de la Universidad”, *El universal*. <https://www.cuboblanco.org/blog/una-historia-de-acoso-y-nepotismo-de-guadalupe-nettel> [consulta: 26/06/2025]

LECARME, JACQUES & LECARME-TABONE, ÉLIANE (1997): *L'autobiographie*, Paris: Armand Colin/Masson.

LENZEN, MARINA (2020): *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)*, Liège. Tesina de máster.

LICATA, NICOLAS (2019): “Paradoja de la ceguera vidente y puesta en escena del autor en *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli”, *Amerika* [en línea], n° 19, pp. 1-13. <http://journals.openedition.org/amerika/10772>. [consulta: 27/06/2025]

_____ (2021): *Autofabuladores fabulosos: Estudios sobre las autoficciones no miméticas de Mario Bellatin, Alan Pauls, Valeria Luiselli y César Aira*, Liège. Tesis doctoral.

_____ (2023): “Francia en Nettel, Nettel en Francia”, en Nicolás Licata, Yanna Hadatty Mora y Kristina Vanden Berghe (eds.): *Tradición y transgresión: ensayos críticos de Guadalupe Nettel*, Liège: Presses Univesitaires de Liège, pp. 161-183.

LICATA, NICOLAS, MORA, YANNA HADATTY & VANDEN BERGHE, KRISTINE (2023): “Presentación” en Nicolás Licata, Yanna Hadatty Mora y Kristina Vanden Berghe (eds.): *Tradición y transgresión: ensayos críticos de Guadalupe Nettel*, Liège: Presses Univesitaires de Liège, pp. 5-13.

MAINGUENEAU, DOMINIQUE (1999): “Analysing Self-Constituting Discourses”, *Discourse Studies*, vol. 1, n° 2, pp. 175-199.

MAINGUENEAU, DOMINIQUE & COSSUTTA, FREDERIC (1995): “L’analyse des discours constituants”, *Langages*, vol. 29, n° 117, pp. 112-125. DOI: <https://doi.org/10.3406/lgge.1995.1709>

MURCIA, ELIZABETH (2018): “Figura de autor e identidad marginal en *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel”, *Diseminaciones*, vol. 1, n° 2, pp. 71-88.

PÉREZ LIMÓN, LILIA ADRIANA (2018): “Visualizing the Nonnormative Body in Guadalupe Nettel’s *El cuerpo en que nací*”, en Ignacio Sánchez (ed.): *Mexican Literature in Theory*, New York: Bloomsbury Academic, pp. 211-226.

PIÑEIRO, AURORA (2020): “Scalding Drops on a Naked Eye: The Motif of the Double in Seeing Red by Lina Meruane”, en Antonio Alcalá Gonzáles e Ilse Bussing López (eds): *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic*, New York / London: Talor & Francis, pp. 19-43.

PRADO-GARDUÑO, GLORIA MARÍA (2017): “Configuraciones corporales y cuerpos abyectos en dos novelas: *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel y *El cuerpo expuesto* de Rosa Beltrán”, en Adriana Sáenz Valadez, Cándida Elizabeth Vivero Marín y Gerardo Bustamante Bermúdez (eds.): *Nuevas miradas sobre el género desde los estudios culturales. Cuerpos, transformaciones y deseos*, Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 81-92.

RAMOS ROMERO, BERENICE (2020): “Del bonsái al pez. Apropiaciones orientalistas y feminismo en dos cuentos de Guadalupe Nettel”, en Inés Ferrero Cándenas (ed.): *Otros modos de ver: el microcosmo literario de Guadalupe Nettel*, Guanajato/Ciudad de México: Universidad de Guanajato/Ediciones del Lirio, pp. 101-118.

ROBLES-RUIZ, ANA ALEJANDRA (2021): “De lo abyecto en dos cuentos de Guadalupe Nettel”. *La Colmena*, n° 109, enero-marzo, pp. 49-64.

ROMERO AGUIRRE, ROCÍO (2019): “Autoficción y psicoanálisis en *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel”, en Ruth Cubillo Paniagua & Ronald Campos López (ed.): *Estudios actuales de la literatura comparada: teorías de literatura y diálogos interdisciplinarios*, San José: Vicerrectoría de Investigación, Universidad de Costa Rica (2), pp. 372-383.

TAORMINA, ALIZÉ (2009): *La dimensión autoficcional en la narrativa de Javier Cercas. Estudio de La velocidad de la luz*, Liège. Tesina de máster.

TAPIA VÁZQUEZ, JAZMÍN: “El imperio de la mirada: ‘Ptosis’ de Guadalupe Nettel”. *Lejana: Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 9, 2016: 1-13. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2016.9.104>

VAN DELDEN, MAARTEN (2023): “Guadalupe Nettel y Octavio Paz: diálogos en torno a la libertad”, en Licata Nicolás, Yanna Hadatty Mora y Kristina Vanden Berghe (eds.): *Tradición y transgresión: ensayos críticos de Guadalupe Nettel*, Liège: Presses Univesitaires de Liège, pp. 93-113.

VANDEN BERGHE, KRISTINE (2014): “Imágenes de Fernando y de Vallejo”, en Juan Zapata (ed.): *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, pp. 67-84.

_____ (2023): “Afectos y valores en *Pétalos y otras historias incómodas*”, en Nicolás Licata, Yanna Hadatty Mora y Kristina Vanden Berghe (eds.): *Tradición y transgresión: ensayos críticos de Guadalupe Nettel*, Liège: Presses Univesitaires de Liège, pp. 67-83.

VELÁZQUES MUÑIZ, FRANCISCO JAVIER (2021): *Guadalupe Nettel: posar como outsider. Un estudio sobre la figura de autor y el problema de autoridad*, Ciudad de México. Tesina de especialización.

WENTWORTH, ISABELLE (2021): “Embodiment and the Animal in Guadalupe Nettel’s *El matrimonio de los peces rojos*”. *Catedral Tomada. Revista Literaria Latinoamericana*, vol. 9, núm. 16, pp. 239-277. DOI: <https://doi.org/10.5195/ct/2021.493> (consultada: 30/07/2025).

Foto de portada

ÁVILA, MELY, en Tamy Palma, “Guadalupe Nettel, escritora mexicana: ‘las mujeres han mostrado ser tan buenas escritoras que no creo que exista un hombre capaz de ponerlo en duda’”, *The Clinic*, 06 de noviembre 2020. <https://www.theclinic.cl/2020/11/06/guadalupe-nettel-escritora-mexicana-las-mujeres-han-mostrado-ser-tan-buenas-escritoras-que-no-creo-que-exista-un-hombre-capaz-de-ponerlo-en-duda/> [consulta: 30/06/25]