

“PTOSIS” DE GUADALUPE NETTEL Y OTRAS HISTORIAS SOBRE LA VIOLENCIA

Maricruz Castro Ricalde

Tecnológico de Monterrey
maricruz.castro@itesm.mx

RESUMEN / ABSTRACT

Es evidente el gran número de narraciones publicadas en la última década en México, ligadas a un clima social inquietante producido por el narcotráfico y la corrupción del Estado. Ante estas condiciones sociopolíticas, me parece que vale la pena interrogar a las narrativas que no abordan la violencia frontalmente. Aquí planteo que escribir oblicuamente es una forma de resistir a la posibilidad de que desde el lenguaje se alimente la violencia. En este artículo me concentro en “Ptosis”, uno de los cuentos de *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) de Guadalupe Nettel. Apelando a los enfoques teóricos de Ariel Dorfman, Amartya Sen, Arjun Appadurai, Walter Benjamin y Roland Barthes, entre otros, intento reflexionar sobre la naturaleza de las identidades y sus modos de supervivencia, en medio de un contexto de violencia.

PALABRAS CLAVE: literatura mexicana contemporánea, Guadalupe Nettel, narrativa y violencia, cuerpo y subalternidad, identidades diversas.

*The vast amount of published narratives on the last decade in Mexico, linked to an unnerving social climate produced by drug trafficking and corruption, is highly noticeable. In response to these sociopolitical conditions, it seems to me that the stories that don't approach violence directly should be questioned. Here I pose that oblique writing is a form of resisting the possibility that violence is being nurtured from language. In this article I focus on “Ptosis”, one of the short stories in *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) by Guadalupe Nettel. Appealing to the theoretical approaches of Ariel Dorfman, Amartya Sen, Arjun Appadurai, Walter Benjamin, and Roland Barthes, and others, I aim to reflect on the nature of identities and their survival methods, in the midst of a violence social context.*

KEYWORDS: Contemporary Mexican literature, Guadalupe Nettel, Violence and narrative, Body and subalternity, Diverse identities.

una ciencia del sujeto, cuyo nombre importa poco, con tal de que llegue [...] a una generalidad que no me reduzca ni me aplaste.

Roland Barthes, *La cámara lúcida*

En México, en años recientes, la violencia ha sido uno de los tópicos más recurrentes en los medios de comunicación, el debate político, en las conversaciones cotidianas, en las manifestaciones culturales. La exponen datos como los aportados por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). Hubo más de 27 mil homicidios durante 2011; es decir, 24 personas asesinadas por cada cien mil habitantes (Aristegui Noticias). Encuestas realizadas por ese mismo organismo reportan que casi 24 millones de mexicanos “decidieron no realizar actividades públicas, como ir al cine, al teatro, a comer o incluso a estadios de fútbol” y que más de la cuarta parte del total de la población del país “se siente insegura en su colonia o localidad” (Montes). El “incremento alarmante de la cantidad de homicidios, que en gran parte ha sido consecuencia de violentas pugnas entre poderosas organizaciones delictivas que compiten por el control del narcotráfico y otras actividades ilícitas lucrativas, como la trata de personas”, denunciado por la organización Human Right Watch (2012), se refleja en los números y las estadísticas. Las narraciones literarias generadas en la última década no han sido indiferentes a esta pérdida de vidas humanas, secuestros, torturas y, en suma, a la escalada de la violencia experimentada en todo el territorio nacional que, lejos de detenerse con el cambio de sexenio presidencial (de Felipe Calderón Hinojosa a Enrique Peña Nieto en 2012), en 2014 alcanzó niveles inéditos de horror. Tal vez el paradigma de esta situación fue el secuestro, masacre y pulverización de los cadáveres de 43 estudiantes de Ayotzinapa vistos, por última vez, en vehículos de la policía de un municipio de Guerrero, en septiembre de ese año; caso que en 2016 aún no se había cerrado.

Un gran número de narraciones escritas en este contexto puede ser leído como una manifestación de un tipo de “ptosis”, de una irregularidad que provoca una visión parcial sobre la violencia y los sujetos que intervienen en ella, si solo se atendiera a ciertos textos literarios de cuño reciente, caracterizados por subrayar los ángulos más truculentos de una violencia física. Y, al mismo tiempo, se presenta una apreciable cantidad de textos que, desde alguno de los modos de lo fantástico, destaca los múltiples rostros de la violencia. En este tenor, varias autoras mexicanas están publicando historias que destacan por su calidad, su continuidad y la ampliación del campo visual sobre las realidades y las necesidades más apremiantes del país. Este panorama carente

de capos, descabezados, víctimas de la tortura y de sujetos cómplices en todos los niveles de la sociedad invita a indagar con mayor precisión sobre de qué están hablando y cómo lo están haciendo las escritoras mexicanas. A ello se encamina mi lectura de “Ptosis”, uno de los cuentos de Guadalupe Nettel (1973), incluidos en su volumen *Pétalos y otras historias incómodas* (2008).

De manera distinta a Nettel, muchos de los autores contemporáneos se han centrado en contar historias ligadas al narcotráfico, el crimen organizado, la corrupción de las instituciones y la violencia que tales factores generan, mediante diversas estrategias y puntos de vista. Ello es visible en la escritura de Élmer Mendoza y en la de narradores más jóvenes como Yuri Herrera en *Trabajos del reino* (2004), *Señales que precederán el fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013); Juan José Rodríguez en *Mi nombre es Casablanca* (2005); Antonio Ortuño en *Recursos humanos* (2007) y *Ánima* (2011); Alejandro Almazán en *Entre perros* (2009) y *El más buscado* (2012); Luis Humberto Crosthwaite en *Tijuana: Crimen y olvido* (2009); Bernardo Fernández BEF con *Hielo negro* (2011); Juan Pablo Villalobos y sus novelas *Fiesta en la madriguera* (2010) y *Si viviéramos en un lugar normal* (2012); Daniel Espartaco Sánchez en *Autos usados* (2012) o en la de Hilario Peña, *Chinola Kid* (2012). Esta apreciable enumeración es meramente indicativa y contrasta con la práctica ausencia de este tipo de ejemplos en relación con las narradoras. Las excepciones que destacan son la de *Perra Brava* (2010) de Orfa Alarcón y la escritura *sui generis* de *Campos de amapolas antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México* (2012) de Lolita Bosch. Tocan el tema colateralmente, *Por el lado salvaje* (2011) de Nadia Villafructe y *Efectos Secundarios* (2011) de Rosa Beltrán. En cambio, se multiplican los ejemplos cercanos al modo fantástico o plenamente identificados con él que eliden ese tipo de violencia y, concretamente, la relacionada con la delincuencia organizada y la corrupción de los representantes del Estado: *El ángel de Nicolás* (2004) y *Loba* (2013) de Verónica Murguía; *Cuerpo Naufrago* (2005) y *Las ninfas a veces sonríen* (2012) de Ana Clavel; *Con los ojos abiertos* (2008) de Amparo Dávila; *Bestiaria vida* (2008) y *Técnicamente humanos y Otras historias extraviadas* (2010) de Cecilia Eudave; algunos textos de *Edificio* (2009) y de *El limbo bajo la lluvia* (2013) de Ana García Bergua; *La sonámbula* (2013) de Bibiana Camacho; *El animal sobre la piedra* (2008) y *El beso de la liebre* (2012) de Daniela Tarazona; *Los ingravidos* (2010) de Valeria Luiselli; *Exilia. The Invisible Path* (2011) y *Madame Mactans* (2013) de Cecilia Pego; *La gigante* (2015) de Patricia Laurent Kullick; *El Huésped* (2006), varios de los relatos de *Pétalos y otras historias incómodas*

y *El matrimonio de los peces rojos* (2013) e incluso la autoficción *El cuerpo en que nací* (2011) de Guadalupe Nettel, entre otras.

Ante las condiciones sociopolíticas de una ciudadanía aturdida por la violencia, indignada e interpelada por ella, vale la pena interrogar a las narrativas que no la abordan frontalmente. Esta suerte de “rodeo”, de escribir oblicuamente, es una forma de resistir a la posibilidad de que desde el lenguaje se alimente la espiral de la violencia. Las aprecio como el envés del tapiz, el menos visible, y cuya opacidad rechaza la manera como se ha ido aceptando atropellos, agresiones, la existencia de rostros marcados por su estado de víctimas o victimarios. En lugar de normalizar, a fuerza de reiteraciones descriptivas y narrativas, gran parte de los últimos textos enlistados llaman la atención sobre otras formas de crueldad y constreñimiento, aparentemente menos dramáticas y de poco impacto debido a su permanencia y su casi inmemorial derrotero. Suelen ser historias sobre heridas caracterizadas por la escasez de sus registros y cuyo peso se relativiza frente a la agudeza de los sufrimientos desplegados en los medios de comunicación de masas.

Tanto en sus novelas como en sus libros de cuentos es evidente que la visión (o su ausencia) se erige en un tópico de interés para Guadalupe Nettel, autora nacida en la década de los setenta. Pero también lo es el cuerpo todo como la instancia primera para reflexionar sobre el ejercicio de una violencia soterrada. Puedo identificar un cuestionamiento similar en varias de las narraciones escritas recientemente por otras escritoras mexicanas¹. Por ejemplo, Cecilia Eudave trabaja con la noción de impureza sobre los cuerpos en su novela corta *Bestiaria Vida*. La protagonista no disfruta de su éxito económico y profesional. Su depresión, pasividad e indiferencia tensan la lógica predominante del triunfo y el progreso. Con su texto, a la manera de la propuesta de Judith (Jack) Halberstam, produce un modelo generativo de fracaso que no se asocia forzosamente con el nihilismo y la negación (120-121). A través del relato de su familia, una constelación de

¹ En el volumen monográfico “Escritoras mexicanas del siglo XXI”, se analizan catorce narraciones: “La violencia, el miedo y la muerte poseen un lugar protagónico en las obras elegidas; en unas se nota claramente y la manera de presentarla es cruda, por ejemplo en *Perra brava* y *Por el lado salvaje*; en otras no resulta tan explícita, pero sin duda está presente, como lo plasma Cecilia Pego en las imágenes de *Exilia*” (Zamudio Rodríguez 5). Esta última característica estará también presente en los cuentos de Maritza Buendía y en las novelas de Paulette Jonguitud, Lourdes Meraz, Karla Zárate y Susana Iglesias, también abordadas en ese número de *Romance Notes*.

licántropos, cancerberos, búfalos gigantes, basiliscos o mujeres esfinge, plantea un mundo con otros estándares, comportamientos y normativas, y transparenta la violencia que se cierne sobre las manifestaciones de la diferencia. Por su parte, Ana Clavel teje de manera sesgada un relato sobre el abuso infantil y las niñas tratadas como meros objetos sexuales. En *Las ninfas a veces sonríen* aborda oblicua, pero insistentemente, el riesgo de la prostitución consentida por las menores y originada por la pobreza. La constante sensación de precariedad sobre el destino de las infantas es agudizada por el filtro narrativo de un universo poblado por hadas, dioses y magia. La novela gráfica *Exilia* de Cecilia Pego contrapuntea las ambiciones de los conquistadores españoles y la Iglesia Católica de la colonia. Su voluntad de someter geografías, almas y cuerpos no basta para la Nueva Inquisición, una hermandad en el tiempo presente ansiosa por dominar la consciencia, los territorios olvidados y prohibidos de la psique humana. La joven Exilia debe ser capaz de recorrer un “geo-illogical landscape” para después darse cuenta de que cada acontecimiento de su vida había sido manipulado para ser la punta de lanza de una neocolonización (Pego 80). Y desde ese enfoque de exploraciones por suelos extraños para la tradición literaria mexicana, en los deslizamientos continuos entre la realidad y los mitos que registran los relatos orales se ubica la novela de Cristina Rivera Garza, *El mal de la taiga* (2012). La crueldad de los cuentos fantásticos (“Hansel y Gretel”, el lobo feroz de “Caperucita Roja” o “Pulgarcito”) dialoga activamente con los hallazgos de la narradora, una exdetective que transforma cada caso no resuelto en una exitosa obra literaria. La frialdad del paisaje es el marco de una escritura que rompe tanto con una escritura lineal cronológicamente hablando como con la tradición de la centralidad de una historia única. El efecto es una planificada desorientación lectora (“el mal de la taiga”) que dispara la mirada hacia anécdotas ejemplares sobre las distintas caras de las violencias contemporáneas.

Con excepción del título de Clavel y, en forma parcial, el de Pego, ninguno de los mencionados acontece en México o tiene interés en abundar sobre sus coordenadas. Este aparente distanciamiento con la realidad de su país natal también es uno de los rasgos de la escritura de gran parte de la obra de Guadalupe Nettel, la autora más destacada de su generación², reconocida

² Entrevistada, Nettel no se reconoce como parte de generación alguna, en el contexto de la literatura mexicana (Hind 348). Sin embargo, Emily Hind plantea que los nacidos

dentro y fuera de México³. Al referirse a ella, Oswaldo Estrada pregunta: “¿No es un acto político atacar de frente y con pruebas contundentes la ceguera mental, los discursos de la normalidad o las concepciones heredadas (sic) con respecto a la belleza y la monstruosidad?” (32). Dados a conocer justo en el sexenio en el que el entonces presidente Felipe Calderón declaró la guerra contra el narcotráfico y el consiguiente estallido de una violencia que hasta la fecha no cesa, los títulos de Nettel ofrecen un posicionamiento ético sobre ésta con un mínimo de escenas explícitas. “Con sutileza”, sostiene Estrada, reclama el derecho a la otredad (32). Su enfoque sobre el tema seguiría los razonamientos de Amartya Sen, quien explica: “se fomenta la violencia cuando se cultiva el sentimiento de que tenemos una identidad supuestamente única, inevitable” (11). Y los de Arjun Appadurai, quien advierte la gran ansiedad derivada de la incertidumbre que causan en las mayorías las visibles diferencias de las minorías (13-28). En este sentido, debido a sus características, los protagonistas de las historias de Nettel están sujetos a padecerla desde dos de las vertientes que Ariel Dorfman explora: desde la horizontalidad de quienes comparten espacios y desde la interioridad del mismo personaje (395-396).

La diferencia corporal como amenaza para las sociedades contemporáneas y la reacción violenta de éstas sobre lo que se percibe como ajeno es un tema que Nettel ha explorado en el conjunto de su escritura. En *El Huésped* (2006), *El cuerpo en que nació* (2011) y *Después del invierno* (2014), las protagonistas se violentan a sí mismas, a través del aislamiento y la automarginación. Es

en la década de los setenta bien pueden ser incluidos en una “Generación XXX”, debido a la acumulación de ciertas características. En el caso de nuestra escritora, pertenecería, específicamente, a la Generación XX, reunida por su sofisticación cultural, por su experiencia internacional, sus ascendientes no mexicanos o una cercanía con Europa o Asia (11). Desde una perspectiva temporal, tanto por su fecha de nacimiento como por los periodos en que comenzaron a publicar, la autora de *Después del invierno* coincide con Socorro Venegas (1972), Bibiana Camacho (1974), Liliana V. Blum (1974) y Daniela Tarazona (1974).

³ Su “idiosyncratic and highly subjective fiction has made her one of Mexico’s most recognized women writers” (Sánchez Prado 370). Nettel ha sido premiada a lo largo de su carrera, en México e internacionalmente (por ejemplo, desde el galardón concedido por Radio France en 1992 hasta el Ann Seguers en 2009). En 2014, *Después del invierno* obtuvo el Heralde. Su obra ha sido traducida a numerosos idiomas, sobre todo a partir de la publicación de su primera novela, *El Huésped* (2006), momento en el que comenzó a ser considerada como una de las voces jóvenes más importantes de la literatura latinoamericana (Hecht 50).

casi imposible la integración de sus narradoras a los núcleos sociales más evidentes: la familia, el vecindario, la escuela, la comunidad o la vida en pareja. En el primero de estos títulos, Ana está cierta de ser habitada (muy a su pesar) por una entidad que se va apoderando de ella hasta sumirla en un mundo de tinieblas. El contacto con el mundo de los invidentes y la ceguera que se le manifiesta posteriormente agudizan la conciencia de que su cuerpo es un campo de batalla entre un “yo” y un “otro”, *La Cosa*. El botín es el cuerpo mismo que será dominado por quien triunfe en esa lucha. En *El cuerpo en que nací*, el parche sobre el ojo derecho de la protagonista la marcará desde su infancia como alguien que ve de manera distinta su contexto porque ella, a su vez, es vista como diferente. *Después del invierno* redonda en los miedos experimentados por sus personajes, en la conciencia del grado de anormalidad que implica existir en los márgenes de las grandes urbes (Nueva York y París). Esta novela dialoga activamente con el cuento “El matrimonio de los peces rojos”, en donde se pregunta sobre la posibilidad de la convivencia de la pareja y la serie de renunciaciones puestas en juego en las relaciones amorosas.

En las siguientes líneas me concentraré en “Ptosis”, uno de los relatos de *Pétalos y otras historias incómodas* (2008)⁴. Cuenta la historia de un fotógrafo contratado por un cirujano famoso para realizar las imágenes de antes y después de la operación correctora de párpados caídos. El personaje narrador habla de la atracción y la repulsión simultáneas causadas por esa “anormalidad”. Sin embargo, un horror mayor lo embarga y de éste se percata cuando se enamora de una joven paciente. Cae en la cuenta de la monstruosidad que entrañan esas intervenciones quirúrgicas que asemejan a todos quienes se someten a ellas. Después de pasar una noche con la chica, el fotógrafo la abandona en el hospital y no la busca más, incapaz de aceptarla con un rostro “nuevo”, idéntico al del resto de los pacientes del doctor Ruellan.

La pluma de Nettel, así, aborda desde otro ángulo la violencia. Si gran parte de la narrativa mexicana del siglo XXI se vertebra a partir del horror proveniente de la corrupción de las instituciones y las acciones de la delincuencia, la escritora convierte a su narrador en testigo y personaje de otras formas de agredir a las personas. La violencia como fetiche, en el primer caso, se manifiesta de la misma manera en el extremo interés del

⁴ Este libro fue reconocido con el premio Antonin Artaud, el cual fue ganado por primera vez por una mujer. Gracias a él se le otorgó el Ann Seghers (premio compartido con Cristina Rivera Garza) (Hecht 50).

fotógrafo por la ptosis y no por la mujer que la padece. La diferencia y la otredad como desarticuladores de la masificación y de las restricciones impuestas por la sociedad de consumo son despojadas de su eficacia por el personaje masculino que ha sido incapaz de trascender la técnica en arte. “Ptosis” puede ser leído, pues, como una severa crítica a las obras literarias generadas y recibidas como bloques en serie; como una interpelación a los textos alejados de la incomodidad provocada por la individualización en un mundo conforme con lo homogéneo.

ALGUNAS MANERAS DE ENTENDER LA VIOLENCIA

En un ensayo seminal sobre el tema en la literatura latinoamericana, Ariel Dorfman muestra cómo la violencia crea una cosmovisión y de qué manera ha influido para comprender “qué es América”. Hace cuatro décadas este teórico analizó algunas de sus formas: desde un poder superior y unidireccional, de un país, un grupo social o una figura de Estado hacia otros colectivos o a partir de las interacciones horizontales, sin que la alentara un fin común. Estos enfoques han propiciado perspectivas más diversas y complejas. Sin embargo, a raíz de la experiencia crítica acumulada sobre los tópicos previos valido algunos de los cuestionamientos de Dorfman:

¿Cómo sobrevivo en este mundo, cómo mantengo mi dignidad humana, cómo me libero, cómo uso esta violencia en vez de que ella me utilice a mí, cómo me comunico con los demás, qué hago con mis dilemas concretos, inevitables? Y otras preguntas que recién ahora estamos preparados para hacernos: ¿quién soy yo?, ¿quién es este hombre que sufre esta realidad y que reaccionará ante ella? (388).

En su tercer libro de cuentos, Nettel no plantea la violencia como un mecanismo de defensa (los individuos que reaccionan con virulencia ante un entorno hostil, por ejemplo) o como un sino trágico, a la manera de Sartre. Se ajustan más al caso descrito por Dorfman (391), en el que los personajes ven como salida única para conservar algún reducto de su humanidad, la automarginación, el abstraerse del mundo para volcarse hacia su interior. Centran la incomodidad expresada en el título del volumen en alguna de las formas usuales de asociación entre los sujetos y la violencia del primer tipo: la persecución, el aislamiento, la mutilación o la aniquilación moral. La fusión

con el modelo de Dorfman, sin embargo, no es completa, pues no se trata de un hostigamiento que redunde en el encarcelamiento o la tortura física de los sujetos sino en un acoso social que les impide elegir libremente sobre sus vidas, sus cuerpos, sus relaciones afectivas. Y, sobre todo, las incomodidades generadas por sus narraciones provienen de la anulación de los binarismos afuera/adentro, público/privado, propio/ajeno, yo/otros.

Nettel apuesta por la heterogeneidad sin negar la existencia apabullante de la homogeneidad; abunda en la ambigüedad como estrategia para comprender a las sociedades y los acontecimientos a los que dan lugar; enfatiza en la carencia de patrones como dispositivos infalibles para explicar la realidad. Su cuento da pie para reflexionar sobre los cruces entre el arte y los dispositivos tecnológicos que lo generan. “Ptosis” invita a pensar sobre la masificación del arte y de qué manera su fácil reproducibilidad puede repercutir en un debilitamiento de su eficacia. Se alinearía, entonces, con las narraciones mencionadas de las escritoras mexicanas que apelan a otras estéticas, temáticas y posicionamientos éticos, distantes del otro extenso listado de obras literarias centradas en la violencia manifiesta. Tales consideraciones serán desarrolladas en los siguientes apartados.

“PTOSIS”, UNA HISTORIA INCÓMODA

El nombre del primer cuento, “Ptosis”, anuncia uno de los ejes conceptuales que lo apuntalan. Solo figura como paratexto. Es decir, forma parte de las decisiones de Nettel como autora implícita, en cuanto a la naturaleza de las apelaciones dirigidas hacia su lector modelo. La designación médica de los párpados caídos no aparece una sola vez en el cuerpo del texto. En cambio, es muy probable que sea la primera de las incomodidades experimentadas por un receptor que ignora el significado de “ptosis”. Si saber y desconocimiento coexisten en la vida de los personajes, si la conciencia de una realidad está modelada por una perspectiva parcial de la misma, la autora le niega esta posibilidad a quien lee, al forzar la lectura hacia un “darse cuenta” y así evitar eufemismos o denominaciones confeccionadas para evadir la realidad.

Tal mecanismo, sin embargo, es eficaz para igualar la molestia experimentada en el nivel de la lectura como en el de la escritura; un enfado que se desea provocar en los dos niveles del texto: dentro y fuera de él (intra y paratextual). Así, Nettel borra una posible frontera que divida a quienes exhiben párpados distintos y a quienes lucen unos parecidos. En cambio, los

reúne mediante otra estrategia de identificación: la incomodidad. Si esto es así, si los milímetros extra de piel no son la causa del desasosiego, ¿cuál es? Cualquier situación es susceptible de despertar enojo o malestar y “Ptosis” solidariza con quienes se inquietan por ello: con los sujetos lectores, por la introducción de un vocablo y con él con un síntoma extraño para ellos; con los personajes que en la historia desean un tratamiento “correctivo” y con el narrador por ir a contracorriente de la postura en relación con ese padecimiento (una fascinación en lugar de un rechazo).

La estrategia seguida por Nettel, entonces, evidencia de qué manera un mismo conjunto de personas puede ser reagrupado según sea el factor de identificación. Si éste recurre a criterios simples como enfermos y sanos, normales y anormales, parecidos y diferentes, homogéneos y heterogéneos, la división es inmediata. El poder clasificador impone un comportamiento gregario, en el que “De repente, las mismas personas [pueden ser] distintas” (Sen 33). La autora desarticula este mecanismo al proponer una atribución mucho más amplia y compleja. La incomodidad acerca a aquéllos que, desde otros parámetros, serían no solo distintos entre sí sino hasta antagónicos. Como consecuencia, la mirada lectora amplía su punto de visión y ensancha la realidad conocida.

En *Identidad y violencia* (2007), Amartya Sen insiste en la naturaleza multidimensional de los seres humanos. El gran número de identidades que nos conforman se desdibuja cuando desea imponerse un criterio único, de acuerdo con intereses específicos. Si tal criterio oscurece la gran cantidad de sistemas de identificación posibles, la competencia entre los mismos es estéril, pues la atención se centra en los predominantes. Esto explica que, por un lado, el narrador de “Ptosis” enfoque su visión a esos “párpados insólitos que de cuando en cuando [detecta] en la multitud”, en lugar de “tomar una foto, no de paisajes o puentes como hizo alguna vez [su] viejo” (15). Es decir, la realidad ofrece distintos estímulos a las personas, pero igualmente está sujeta a que se magnifique una opción entre muchas otras. En “realidad se requiere un enorme esfuerzo para distinguirse de la multitud”, abunda Jorge Volpi en su argumentación sobre el atractivo de parecerse a los demás. Así nos sentimos “identificados, seguros, como en casa. . . Parecemos condenados a la uniformidad, a repetir los mismos aspavientos de la masa, sus mismos prejuicios, sus mismos pudores, sus mismas manías” (116-117). No extraña, por lo tanto, el empecinamiento de la clientela de Ruellan por corregir lo que para ellos y quienes los rodean es un defecto. Su resultante es el sobredimensionamiento de la importancia de unos párpados de la misma medida, justamente porque

de no cumplirse este parámetro, el sujeto se convertiría en individuo en un momento histórico en el que se privilegia la masificación.

La necesidad de igualar el tamaño de los párpados empequeñece la “diversidad diversa” de los seres humanos⁵, al impedir que se acepten en sus diferencias de aspectos. Dicho empequeñecimiento se manifiesta en otro eje: el económico, dentro de una lógica que apuesta por un bienestar fincado en el consumo y la aceptación social, no en la satisfacción personal o el acopio de experiencias. Este tamiz incide de manera más evidente en la contracción de esas “diversidades diversas”, pues todos deben someterse a él y con una coerción cada vez mayor. Si el padre del personaje quiso ser artista en su juventud, el hijo ni siquiera se lo plantea. La expresión artística del viejo deviene en “el oficio de fotógrafo médico especializado en oftalmología” del narrador. La pomposidad de este título reitera, con su extremo tecnicismo, la monotonía del trabajo: un número exacto de tomas de una parte circunscrita del cuerpo en un acto realizado en un lugar específico.

Cuando Jorge Volpi abunda sobre la importancia de la ficción para comprender la realidad, demuestra que poco interesa si las imágenes públicas que detona son reales o ficticias, pues de manera indiferenciada “influyen directamente en los comportamientos sociales”. Esto implicaría que “la reiteración de la violencia sí provoca conductas violentas” (120-121). La cuestión descrita podría atenuarse con la abundancia de imágenes circulantes en las que tendrían cabida las “diversidades diversas” aludidas por Amartya Sen. En su lugar, Nettel refiere el deseo urgente (tanto del individuo como del grupo al cual pertenece) de violentar el cuerpo para adocarlo. Domesticar lo que no ha sido sometido a la homogeneización es una exhibición de fuerza, a la cual se pliegan los sujetos. La semejanza de los rostros, en este caso, no hablaría de una sociedad cimentada en valores de equidad y sí de una que ha sido exitosa en sus prácticas por rechazar la disparidad y el disenso.

⁵ Las identidades diversamente diversas son explicadas por Sen como las que permiten comprender “las pluralidades de la identidad humana y el reconocimiento de que dichas identidades se superponen y actúan en contra de una separación estricta a lo largo de una única línea rígida de división impenetrable” (12). Dentro de los grupos humanos, entonces, hay una enorme variedad de identidades que nunca son iguales entre sí. Por ejemplo, si el sujeto decidiera identificarse por su género (el femenino, pongamos), esto no implica que renuncie a otras identidades como la de su nacionalidad, su edad o su orientación sexual. Y aun cuando priorice su identidad según el género escogido, el individuo puede interpretarlo y vivirlo de una manera muy diferente a los demás (Maalouf 7-9).

EL MONSTRUO QUE ME HABITA

En “Ptosis”, su anónimo narrador ejerce el mismo oficio de su progenitor, fotógrafo de pacientes con párpados defectuosos. Gracias al afamado doctor Ruellan, su familia no murió de hambre, como probablemente hubiera ocurrido si el padre hubiera perseverado en su prometedor carrera como retratista o paisajista. A juicio del narrador, su empleo es “parasitario”, pues se aprovecha de la angustia de quienes ansían corregir lo considerado por sí mismos como una marca insoportable. A través de sucesos un tanto fuera de lo común⁶, la autora reconfigura la imaginería más usual sobre lo monstruoso. Según Noël Carroll (*Philosophy of Horror* 40), uno de los elementos que permiten identificar la anormalidad de ciertos seres es la reacción de horror o extrañeza provocada en quienes los ven y, a su vez, el rechazo suscitado genera en ellos vergüenza, miedo, desolación, ira. El narrador es la voz privilegiada a través de la cual todo ello sale a la luz. Es, al mismo tiempo, cámara y fotografía (dispositivo y resultado del uso del aparato).

Más involucrado en las actividades administrativas del negocio que en realizar las cinco tomas requeridas para cada paciente, refiere la desesperación así como la “mejoría” experimentada después de la cirugía: “Los párpados que llegan hasta aquí son casi todos horribles, cuando no causan malestar, dan lástima” (15). Habla también del candor que impregna a los rostros más deformes, el día previo a la intervención. Con ello Nettel modela otro tipo de monstruos encarnados en la figura de estos modernos parásitos: los fotógrafos y los cirujanos que viven a costa del malestar de aquellos a quienes se les ha impuesto (y han aceptado) la idea de normalidad sobre sus cuerpos. Monstruos parásitos porque medran a consecuencia de la inquietud provocada y por desdibujar el horror que ante el mundo ellos mismos deberían provocar. En cambio, tal rechazo ha sido transferido en virtud del triunfo de la supremacía de unos atributos sobre otros. Se hace a un lado lo real: ningún cuerpo es exactamente igual. No tenerlo en cuenta conduce a privilegiar medidas y volúmenes, colores y texturas y crear, entonces, un orden artificial regido por caprichos de una mayoría; rasgos metamorfosados y percibidos como

⁶ Un hombre se enamora de una joven cuyo párpado izquierdo es tres milímetros mayor que el derecho; él la abandona cuando ella ha perdido esa singularidad. Un médico goza de un éxito apabullante a través de su oficio como corrector de párpados, sin que importe demasiado el fracaso de algunas cirugías o la muerte de alguno de sus pacientes por negligencia.

naturales, fruto de una biología superior. La normalidad (el ser como son) de las personas con ptosis, en cambio, ni siquiera se dimensiona como opción probable. Por el contrario, es un desvío, una abyección.

Tanto en la introducción como en el capítulo dedicado a la ceguera en la obra de José Vasconcelos, Rebecca Janzen discurre sobre los cuerpos “inusuales”, a partir de *La raza cósmica* de José Vasconcelos: “For him, some members of society could exist and others would be bred out of existence” (6). La persistencia de este tipo de cuerpos en la literatura mexicana, prosigue, “alludes to an imagined alternative collective” y a la existencia de un complejo entramado vinculado por las relaciones de poder. El deseo del personaje de Nettel por eliminar su ptosis evidencia el peso de las ideologías inherentes a las sociedades neoliberales, en las que han cedido su lugar actores determinantes en el pasado (el Estado o la Iglesia, por ejemplo). La decisión de la joven impregna de pesimismo al cuento, pues ni siquiera vislumbra la diferencia como potencial para formar parte del cuerpo colectivo no hegemónico y alternativo, estudiado por Janzen⁷.

La ambivalencia con que es construido el personaje del doctor Ruellan propicia su cercanía con la del doctor Frankenstein. A su generosidad, su espíritu benefactor, su pericia y su prestigio, el narrador añade (tímidamente en un inicio, de manera abierta después) rasgos que esculpen un rostro diferente al ser humano de ciencia. Las fallas cometidas en sus intervenciones (ojos más abiertos o más cerrados; muertes por problemas de anestesia) no resultan tan atroces como la consecuencia de las cirugías exitosas: “cuando uno mira bien y sobre todo cuando ha visto ya miles de rostros modificados por la misma mano, descubre algo abominable: de algún modo, todos ellos se parecen. Es como si el doctor Ruellan imprimiera una marca distintiva en sus pacientes, un sello tenue pero inconfundible” (16-17). Algo distingue, no obstante, a la actividad parasitaria del narrador de la de Ruellan y de quienes admiran (la mayoría, pues) su labor: es el único capaz de percibir su perversidad. Las particularidades, aquéllas que favorecerían identidades sobresalientes, lejos de ser bienvenidas son extirpadas.

⁷ En su análisis sobre la obra de Revueltas, Janzen plantea que “the character’s blindness points to the way the Mexican State subjugates and ultimately dissolves individuals” (16). Esto ocurre, en efecto, en el texto de Nettel. Sin embargo, su desenlace permite dimensionar cómo el poder del Estado ha sido desplazado a nivel global por intereses ligados a una economía transnacional.

A la manera de la circuncisión, esa cirugía elimina lo que se ve como un sobrante, un exceso, una excrecencia. Esta práctica en los varones es motivo de una agria y vigente disputa en el ámbito médico como en el cultural; en cambio, en las mujeres, el debate (desde la perspectiva occidental) se inclina por su rechazo, dado su carácter de mutilación impuesta sin ventajas médicas y fisiológicas (Gollaher 199). Su carácter de rito iniciático, de continuidad y permanencia dentro de la religión judía ha influido en la oscilación de la Iglesia católica entre su aceptación o su negación (Santos Arrontes y otros 598-599), debido también a una sostenida vinculación del prepucio con la lujuria, la ociosidad y la voluptuosidad (Kristeva 185)⁸. No es gratuito, pues, que el narrador dote de una sensualidad inusitada al párpado caído de la paciente.

La circuncisión masculina crea tanto un sentido de pertenencia a una comunidad religiosa y cultural como la constitución de un Otro, propiciador de ansiedades de castración y rechazo por fantasías de feminización, en virtud de una emasculación simbólica (Cantz 361-362)⁹. Esta práctica milenaria ha ido aparejada con un aura de misticismo y de acceso a enigmas divinos que solo se le revelaban a los iniciados (Gollaher 13). La cirugía en el cuento funcionaría de manera inversa, al ser despojado el rostro de nuestro personaje de su aspecto fascinante. Valdría la pena preguntarse si el comportamiento del narrador no encubre motivaciones más profundas, inscritas en la modificación del cuerpo femenino, pues pareciera ser el origen de acciones que refuerzan la independencia del personaje (el viaje a la gran capital, la disposición sobre sus ahorros, el ejercicio de su sexualidad). La obra de Nettel apuntaría hacia la intrincada red de significados existentes detrás de estas corporalidades “anómalas”, dado que en sí mismas constituyen una suerte de campo de batalla de múltiples discursos (Antebi; Janzen; Antebi y Jorgensen).

⁸ Para Kristeva, lo que subyace al antisemitismo es la amenaza existencial subyacente, al configurar a los judíos varones como seres abyectos en virtud de una circuncisión que remite a la castración. “The Jew: a conjunction of waste and object of desire, of corpse and life, fecality and pleasure” (185).

⁹ Un estudio de campo realizado en México arrojó una gran resistencia entre los varones adultos a la circuncisión, pues “el pene condensa, en el contexto local, una serie de significados en torno a la sexualidad y a la identidad” (Parrini y otros 488). Los individuos cuestionados no la distinguían de una castración o una mutilación. La actitud del narrador ante el corte del párpado podría ser interpretada también como una proyección de su propia ansiedad ante la idea de la pérdida de su virilidad.

El saqueo continuo al cual ha estado expuesto el suelo latinoamericano, según Dorfman (389), tiene su correlato en la actividad parasitaria de los personajes de Nettel. Los cuerpos son ahora el territorio sobre el cual ocurre la dependencia forzada. La violencia es desplazada de los lugares en donde tradicionalmente se esperaría que fuera ejercida. No es ya el campo latinoamericano o la sufriente provincia mexicana, no son tampoco los habitantes víctimas del terror de las dictaduras del continente. La colonización en el nuevo siglo ocurre en un espacio poco sujeto a debate, más allá de la academia y las reflexiones humanísticas, pues no hay riesgo de reclamos en la política internacional o interna sobre las acciones realizadas sobre los cuerpos o por la naturaleza de las decisiones de los individuos sobre ellos. Si bien el proyecto descolonizador se ha centrado en la arena cultural, son las cuestiones geopolíticas las más atendidas, desde las nociones del imperialismo y las prácticas de insurgencia y resistencia en Latinoamérica (Rabasa 220).

Algunos estudios sobre la incapacidad han resaltado tanto la persistencia de la estigmatización y la exclusión social como el potencial económico que representa para las empresas y el simbólico para las instituciones. Antebi y Jorgensen apuntan hacia un marco biopolítico más amplio, influido por las directrices neoliberales, las transformaciones nacionales y las políticas de la desigualdad (2-3). Explican de qué manera los estudios sociales y humanísticos sobre el tema plantearon una alternativa radical a los discursos médicos que apostaban por el tratamiento y la rehabilitación para una adecuada reinserción del individuo en sus comunidades (9, 11-12). En este sentido, desde su obra literaria y concretamente a través de “Ptosis”, Nettel evidentemente rechaza los modelos de la ciencia médica y, en consecuencia, la posición de los artistas en busca de tópicos atractivos para un posible conglomerado de lectores (el fotógrafo se obsesiona con el párpado de la mujer, no con ella misma), según esta lógica: “[Walter] Benjamin’s analogy between masses of people and masses of copies would seem to drain individuals as much as artworks of any distinctive value, leaving them equal only insofar as they are equally inauthentic” (Knapp 96).

El concepto de violencia epistémica acuñado por Gayatri Spivak y enmarcado en la línea de los estudios poscoloniales bien puede ilustrar el peso de criterios valorativos que provienen de una cultura global, promovida por intereses económicos. El enfoque contemporáneo sobre la estética de los cuerpos ignora las particularidades y las preferencias étnicas. En su lugar, ha diseminado en el mundo occidental cánones privilegiados por su supuesta aceptación general, atenuando o despreciando las idiosincrasias

regionales. La categoría de “subalternidad” acuñada por Spivak “se refiere específicamente a los grupos oprimidos y sin voz; el proletariado, las mujeres, los campesinos, aquellos que pertenecen a grupos tribales” (Spivak 299). El concepto, a partir de esa definición abarca a quienes son marginados debido a estrictas categorizaciones: clases sociales, culturales y económicas, pero es susceptible de comprenderlo en el marco de las representaciones de los cuerpos que alientan jerarquías y subordinaciones. A partir de este encuadre ampliado, la literatura de Nettel constata la dramática realidad de múltiples subalternidades; éstas se extienden a los grandes conglomerados doblados por el peso de las imposiciones económicas pero también a los subyugados por la moda y el consumo. De aquí que Susan Antebi invite a considerar los cuerpos etiquetados por su diferencia más allá de sus representaciones como minoría para repensarlos como desestabilizadores de las políticas de identidad imperantes (3).

El cuento de Nettel brinda las dos ópticas estudiadas por Antebi, encarnadas en los protagonistas de “Ptosis”. La joven que está dispuesta a pagar para conseguir unos ojos “idénticos a los de todos los pacientes del doctor Ruellan” (24) y el fotógrafo atraído por la mirada “soñadora y obscena” (21) provocada por el párpado caído del personaje femenino. Así, si por un lado, “disability is determined primarily by social contexts rather than the intrinsic nature of a given body” (Antebi 201); por el otro, siguiendo a Antebi (202-203), se abre la posibilidad de escapar a la serie de significados prefijados, al situarse en la encrucijada de las tensiones suscitadas entre el cuerpo como abstracción y como materia.

La violencia epistémica se desgasta cuando se advierte que “la idea de individuo—usualmente masculino—dotado de libre albedrío es una construcción ideológica que responde a una situación cultural, política, histórica y social específica que no es aplicable en todos los tiempos, todas las sociedades y todos los lugares” (Spivak 300). La autora debilita este tipo de violencia al enseñar su carácter deslocalizado (reitero que la acción ocurre en París) y aún más feroz, puesto que son los propios pacientes los solicitantes de la “corrección”; las personas anhelan someterse a la “normalidad”. Nadie se queja ni reclama. Al contrario, “la persona se vuelve a presentar” (14), gasta dinero de nuevo, decide padecer otro proceso quirúrgico.

La escritora sitúa las anécdotas de *Pétalos y otras historias incómodas* en las zonas de residencia de la clase media trabajadora parisina o en algún sitio poblado de departamentos de cualquier ciudad francesa (“Ptosis” y “Transpersiana”, respectivamente), en un tranquilo barrio de Tokio (“Bonsai”),

una isla mexicana semidesierta (“El otro lado del muelle”), el barrio de una gran ciudad no especificada (“Pétalos”), una clínica de rehabilitación en una bahía ignota (“Benzoar”). Así, la variedad de espacios apunta más hacia la indiferenciación de dónde acontecen las tramas y, concretamente, cómo la diversidad de disfuncionalidades en las relaciones entabladas por los personajes no es un rasgo característico de un espacio concreto sino de las culturas contemporáneas.

El bisturí pero también la mirada y su extensión, el aparato fotográfico, se erigen en las tecnologías con las cuales es posible agredir a quien luce un aspecto diferente al de la homogeneidad. No obstante, el narrador evidencia una tensión en su papel de victimario o, por lo menos, de cómplice, pues irónicamente no es ciego al verdadero rol desempeñado por el cirujano. Describe el proceso de la siguiente manera: “El fotógrafo debe evitar parpadear al mismo tiempo que el sujeto de estudio y capturar el momento en que el ojo se cierra como una ostra juguetona. He llegado a creer que para eso se necesita una intuición especial como la de un cazador de insectos, no creo que haya mucha diferencia entre un aleteo y un batir de pestañas” (16). Ellos, en su papel de insectos, y él, en su función de cazador, reitera la posición de quienes de manera pasiva (y en este caso, incluso, voluntariamente) esperan el acercamiento que los llevará tal vez a su aniquilación. En el cuento, si bien se menciona la muerte física de algunos pacientes, la extinción más conmovedora para el narrador es la de la fijeza, la pérdida de la plasticidad y la transformación. Víctimas de sus fotografías o de la mano de Ruellan, sobre ellos se practica una labor de uniformidad y borrado de las diferencias.

HIBRIDACIONES: CUERPO, ARTE Y TÉCNICA

La creación artística redonda en las opciones ofrecidas por las miradas marcadas por la singularidad y la diferencia. Éstas funcionan como estrategias de supervivencia ante el acoso de la homogeneidad expresada en las manifestaciones de lo tecnificado. Se erigen en una forma de escapar de las soluciones polarizadas como los posicionamientos de presa y cazador, víctima y victimario. La visión del padre, quien obtuvo en su juventud un premio como fotógrafo, sucumbió a la rutina ante las necesidades económicas. El hijo, más cercano a la monotonía de la contabilidad, no encuentra –como su progenitor– aliciente alguno en retratar paisajes o puentes. Su mirada se posa, fascinada, en los párpados insólitos que descubre en sus paseos por las

calle parisinas. El narrador, por lo tanto, es una mezcla de la idealización del arte, en su vis más romántica (encarnada por el progenitor) y la tecnificación (representada por el cirujano): el “doctor Ruellan, que, además de un salario decente, le otorgó a su impredecible inspiración la posibilidad de concentrarse en una tarea mecánica, sin mayores complicaciones” (13). Según la cita anterior, a lo errático, creativo y complejo del arte se enfrenta la reiteración, lo premeditado, la sencillez de la técnica. Quien cuenta la historia es un observador privilegiado de este panorama que ni se ha decantado por seguir el ejemplo de juventud del primero ni admira la obra del segundo.

Este cuento, mediante la relevancia de los tópicos de la fotografía y los fotógrafos, reflexiona sobre la existencia de una realidad que se multiplica y no es nunca una sola. Los pacientes llegan al estudio y son fijados en una imagen que los conserva así, “eternamente”, en esa serie de cinco tomas cercanas. Una vez operados, se genera otro conjunto de copias que certifica la existencia de personas en apariencia diferentes a quienes acudieron por primera vez. La realidad se desdobra sobre sí misma: los sujetos y su representación, los que habitan el pasado y los que viven en el presente, el personaje y la sombra que le pisa los talones. Es evidente el diálogo que se establece con varias de las discusiones detonadas por Walter Benjamin (33-127), quien ve en el retrato fotografiado uno de los últimos reductos del “arte aurático” en su papel de documento vivo, de revelación de lo extraordinario. A la indeterminación del arte en su polo de valor de culto, le correspondería la sobredeterminación de su valor de exhibición (58-59). En el cuento, los personajes han sido diseñados para contener en sí mismos las dos técnicas descritas por Benjamin. Por ejemplo, el padre las condensa con la primera actitud que busca el momento único frente a quien, con la mirada envejecida, ha tomado “distancia frente a la naturaleza” (56), más interesada en la estética de la imagen que en el niño muerto por un problema de anestesia (“bañado por una luz muy clara, casi celestial” (15)).

El narrador es configurado, entonces, como un nuevo híbrido. No es un artista, un fotógrafo que detona emociones estéticas con su obra; ni un científico, un entomólogo que disecciona a sus volátiles trofeos, o un cirujano que manipula los cuerpos de sus pacientes. Es, en cambio, una mezcla de todos ellos. Su mirada filtra la realidad y ésta solo es significativa en relación con el valor del fetiche encontrado. Para él, las personas son dimensionadas según la anormalidad de una parte específica del cuerpo. Su criba es casi la misma que la del doctor Ruellan: ambos se interesan por los párpados. Éste, para corregirlos y sacar provecho económico de ello. Aquél, para gozarse en la rareza.

La fotografía, observa Roland Barthes, “lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre ... pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto” (33). El ser fijado mediante un dispositivo detona, por un lado, la invisibilización del proceso: cuando se tiene en las manos la imagen, ésta deja de ser considerada pues la atención es desplazada hacia el referente al que apunta. Nuestro narrador se detiene tanto en su deseo (la “anormalidad” de un rostro) como en el referente (la paciente del doctor Ruellan). Al someterse la joven a la intervención quirúrgica, estalla la división que oculta la fotografía guardada en el cajón del escritorio del personaje. La “nueva” chica no es más el referente de la imagen que alimenta su deseo. Rechaza a la amada real (homogénea, idéntica a otras) y prefiere el refugio de la ficción. Opta por seguir deseando a la que solo existe en el pasado, la que ha sido atrapada, capturada, detenida en esa fotografía que contempla durante unos minutos, “algunas tardes”.

Ocurre, en este sentido, un proceso inverso al descrito: se recupera al objeto en sí (la foto impresa) y se desdeña al referente real; se elige al referente generado por la imagen y que solo tiene existencia en ella. La narración, por lo tanto, le confiere una mayor jerarquía al universo construido por el narrador y le resta valor al que reside fuera de él. En aquél, el individuo elige aquello con lo que quiere identificarse y lo constituye como una persona diferente al resto. El costo es el aislamiento y la carencia de interés hacia un mundo previsible, sin sorpresas, según las líneas finales del texto: “No he vuelto a salir con la cámara desde entonces, los muelles del Sena no me prometen ya ningún misterio” (24). Así, con pesimismo, “Ptosis” advierte sobre el destino de quienes se inconforman con los patrones (de belleza, de comportamiento, de pensamiento) asumidos como normales por la sociedad. Entre la realidad compartida y la creada individualmente, ésta ofrece mayor libertad y, por lo tanto, posibilidades de que, en ella, el sujeto exista como tal. Para esto, Nettel sigue el planteamiento barthesiano: la del sujeto “que se bambolea entre dos lenguajes, expresivo uno, crítico el otro” (36).

Joaquim Sala-Sanahuja, en el prólogo a *La cámara lúcida* explica cuál es la esencia de la fotografía para Barthes: “es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí” (24). Ese momento, el de la toma, ha quedado en el pasado y la persona fotografiada no es más la misma. La imagen queda como testigo “de lo que fue y ya ha muerto” y eso que fue solo subsiste ahí, en la impresión fotográfica. El protagonista de Nettel captura momentos

efímeros en sus paseos por los muelles y los encuadra mentalmente en “close-up”. Camina por las calles “en busca de algún párpado interesante” (21). Su vida y, en concreto, la atención prestada a lo que le rodea funciona como el visor de una cámara obstinada en recortar el *continuum* del paisaje. El aparato le es útil en la medida en la que le permite conservar lo insólito de esos párpados sorprendentes. Su mirada, por lo tanto, no es la del artista dispuesto a encontrar en cualquier persona, objeto o situación el detonante de una emoción estética. Pero tampoco es la de quien ve a los demás como parte de un proceso, de una línea de producción en cadena.

El punto intermedio de la historia, aquel en donde frente a varios itinerarios narrativos probables se decanta por el que genera su sentido, es el encuentro con una joven deseosa de ser operada. El episodio aporta datos que habían sido velados: la adultez madura del protagonista (quien le dobla la edad a la chica), su timidez (la suerte de “inferioridad placentera” que solía experimentar “frente a las mujeres excesivamente bellas” (18)), su fijación por ese suplemento de piel, por “esos tres milímetros de voluptuosidad desquiciante” (23). El cierre del cuento sobreviene con la decisión del narrador de abandonar a la joven en el hospital, después de pasar la noche con ella y haberle prometido que la acompañaría antes y después de la intervención. En vez de hacerlo, escapa “reptando” y no vuelve a verla más. Se concreta, así, la transformación del personaje y la conciencia sobre dicha mutación. Admite que siente como si el escalpelo de Ruellan también lo hubiera mutilado. Al igual que los pacientes impedidos de tener una visión plena por el obstáculo que significa ese excedente de la piel sobre el ojo, el narrador ha reducido el espectro de su mirada a consecuencia de su parafilia.

Este nuevo monstruo no está tipificado por el resto de la sociedad y, por lo tanto, no es rechazado ni apreciado como raro como sí lo son aquellos que las exhiben como marcas sobre sus cuerpos. No obstante, el personaje intuye el sufrimiento provocado en la joven y se sabe víctima de sí mismo, de un modo de vida, de una sociedad que no admite las singularidades. El suyo, pues, es un mero transitar en un contexto asfixiante. En un movimiento simultáneo es inmolador e inmolado. No es uno u otro sino ambos. Provocador de la violencia y sufriente de aquello que ésta genera. Todo ello lo acerca a otros protagonistas emanados de la mano de Nettel: las jóvenes de *El Huésped* y *El cuerpo en que nació*, por ejemplo. Como ellas, el narrador de “Ptosis”, al percatarse de cuán apartado se encuentra de las prácticas e ideas preponderantes, se recluye paulatinamente; se automargina a tal grado que sus interacciones con los demás van diluyéndose de manera notoria.

PTOSIS Y SUS CONSECUENCIAS

El “yo solo se modela a partir del contacto con los otros” (Volpi 119). Por eso, ella opta por la operación y él, en su aislamiento, por fijarse en los raros, en los sufrientes. Él experimenta también los efectos de una ptosis. Su cámara fotográfica es como un párpado abatible, centrado solo en ciertos objetivos, reduciendo al mínimo los 360 grados posibles. Mediante la acción del obturador, “mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere ‘coger’ (sorprender)” (Barthes 39); “prostheses of prostheses, augmenting the scope of our already enhanced powers of production and distribution” (Carroll, *Minerva’s Nights Out* 9), la mente y el pensamiento (al igual que los bisturís y los diafragmas fotográficos) también funcionan como dispositivos, como tecnologías seccionadoras de la realidad.

La autora muestra la enorme dificultad de entender el mundo contemporáneo con las fórmulas usuales de términos y nociones enfrentadas. El proceso fotográfico y su resultante se erigen en los elementos retóricos necesarios para ilustrarlo. Bien pueden ser el vehículo para producir efectos estéticos que promueven emociones debido a su capacidad de inducir al asombro, al descubrimiento de lo insólito dentro de una cotidianidad abrumadora en su multiplicación, su rutina y su semejanza. Son los casos del padre con inquietudes de artista o del narrador, quien prefiere conservar, en la memoria, el placer generado por un exceso de epidermis. Bien pueden formar parte de un procedimiento mecánico, cuyo propósito es uniformar y promover las similitudes. Esto es ejemplificado a través del oficio bien remunerado de ambos y cuyo propósito final es una cirugía que “repara”, que devuelve una imagen de “normalidad”, pues las diferencias provocan inquietud, perturban un orden aceptado.

El valor de culto y el valor de exhibición en la obra de arte (Benjamin 52-57) es reformulado por Carroll, quien enfatiza la existencia simultánea del arte de masas junto con su antítesis, las vanguardias artísticas (*A Philosophy of Mass Art* 242-243)¹⁰. Este planteamiento es enriquecido por Nettel al remarcar

¹⁰ Jeffrey Knapp observa que en ambos teóricos prevalece una concepción tecnocéntrica y restringida a cierto tipo de dispositivos tecnológicos, lo cual favorece que el cine sea considerado como el epítome de los dos procesos característicos del entretenimiento de masas, la producción y la distribución masivas. Argumenta que si es posible hablar de la existencia de este tipo de entretenimiento, a partir del surgimiento de la imprenta y, en concreto, las puestas en escena teatrales durante el Renacimiento (93-115). Su punto de arranque (“the crisis of

cómo se originan amplias zonas de ambigüedad entre el proceso de creación artística y el de la tecnificación. Trasluce la dificultad de distinguir entre ambos, desde el instante en el que lo celebrado proviene de la comprensión general y, sin titubeos, de su aceptación; fue diseñada para ser inmediatamente accesible y comprensible (Carroll, *Minerva's Night Out* 35). La paradoja es evidente: el doctor Ruellan no es visto como un mutilador. Mucho menos como el asesino serial que deposita su firma en cada párpado que corrige. Él no es el monstruo Frankenstein sino el doctor Frankenstein. En su papel de científico, “crea” nuevas personas (las “deformes” yacen, muertas, en las fotografías conservadas por el narrador). Su rol, asimismo, es el del artista, configurado románticamente como un Dios que genera vida en donde no la había, que de la nada engendra nuevas posibilidades.

De aquí que el arte pueda ser comprendido de otra manera, en su masificación, en el despojo de las emociones del sujeto, en su interés por extraer de él su carácter de individuo para privilegiar la homogeneización de la colectividad. Por eso, la obra del padre colgada en sus paredes es “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” (15). Se trata de un texto visual descrito sin conmoción alguna por la pérdida de la vida debido a un error humano sencillo de evitar. La impresión proviene por los efectos ópticos y el juego de luces; por la fotografía en sí y el referente que crea, no por aquél que remite a la realidad. El arte, entendido así, no humaniza ni genera sensaciones relacionadas con los sujetos individuales, únicos, irremplazables. Tampoco lo harían las escrituras que privilegian su valor de exhibición debido al despliegue de una violencia que reitera lo que la colectividad ha percibido de antemano.

En el inicio de este ensayo recordé algunas de las preguntas elaboradas por Ariel Dorfman. En ellas se cuestionaba la identidad de las personas y sus modos de supervivencia, en medio de un contexto de violencia. El protagonista de “Ptosis” decide una existencia casi marginal, con tal de no participar en la saña vertida sobre quienes muestran rasgos de individualidad.

the individual among the masses” (96)) me permitió articular la idea de cómo los efectos de la masificación del arte pueden leerse como una isotopía de la compulsión por homogeneizar la apariencia de los cuerpos, a través del consumo, la moda y su modificación a través de las cirugías y las prótesis.

No escapa, sin embargo, a la dinámica de dañar a otros para salvaguardar sus propias imágenes e ideas. Si los pacientes del doctor Ruellan buscan una supuesta corrección frente a un mundo que los ve con horror, el narrador persigue una diferencia que al horrorizarlo le provoca placer. Mediante lo escrito y lo leído se experimenta una incomodidad hacia los cuerpos y las vidas. Incomodidad producida por la amenaza representada en esta nueva imagería de lo monstruoso surgida de la pluma de Guadalupe Nettel.

BIBLIOGRAFÍA

- Antebi, Susan. *Carnal Inscriptions. Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Antebi, Susan and Beth E. Jorgensen (eds.). *Libre Acceso: Latin American Literature and Film through Disability Studies*. Albany: SUNY Press, 2016.
- Appadurai, Arjun. *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. México: Tusquets (Fábula), 2007.
- Aristegui Noticias. “La violencia no se mide por el número de homicidios: INEGI” en *Autor*, agosto 22, 2012 <http://aristeguinoticias.com/2208/mexico/la-violencia-no-se-mide-por-el-numero-de-homicidios-inegi/>
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 1980. Barcelona: Paidós, 1989.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Cantz, Paul. “Suspicious circumcisions: a psychoanalytic exploration of the connection between Antisemitism and Misogyny”. *Mental, Health, Religion, and Culture* 18.5 (2015): 354-367.
- Carroll, Noël. *A Philosophy of Mass Art*. New York: Oxford University Press, 1998.
- _____. *Minerva’s Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.
- _____. *Philosophy of horror. Or paradoxes of the heart*. Londres: Routledge, Chapman and Hall, 1990.
- Clavel, Ana. *Las ninfas a veces sonríen*. México: Alfaguara, 2012.
- Dorfman, Ariel. “La violencia en la novela hispanoamericana actual”. *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*. Ed. Saúl Sosnowski. Vol. 4. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997. 387-410.
- Estrada, Oswaldo. *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2014.
- Eudave, Cecilia. *Bestiaria Vida*. México: Ficticia, 2008.
- Gollaher, David. *Circumcision. The History of the Most Controversial Surgery*. New York: Basic Books, 2000.

- Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Hecht, Valerie. "Guadalupe Nettel". *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*. Eds. Will H. Corral, Juan E. De Castro, and Nicholas Birns. New York: Bloomsbury, 2013. 50-54.
- Hind, Emily. *La Generación XXX. Entrevistas con veinte escritores mexicanos nacidos en los 70. De Abenshushan a Xoconostle*. México: Eón, Universidad Veracruzana y University of Wyoming, 2013.
- Human Right Watch. "Capítulo del Informe Mundial: México". *World Report 2011*. 2012 <http://www.hrw.org/es/world-report-2012/m-xico>
- Janzen, Rebecca. *The National Body en Mexican Literature*. Collective Challenges to Biopolitical Control. New York: Palgrave MacMillan, 2015.
- Knapp, Jeffrey. "Mass Entertainment Before Mass Entertainment". *New Literary History* 44.1 (Winter 2013): 93-115.
- Kristeva, Julia. *The Power of Horror. An Essays of Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Maalouf, Amin. *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Montes, Rodolfo. "INEGI: 23 millones dejan la vida nocturna por violencia". *Milenio*. Junio 7, 2013 <http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/e3049191e35e6623158aa02967fdf9a3>
- Nettel, Guadalupe. *Pétalos y otras historias incómodas*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Parrini Roses, Rodrigo y otros. "Aceptabilidad de la circuncisión masculina para la prevención del VIH por parte de migrantes mexicanos". *Salud Pública de México* 55.4 (2013): 485-490.
- Pego, Cecilia. *Exilia: The Invisible Path*. Book 1. Kindle Edition, 2012.
- _____. *Madame Mactans: Asesina de asesinos seriales*. Ebook: J.J. Olivares-Villegas Editor, 2013.
- Rabasa, José. "Poscolonialismo". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Coords. Mónica Szurmuk, Robert McKee Irwin. México: Siglo XXI, Instituto Mora, 2012. 219-223.
- Rivera Garza. *El mal de la taiga*. México: Tusquets, 2012.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "Mexican Literature in the Neoliberal Era". *A History of Mexican Literature*. Coords. Ignacio M. Sánchez Prado, Anna M. Nogar, José Ramón Ruisánchez Serra. New York: Cambridge University Press, 2016. 365-378.
- Santos Arrontes, Daniel, Mónica Santos Arrontes y María Paz Valer López-Fando. "La circuncisión en el arte religioso". *Archivos españoles de urulogía* 58.7 (2005): 597-603.
- Sen, Amartya. *Identidad y violencia. La ilusión del destino*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Spivak, Gayatri. "¿Puede hablar el subalterno?". *Revista Colombiana de Antropología* 39 (enero-diciembre 2003): 297-364.
- Volpi, Jorge. *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. México: Alfaguara, 2011.
- Zamudio Rodríguez, Luz Elena. "Cepa provocadora de escritoras mexicanas". *Romance Notes* 54 Special Issue (2014): 3-6.