
Lenguaje, percepciones y transformaciones del cuerpo en *Wasabi* de Alan Pauls y *Lorde* de João Gilberto Noll

ALEXANDER M. CÁRDENAS

COLORADO COLLEGE

“Eu escrevo com o corpo”

—João Gilberto Noll

En este ensayo exploro desde una perspectiva fenomenológica las novelas *Wasabi* (1994) de Alan Pauls y *Lorde* (2004) de João Gilberto Noll. Mantengo que en estas obras el cuerpo humano y su materialidad, lenguaje y percepciones se definen como una plataforma a través de la cual los protagonistas solucionan diversos conflictos y enigmas. En efecto, revelan la corporalidad de la conciencia humana, y los personajes principales logran conocerse a sí mismos, construir relaciones significativas con otros, percibir y formar parte de su entorno y, por último, resolver sus propios problemas a través de sus experiencias corporales. Mientras que *Wasabi* y *Lorde* presentan conflictos ligeramente diferentes, la solución que se les da emerge de experiencias netamente corporales. Examino la naturaleza y las distintas dimensiones de la existencia corporal tomando en consideración tres modalidades precisas de interacción del personaje principal con el mundo: el protagonista y su cuerpo, el cuerpo del protagonista y el de los demás personajes, y el cuerpo del protagonista y su entorno.

A pesar de que *Wasabi* y *Lorde* se publicaron diez años aparte, comparten más de una semejanza tanto en su género literario de autoficción neofantástica como en su temática. *Wasabi*, contada en primera persona, retrata la estadía de un escritor argentino y su esposa, Tella, en la ciudad costera Saint-Nazaire, al norte de Francia. El protagonista, cuyo nombre nunca se menciona, ha sido invitado por la Maison des Écrivains et Traducteurs Étrangers (MEET) y por su editor, Bouthemy, a pasar dos meses en una residencia de escritores. La novela empieza haciendo mención del quiste que le crece al escritor en la base del cuello. Este quiste, que luego se transforma en espolón, forma parte de las muchas alteraciones corporales que el escritor sufre durante su estadía en Saint-Nazaire y París. Paralelamente, enfrenta

frecuentes ataques de celos y tiene dudas sobre la paternidad del hijo que Tellas espera. Sobre el carácter autoficcional es importante notar que, como ha señalado Kristine Vanden Berghe, más de un personaje tiene un referente real (32). Al igual que el narrador-protagonista anónimo, el escritor Alan Pauls es de procedencia argentina y fue invitado por MEET a pasar un periodo de producción literaria en Francia: *Wasabi* es el resultado de esa invitación (31). Asimismo, a diferencia de otras obras autofccionales, *Wasabi* no es partícipe del canon realista y se muestra indiferente a la verosimilitud biográfica (31-32). A lo largo de este artículo se demostrará en detalle su distanciamiento con el “canon realista,” su carácter neofantástico.

En términos temáticos, el conflicto planteado se mueve por el terreno de la creación tanto literaria como biológica, siendo la última la más prominente. De hecho, un tema relevante es la relación que se propone entre ser escritor y ser padre, en otras palabras, la relación entre autoría y paternidad. Sobre este tema, Alejandra Laera ha precisado que en realidad se da un “cruce entre monstruosidad y procreación, entre deformidad y autoría” (459). Cabe recalcar que la incapacidad del protagonista para producir un trabajo literario es un conflicto que no llega a superarse. En cambio, la disputa que surge del cuestionamiento sobre la paternidad del hijo sí se resuelve. Como veremos, el origen de este conflicto radica en los propios celos del protagonista, en una imaginación monstruosa que lo consume. Él se salvará de su imaginación gracias a las experiencias corporales que logra alcanzar.

Al igual que *Wasabi*, *Lorde* comienza con la llegada del narrador-protagonista anónimo a un país extranjero—esta vez, Inglaterra—y su estadía en un barrio de inmigrantes en Hackney, Londres. Es también un escritor latinoamericano, en este caso un brasileño, aunque es soltero y viaja solo. También señala que es profesor de portugués. A diferencia del protagonista de Pauls, en *Lorde* el personaje no está seguro de la razón de su invitación a Londres y sufre ya desde el inicio de la historia problemas de memoria. No sabe qué es lo que tiene que hacer en la ciudad extranjera; se muestra inseguro, temeroso y desconfiado ya que solo conoce (o recuerda) al hombre inglés que lo invitó en nombre de un instituto misterioso, pero no sabe exactamente el motivo de la invitación. A lo largo de la novela nunca quedará claro dicha razón. Es importante notar que, al comienzo, el protagonista considera al hombre inglés una persona que le puede brindar seguridad

en un país desconocido, pero luego entiende que en realidad es solo una barrera que le impide gozar de su independencia y autonomía en la ciudad, que le impide dar rienda suelta a su gran deseo de renovación total. La búsqueda de una nueva existencia que implica tanto cambios corporales, como la adquisición de una nueva identidad cultural, es el gran tema de esta novela. Del mismo modo que *Wasabi*, el carácter autoficcional radica en que el escritor brasileño João Gilberto Noll la escribió durante un retiro de producción literaria en Inglaterra. Al respecto, Diana Kingler ha apuntado que *Lorde* fue compuesta durante la estadía de Noll en King's College, Londres (58-59). A este hecho se alude indirecta y vagamente cuando se menciona la invitación que un instituto londinense misterioso le había hecho al protagonista desmemoriado. También, se aleja del canon realista y, como veremos, se caracteriza por su narrativa neofantástica.

Un leitmotiv en *Lorde* es el espejo en el que se cerciora de los cambios físicos que su cuerpo atraviesa constantemente. Estos cambios se relacionan con el tema central de la renovación. El narrador atraviesa diversas alteraciones físicas en un afán de dejar de ser el que fue en Brasil y llegar a convertirse en una persona completamente nueva. Es a través del cuerpo donde el personaje logra su objetivo. Cabe adelantar que sus experiencias corporales son la plataforma por la que puede relacionarse con su entorno de una manera productiva. Es más, tanto en esta novela como en *Wasabi*, encontramos el tema del viaje del artista latinoamericano a Europa, pero en vez de una consagración de la condición artística, lo que nuestros protagonistas encuentran es, en *Wasabi*, una deformación corporal y una incapacidad para escribir y, en *Lorde*, varias transformaciones corporales que resultan en una progresiva transformación tanto corporal como cultural.

En vista a la importancia que el cuerpo tiene en la percepción de la realidad, las interacciones personales y la solución de conflictos, una aproximación fenomenológica al estudio comparativo de *Wasabi* y *Lorde* promete una mejor comprensión de la naturaleza y las distintas dimensiones de las experiencias corporales en la existencia humana. La fenomenología es un movimiento filosófico que busca corregir el prejuicio racionalista y la ontología dualista de la mente y el cuerpo que ha caracterizado al pensamiento occidental desde los tiempos de Platón. A partir del “cogito” cartesiano, en particular, el conocimiento de nuestra propia existencia y del mundo que nos rodea se explica exclusivamente en términos de la razón, dejando de lado

de este modo, y a la vez degradando, al cuerpo humano y cualquier participación que este pueda tener en la constitución de la conciencia. Por esto, la fenomenología busca dismantlar los prejuicios del modelo cartesiano retornando al análisis del testimonio de las cosas mismas.¹ La “fenomenología encarnada” (*embodied phenomenology*) de Maurice Merleau-Ponty, en especial, explora los fenómenos que se desarrollan en un nivel de percepción corporal previo a la reflexión filosófica.² Asimismo, se propone que son las percepciones corporales en íntimo contacto con el mundo las que en realidad constituyen la conciencia humana (Morris 111-13).

Merleau-Ponty sostiene que la conciencia radica en la apertura del “cuerpo vivido” (*lived body*) al mundo. La cuestión radica no en un “Yo pienso” sino en un “Yo puedo.” Habitamos el espacio y el tiempo a través del movimiento corporal y experimentamos y organizamos el mundo en términos de nuestras habilidades somáticas, de nuestras maneras corporales de “agarrar” las cosas que encontramos a nuestro paso. El movimiento corporal se origina y se desliza por un campo de percepción y conlleva la realización de proyectos que superponen cosas y lugares significativos. La conciencia se constituye a través de nuestras capacidades encarnadas de movernos y desenvolvernarnos en el mundo, creando patrones de movimiento, experimentando percepciones corporales y estableciendo hábitos y proyecciones significativos. La fenomenología de Merleau-Ponty revela una unidad donde la conciencia, la encarnación (*embodiment*) y el mundo están interconectados y superpuestos estrechamente (Merleau-Ponty 429-75; Morris 114-17; Cerbone 128-30).

Una aproximación fenomenológica centrada en las percepciones corporales es crucial para un mejor entendimiento de las diversas maneras en que el cuerpo constituye la conciencia del hombre y de su entorno. La fenomenología encarnada de Merleau-Ponty ha influenciado estudios psicológicos, sociológicos, y literarios, entre otros.³ Dentro del campo de la literatura, Sherryl Vint ha empleado los postulados de esta corriente filosófica en su pesquisa de las narrativas modernas de la esclavitud estadounidense.⁴ A su vez, el estudio de Aquiles Ratti Alencar Brayner sobre toda la producción literaria de João Gilberto Noll es una de las más recientes investigaciones latinoamericanas de carácter fenomenológico.⁵ A diferencia de estudios previos sobre *Lorde* y *Wasabi*, y en vista de las numerosas novelas latinoamericanas que abordan la importancia del cuerpo en la constitución de la conciencia,⁶

mi estudio comparativo de estas dos ofrece una novedosa y exhaustiva exploración de las experiencias corporales, o sea la naturaleza y las distintas dimensiones del cuerpo humano y su materialidad, lenguaje y percepciones.

El cuerpo del protagonista

En *Wasabi* la relación que el protagonista establece con las alteraciones que sufre su cuerpo se caracteriza por una sensación de extrañeza. Contrariamente a lo que se podría esperar, no le interesa encontrar la causa de estas alteraciones físicas. Por esto, el conflicto no radica en dicha búsqueda; va por otro camino. El personaje simplemente señala que dichas transformaciones son consecuencias de su viaje a Francia. Dentro de estos cambios corporales, la alteración más prominente que sufre es el crecimiento de un quiste en la base del cuello, como ya lo anoté. A lo largo de la novela este quiste sufre modificaciones en su “textura” (9): se convierte en espolón y hace que camine encorvado. El espolón doblega el cuerpo silenciosamente sin ocasionar dolor alguno: “No sentía ningún dolor, ni siquiera las molestias benévolas del crecimiento, pero lentamente mi cabeza iba doblándose bajo el peso de esa espada ósea, como si temiera que cualquier roce casual me lastimara la pared derecha del cuello” (53). Al afectarle la postura de la espalda, la protuberancia carnal asimismo tendrá un efecto profundo en el estilo de vida del narrador, en sus relaciones interpersonales, en su visión de la realidad, en suma, en su conciencia.

Otra alteración de carácter físico y psíquico que sufre paralelamente al crecimiento del espolón son las narcolepsias, esos sueños donde “[n]o soñaba nada en particular. Dormía durante siete minutos, sistemáticamente, en cualquier momento del día. Más que sueños eran cortocircuitos, chispazos de ausencia en los que parecía desembocar una súbita aceleración de la vigilia” (17). Para el narrador, a diferencia de los sueños normales, estas narcolepsias representan una pérdida (18). No tan solo pierde literalmente tiempo, exactamente siete minutos de vida, sino también su “percepción del tiempo” se ve alterada (22) y su “lucidez” comprometida (20). Las narcolepsias son, por lo tanto, una forma de “amnesia” (21). Así, esta alteración, similar en muchos sentidos a la epilepsia, es considerada por el protagonista como un “mal,” una “enfermedad” (22). Para Merleau-Ponty, los actos de percibir, de estar encarnados y de estar sujetos al mundo son eventos que están interconectados en una unidad que él llama el

“arco intencional.” Este arco, que se manifiesta en las experiencias encarnadas, proyecta alrededor de nosotros nuestro pasado, futuro y situaciones físicas, ideológicas y morales, y sostiene la vida cognitiva. Este arco y la totalidad de la unidad que provoca (los sentidos, la inteligencia, la sensibilidad y la motilidad) se ven desestabilizados por las enfermedades que la persona padece (Merleau-Ponty, 157; Cerbone, 129). Las narcolepsias, como las otras alteraciones psíquicas y físicas, deforman el cuerpo y alteran sus facultades mentales y capacidades de motilidad para habitar el tiempo y el espacio, revelando de esta manera la interconexión existente entre la conciencia, la encarnación y el mundo.

Las alteraciones psíquicas y corporales tienen un claro efecto, tanto en su apariencia física como en sus acciones y percepción de la realidad. Frente a estos cambios, el personaje muestra al inicio cierta extrañeza, los cuestiona y, como ya apunté, terminará por aceptarlos como parte de su ser.

No tan solo estos cambios son los que marcan su existencia sino también diversos procesos corporales, en vez de facultades mentales, caracterizan su personalidad. En los pocos momentos donde intenta describirse el personaje lo realiza haciendo una exclusiva descripción corporal y sensorial de su identidad:

Soy de poco transpirar. Nunca tuve problemas de insomnio. Duermo de costado y boca abajo, con los brazos debajo de la almohada. Me gustan lo salado y lo dulce, pero retrocedo unos pasos ante lo amargo. Mis toallas no tienen olor a humedad. No noto ninguna diferencia entre el aire libre y los ambientes cerrados. No sufro el calor; mis manos y mis pies sufren el frío. (16)

Esta confesión íntima—la más personal quizá de todas—da prominencia a la materialidad de su cuerpo y sus percepciones y carece de lo que esperaríamos convencionalmente en un retrato personal, o sea una interioridad del personaje compuesta por ideas, recuerdos, sueños, temores, entre otros elementos afines.

El cuerpo del personaje también atraviesa transformaciones a causa de los afrodisíacos. Una pomada que inicialmente se utiliza para disminuir el espolón termina por hacer que él y su esposa existan de una forma muy particular en sus cuerpos. La pomada que tiene sabor a “wasabi” no logra remover el espolón, pero, una vez digerida oralmente, produce efectos estimulantes. Es el cuerpo el que recibe y experimenta los efectos de este estimulante. El “wasabi” produce una “compulsión

voraz” que hace que los personajes se sientan puramente “cuerpos”: “Nos volvíamos carne, carne reducida a un estado de máxima pureza, pura carne cruda” (31). Usando de base el análisis fenomenológico de Jean-Paul Sartre sobre el impulso sexual, Alphonso Lingis ha indicado que la libido se dirige al cuerpo entero de la persona deseada y que afecta a la persona que desea con una sensibilidad de su propia piel, músculos y respiración (19-26). La pulsión sexual—o esa “compulsión voraz” descrita en la novela—que quiere apropiarse del cuerpo deseado en su propia carnalidad sujeta, a su vez, con su propio peso al cuerpo que desea. Este impulso sexual es así como un “movement weighed down with its own site in being, a craving for another which adheres to its own longing, feels its own drag, in languor” (Lingis 21). Asimismo, la sensibilidad que produce la libido se convierte en su “cómplice lujuriosa.” La libido muestra una manera integral en que la subjetividad de uno puede estructurarse como una conciencia, como una “form of existence that exists for itself” (19). En la realización del deseo sexual, ambos cuerpos quedan atrapados en una carnalidad mutua y cada uno se convierte en “una trémula masa de sustancia” que se sostiene a sí mismo sobre el otro (23). Es esta carnalidad mutua—o la conversión de los dos en “pura carne cruda”—la que se retrata sobre un esquema sólidamente fenomenológico en *Wasabi*.

Por su parte, en *Lorde*, el viaje del protagonista a Londres también le produce efectos al cuerpo y a la mente. Al igual que en *Wasabi*, el protagonista brasileño tiene problemas de memoria. No puede recordar muy bien su vida pasada en Porto Alegre, Brasil. La enfermedad de las narcolepsias en *Wasabi* es un gran punto de comparación con lo que ocurre en la novela de Noll. El brasileño considera también sus problemas de memoria como una enfermedad mental. Confiesa que su amnesia es tan profunda que incluso puede ser signo de Alzheimer: “a minha mente começava a ficar tão seletiva com nomes, que dava para se desconfiar de uma séria amnésia que vinha me atacando sorrateiramente, qual num candidato ao Alzheimer” (16). Sin embargo, a diferencia de su contraparte, el escritor brasileño no se muestra extrañado, o angustiado, por su enfermedad de la memoria. Se describe a sí mismo, sin pena, como “um homem que começava a esquecer” (16). El narrador, en general, se agobia por su enfermedad solamente en la medida en que esta no le va a dejar desempeñarse como conferencista—si es que para eso ha sido invitado a Londres—o, por lo menos, aparentar que está informado de los acontecimientos nacionales

y mundiales delante de las demás personas (20, 25).

La pérdida de los recuerdos—en realidad, de todo su pasado—no le preocupa al narrador de *Lorde* en absoluto; lo que sí lo angustia es la pérdida de información y datos de historia general que le pueda merecer ser tildado de ignorante por las personas a su alrededor: “Ah, eu estava na cidade de Churchill e seu charuto, murmurei, não deveria esquecer, deveria fazer algum exercício para a memória, sei lá, para começar poderia ir recapitulando na mente os fatos históricos da Segunda Grande Guerra para cá, isso me ajudaria a me manter diante das pessoas como alguma segurança de que ninguém iria me pegar desprevenido” (20). En efecto, la pérdida de su vida pasada no le importa ya que dicha privación contribuiría, más bien, a la materialización del deseo que tiene de renovación. Poniéndole atención casi exclusiva a su propio cuerpo, el personaje no tan solo acepta despreocupadamente la ausencia de sus recuerdos, sino que también tiene el propósito de cambiar la apariencia de su cuerpo envejecido. Quiere verse como un “senhor de aparência exemplar” y su estadía en Londres le parece ideal para llevar a cabo tal renovación (23, 26). Es más, confiesa que quiere dejar de ser aquella persona que no le da importancia al cuerpo. Quiere dejar de ser un “homem pacato . . . feito para não ter vaidades, para desconhecer até suas feições” (24). El deseo imperioso de dejar de ser el que fue antes de su llegada a Londres y empezar no tan solo a transformarse en otro, sino también, a lo largo de la novela, en muchos otros es lo que motiva sus acciones.

El narrador brasileño empieza a reconocerse a sí mismo a través de los cambios que activamente le da a la materialidad de su cuerpo. Después de comprar un espejo de salón de belleza en una tienda tailandesa, se mira y se desilusiona con lo que ve: “Sem tirar o casaco de andar na rua nem o boné, mirei. Eu era um senhor velho. Antes não havia dúvida de que eu já tinha alguma idade. *Mas agora já não me reconhecia, de tantos anos passados*” (25; énfasis mío). El problema de su aspecto no radica solamente en que revela su edad avanzada sino más que nada en el hecho de que no logra reconocerse en la imagen que el espejo le muestra. No concuerdo con críticos como Marcio Pinheiro da Silva que han apuntado que las transformaciones físicas que el personaje sufre en Londres son signos de su alienación en la posmodernidad (313). Considero más bien que en la novela se da todo lo contrario. Como podemos notar en la cita anterior, el escritor llega a Londres ya alienado y no logra reconocerse cuando se ve en el espejo.

Londres le dará la oportunidad de renovarse, de ser aquel que él desea ser. De esta manera, opta por transformar activamente su cuerpo hasta que pueda reconocerse en él. Esta construcción identitaria tomará progresivamente mayores proporciones.

La materialidad del cuerpo del narrador es el vehículo por el que logra el conocimiento de sí mismo. En especial, la artificialización que hace de su cuerpo a través de cosméticos lo rejuvenece y le brinda la posibilidad de reconocer su deseo materializado en su cuerpo: “De fato, precisava entrar naquela loja de cosméticos de Piccadilly Circus e comprar o que me transformaria não digo num moço, mas num senhor de aparência exemplar” (26). Es más, a través del maquillaje que se aplica al rostro en National Gallery, se crea una analogía del escritor con el artista: el cuerpo se le convierte en un lienzo en el que plasma una creación. La aplicación del maquillaje no es tan solo un acto decorativo, sino también debe considerarse como una exquisita actuación artística:

Tirei a caixinha do bolso, retirei o estojo, abri-o e passei a esponja lentamente pelas faces, testa. Se alguém me visse pensaria logo na *performance* de algum artista. . . . Por isso tudo eu me maquiava no banheiro da National Gallery, sem que ninguém entrasse ou sáísse, como se estivesse no meu camarim para logo mais fazer a festa. Seria um homem distinto, a pele macia de um *gentleman*. Todos iriam me ouvir, o auditório lotado. (27)

A lo largo de *Lorde* el protagonista existe en su cuerpo de una forma absolutamente creativa. Se maquilla el rostro y se cambia el cuerpo de acuerdo con sus deseos. Difuminando las fronteras entre la realidad y la imaginación, el narrador señala que se convierte en Apis, el dios egipcio con cuerpo de toro (37), la loba ancestral de Roma (70), un reptil (72), un bicho (75), entre otras metamorfosis. A diferencia de *Wasabi*, en la novela de Noll, el protagonista no sufre resignadamente las alteraciones de su cuerpo sino que, en muchos sentidos, se entrega a ellas.

El trato que le da al cuerpo, como si fuese este una obra de arte—y en cierta medida el estilo de vida que va adoptando también—tiene similitudes relevantes con las “tecnologías del yo”—como las ha denominado Michel Foucault—de la antigüedad clásica. En estas “tecnologías” la existencia misma de una persona (su estilo de vida, su conducta, su postura hacia la vida) se modelaba por voluntad propia siguiendo reglas y prácticas establecidas por corrientes filosóficas como

el estoicismo (340-62).⁷ Al igual que los discípulos de Epicteto, Séneca o Epicúreo y el seguimiento que hacían de los preceptos sólidamente establecidos en sus respectivas corrientes filosóficas, el protagonista le pone atención exclusiva al cuidado de sí mismo, a su existencia, con la intención de reformar su vida y moldearla según sus propios designios.

Otro elemento relacionado con la vida como obra de arte es el espejo. El espejo es, en efecto, un leitmotiv en *Lorde* vinculado con la construcción identitaria que realiza el vanidoso narrador que se describe como un “dândi” (29).⁸ El espejo es indispensable para que confirme constantemente si su creación resulta exitosa o no, si logra reconocerse en el espejo o no: “Nessa noitinha entrei em casa e fui direto ao espelho. Eu já não me mostrava tão velho. Se pintasse os cabelos de um castanho-claro . . . O que sentia por mim me olhando no espelho não era o que se costuma sentir por si mesmo: não havia apego especial pela figura . . .” (28). La materialidad del cuerpo, y no las ideas, es lo que constituye las identidades que crea. Por otra parte, al igual que en *Wasabi*, en esta novela los momentos en que el narrador nos permite conocerlo íntimamente se dan a través de descripciones materiales de su cuerpo: a lo largo de la historia, su “yo” se representa como un efecto de su cuerpo.

Cuerpos en contacto

En lo concerniente a las maneras en que el cuerpo se relaciona con los demás cuerpos, en *Wasabi* es importante considerar la comunicación que se da entre el protagonista y su esposa, la golpiza que sufre del portero de la casa de Klossowski—un autor de culto a quien el narrador quiere asesinar—durante el asalto de los tres irlandeses y la ayuda que recibe del dramaturgo chino. Hay formas convencionales de comunicación, pero considero que el medio de comunicación que se destaca es aquel que se da a través del cuerpo, ya sea vía los gestos, la violencia física y la apreciación estética del mismo.

Consideremos el primer caso de comunicación corporal. Cuando Tellas vuelve de Londres y se entera de las terribles desventuras de su esposo en la ciudad francesa, él nos relata, “Le conté todo. Hablé durante una hora, en un largo y único párrafo que ni siquiera entrecorté para detenerme a respirar, con la misma compulsión con que el náufrago inunda de historias a su salvador para probarse a sí mismo que sucedieron y para ensayar, una vez más, el único orden en el que no suenan inverosímiles. Tellas no abrió la boca” (106). Él ahoga metafóricamente a su esposa con una narración extensa y

desorganizada, pero ella no le hace ningún comentario. Dejando de lado las palabras, Tellas reacciona a través de un lenguaje no verbal. En especial, se expresa a través de los gestos, las caricias y los pellizcos que le ofrece al cuerpo de su esposo:

Tellas no abrió la boca. (Hablar era para ella una emergencia o un éxtasis frívolo, nunca una retribución.) Juntó las cejas, se tomó la cabeza, mordisqueó su labio inferior, se paró, perpleja, para ir al baño, y cinco minutos más tarde, cuando volvió a sentarse, su perplejidad estaba intacta. Se apiadó, puso una mano sobre las mías, me pellizcó, se le humedecieron los ojos, pensó con gratitud en el dramaturgo chino, abominó de los irlandeses, hundió la cara en las palmas de las manos—pero no abrió la boca. (106)

El protagonista entiende el comportamiento kinésico de su mujer.⁹ La gesticulación y los movimientos del cuerpo de esta actúan como un texto que se puede interpretar dentro de un contexto específico. Desde un punto de vista fenomenológico puede considerarse que Pauls enfatiza la importancia del cuerpo como fuente primordial de un lenguaje propio.

Esta forma de comunicación de Tellas revela una manera de adquirir conocimientos a través del lenguaje corporal. Es importante recordar que la esposa tampoco le dice en términos verbales que está embarazada, pero sí se lo deja saber a través de su gesticulación. Cuando le cuenta a su esposa sobre el robo de su ropa, Tellas reacciona de la siguiente manera: “‘Bueno’, dijo por fin, con una seriedad casi clínica, ‘después de todo, nada de lo que compré me habría durado mucho tiempo. A ese ritmo,’ y sus ojos desprolijos de pintura bajaron, como avergonzados, por su pecho y su vientre, ‘no más de un mes’” (106-07). Una vez más logra entender el lenguaje corporal que su mujer utiliza, y el conocimiento que adquiere sobre su paternidad le provoca “un secreto mecanismo de emergencia” (107).

Igualmente, tengamos presente que no es tan solo el protagonista quien “lee” el cuerpo de su mujer, sino que ella también hace una lectura del cuerpo de su esposo, en especial su espolón. A diferencia del narrador que siempre percibe el espolón como algo extraño al cuerpo y, aunque lo llega a aceptar, siempre muestra una actitud de fastidio hacia esa “aberración ósea” (95), Tellas pareciera “leerlo” de una manera distinta. Cuando regresa de Londres, ella trata al espolón de la misma manera que lo hacía antes del viaje. No nota ninguna diferencia ni comenta sobre la joroba de su esposo. Antes de irse a

Londres, se refería así al espolón, “Mi perchero, mi querido perchero” (53). Cuando regresa enuncia lo siguiente, “Me acarició el espolón por debajo de la camisa. ‘Casi te compro un gorrito para el perchero’” (104). Tellas se relaciona con el espolón mostrando cierta afinidad y afecto. Llega incluso a llamar a su esposo “mi percherito” (73). Como veremos, la esposa, desde el inicio, puede entender que el espolón forma parte importante en el comportamiento kinésico que el protagonista desarrolla en París.

El segundo caso de comunicación corporal es la terrible golpiza que él recibe por parte del portero de la casa de Klossowski y de los irlandeses. La paliza es, por supuesto, una forma violenta de comunicación, ya que deforma la materialidad del cuerpo del narrador y sus capacidades mentales. Cuando se ve en el espejo y “lee” su cuerpo, después de la golpiza, entiende el gran daño que ha sufrido. El espejo le revela que, entre otras heridas, las orejas son “dos rebanadas sanguinolentas” (77). Y, como indica, la diferencia que existe entre su cuerpo—o ese “ovillo mugriento” (74) con el que se tropezó el dramaturgo chino—y sus heridas se va disminuyendo. Esta desintegración corporal que sufre, que lo convertirá en un mendigo, desfigura la realidad que percibe, haciendo que “el espacio, la ciudad, las distancias” se esfumen en el aire como si fuesen “ilusiones” (82). La visión de la violencia materializada en su cuerpo motiva su gran caída, su terrible desintegración no tan solo física sino social e incluso humana.

Por otro lado, en las relaciones que mantiene con otros personajes, es el espolón el que adquiere protagonismo. El espolón consigue desplazar al propio cuerpo, convirtiéndose en una textura carnal que se “lee” y aprecia de distintos modos. El dramaturgo chino salva al protagonista de la mendicidad, le cura las heridas y siente una particular atracción por el espolón. El dramaturgo logra, asimismo, percibir el espolón de una manera distinta de cómo lo ve el mismo protagonista. Mientras que para el narrador el espolón es simplemente una deformidad y aberración ósea, como anoté antes, para el dramaturgo es un “hallazgo artístico” (95). El espolón no tan solo lo hechiza sino que además establece con el dramaturgo una relación de carácter sentimental, estético y hasta religioso (95). Dicha relación excluye al protagonista; en algún sentido, el espolón lo desplaza y lo suplanta. A diferencia de la chica de la tienda que se espanta al ver el espolón (46), a diferencia del mismo protagonista que se ve caminar encorvado por el espolón (53), a diferencia de Bouthemy y Klossowski que ven en él

solo a un ser encorvado (138), la esposa y el dramaturgo chino logran reconocer el “lenguaje” del espolón. El espolón es considerado por estos personajes, en grados mayores para el dramaturgo chino, como una materia que debe ser interpretada desde un punto de vista artístico. Solamente hacia el final el narrador llegará a conocer el “lenguaje” del espolón de la misma manera que entiende el lenguaje corporal de su mujer.

A diferencia de *Wasabi*, donde el protagonista se relaciona con los demás a través de la lectura que hace del comportamiento kinésico del otro y viceversa, en *Lorde* no se da tal lectura que implica una suerte de desciframiento. Las relaciones significativas que el protagonista brasileño mantiene con otras personas también parten del cuerpo pero, esta vez, esquivan cualquier forma de interpretación y toman raíz en percepciones sensoriales previas a cualquier tipo de racionalización. Como ha señalado Alencar, en *Lorde* el narrador conoce el mundo y se conoce a sí mismo a través de su relación física con el mundo y su prójimo, evitando el uso de la facultad mental de la abstracción (171). Como hemos de ver, en la novela de Noll las relaciones más significativas se desarrollan en experiencias sensoriales del cuerpo en contacto directo e íntimo con otros cuerpos. En estas relaciones no se valoriza el intercambio de palabras e ideas sino una comunicación sensorial a través de la cual obtiene vitalidad y libertad para seguir viviendo y transformándose.

Veamos algunos ejemplos de este tipo de experiencia sensorial. Después del fallido encuentro sexual entre el protagonista y el profesor Mark, el primero deambula por Londres, triste y ensimismado en sus delirios hasta que se encuentra en la calle con un joven gravemente herido. Se le acerca, trata de ayudarlo y siente el deseo de ser su enfermero. Se crea una proximidad física entre el narrador y el joven donde la comunicación de sus cuerpos va más allá de las palabras y se desarrolla antes de cualquier actividad reflexiva:

Eu podia ter enloquecido naquela noite, não discuto, mas o certo é que *já o abraçava, trazia-o a meu peito*, e ele começava a sussurrar. *Ceguei meu ouvido perto de sua boca*, manchando-me de sangue, ouvi: Foi ele . . . O cara estava febril na noite gelada, e aquilo me dava calor. A minha vida súbitamente se jogava ali, no abraço ao rapaz talvez moribundo. . . . O rapaz expirou por fim nos meus braços. Notei porque sua cabeça caiu para trás e assim permaneceu, numa desistência que eu só sabia ensaiar. Apertei sua mão. *Sua boca abriu*,

via lá dentro a poça de sangue querendo transbordar em emio a seus dentes estragados. . . . Desse abraço eu estava precisando aquele dia. (53)

Mientras el protagonista mantiene entre sus brazos al cuerpo moribundo del joven, emerge un enlace estrecho entre los dos cuerpos en el que el primero queda casi fascinado con la materialidad del cuerpo del joven. Cuando el muchacho se le muere en los brazos, el protagonista extrañamente comenta que experimenta una sensación de satisfacción y no ofrece ninguna explicación al respecto: “em algum momento, em algum canto do meu cérebro, me deu uma tremenda satisfação” (53). Esta sensación, que misteriosamente el narrador indica le nace en el cerebro, evidencia un aspecto importante de las experiencias corporales. La satisfacción que siente pertenece a su cuerpo mismo y revela un conocimiento que se da en un plano previo a cualquier actividad de reflexión. Merleau-Ponty ha señalado que la percepción del cuerpo de otra persona no se concibe como si este fuera un objeto o la proyección del cuerpo de uno mismo. Se perciben otros cuerpos como fenómenos que son de la misma extensión que el cuerpo propio, es decir, que tienen también una apertura hacia el mundo y que dicha apertura es compartida y entendida por el cuerpo propio (Vasseleu 50-51). Su sensación de satisfacción se da, de esta manera, como resultado de una suerte de interacción pre-reflexiva en la que el narrador reconoce nítidamente en el otro—a través de su cuerpo que está moribundo y, por esto, en un estado liminal—un cuerpo que está abierto al mundo, habitando el tiempo y el espacio. La atención detallada que el protagonista le concede al cuerpo moribundo y el calor y el abrazo fecundo que recibe apuntan al desarrollo de una epifanía en la que el narrador empieza a vivir corporalmente¹⁰ y, de esta manera, adquiere vitalidad para continuar buscando su libertad y su renovación “pelas ruas de Londres até que também pudesse triunfar” (53). Al sentir el fluir de la vida en un cuerpo moribundo, el personaje aprecia la vida de su propio cuerpo y ya no quiere regresar al departamento de Hackney pues lo considera una forma de prisión.

Consideremos ahora el tipo de experiencia corporal que emerge en el acto sexual en *Lorde*. Deambulando por las calles de Londres y gozando de una libertad recientemente adquirida, el narrador encuentra a una prostituta afrodescendiente. En la descripción del encuentro sexual entre los dos, lo que el narrador percibe particularmente significativo es la voz de la prostituta. Es la voz carente de palabras pero rica en elementos estéticos¹¹ la que lo lleva al éxtasis: “Aquelas

palabras sem semântica funcionavam para mim como um mantra, e como tal era hipnótico, me levava a um estado de indeterminação: um bulício acetinado sem jamais desabrochar em gesto, ação” (54). Como ha observado Alencar, en esta escena se reemplaza el placer sexual por el estético y se indica, asimismo, que al igual que el primero el último se experimenta a través del cuerpo: es la estructura fonética y rítmica de la voz de la prostituta lo que cautiva al protagonista (222). Cabe precisar que este placer estético se funda en una experiencia sensorial. En sus disquisiciones sobre la unidad sintáctica de los sentidos y cómo el cuerpo se podría comparar a una obra de arte,¹² Merleau-Ponty ha sostenido que la palabra hablada adquiere importancia no tan solo a través del medio de las palabras individuales, sino también a través de “significados adicionales” como la entonación, el gesto y la expresión facial (174). Además, estos “significados adicionales” no revelan los pensamientos del hablante sino son la fuente de esos pensamientos, son el “fundamental manner of being” del hablante (174). De este modo, las palabras habladas son ante todo un fenómeno auditivo. La relación que el narrador mantiene con la prostituta afrodescendiente se basa en la consideración del cuerpo de esta como una obra de arte. Al narrador no le interesa descifrar el significado de las palabras de la mujer, pero sí apreciar auditivamente aquella “fuente de sus pensamientos.”¹³ A través del timbre y la fonética de las palabras de la mujer, característicamente africanas, el protagonista establece un contacto directo, sensorial, pre-reflexivo con ella. En esta y otras escenas, las relaciones interpersonales adquieren significancia gracias a este tipo de experiencia corporal y por encima de cualquier intercambio de ideas o pensamientos o actividades reflectivas. A diferencia de la lectura que el protagonista de *Wasabi* hace del cuerpo de los otros, el narrador brasileño se sumerge en un “estado de indeterminação” cuando percibe el cuerpo de los demás y de allí sale renovado. Es este tipo de experiencia sensorial lo que le da vitalidad y claridad mental.

Las relaciones convencionales de intercambios de palabras que el narrador sostiene con otros personajes son intrascendentes y, en su mayoría, forman parte del delirio que lo invade en más de una oportunidad. Sobre estos momentos de locura Shirley de Souza Gomes ha señalado que “Nem o leitor nem a própria personagem sabe onde se dá o limite entre a realidade e a alucinação” (80). La consideración de los eventos y las acciones como fenómenos corporales originalmente abiertos al mundo y previos a cualquier tipo de reflexión es fundamental

ya que libera al personaje de sus delirios y le permite asentarse en una realidad segura y concreta. Este tipo de experiencia lo revitaliza y le da claridad mental. Para el narrador, el cuerpo de la prostituta tiene el potencial de curarlo, de hacerle aceptar su pasado casi olvidado y de orientarlo en la vida: “Claro que eu ficaria ali pelo resto da vida se deixassem. Ela era sim uma verdadeira gueixa negra. Eu lhe daria o triplo de grana si tivesse, para ficar um dia inteiro submerso naquele infra-êxtase. Sairia dali curado, pronto para aceitar o que fosse e ir até o fim sem olhar para trás” (54-55). En suma, lo que el protagonista más aprecia en las relaciones que establece con los demás personajes es el desarrollo de un placer sensorial que le permita habitar finalmente el tiempo y el espacio.

Tenemos otro ejemplo parecido al de la prostituta. Cuando el narrador conversa con un hombre afrodescendiente¹⁴ sobre los cuarteles que han sido instalados a poca distancia del departamento donde vivía, lo que más valora de las palabras del hombre no es lo que le dice sino más bien su forma de hablar. Otra vez, se aprecia más el valor estético que el semántico de las palabras: “pois enquanto ele falava não era bem o assunto que me dominava mas o *seu timbre abaritonado, raro de se escutar*. Não era toda noite que conseguíamos ter ao pé do ouvido *uma voz que não precisava cantar* para que ouvíssemos inteira a sua *canção*” (69-70; énfasis mío). Siguiendo a Merleau-Ponty, podemos sostener que aquí también al narrador lo que más le importa es percibir aquella “manera fundamental” de habitar el tiempo y el espacio que se nos revela a través del acento, el timbre y la entonación de voz, en otras palabras, el paralenguaje.¹⁵ Las experiencias corporales del protagonista, especialmente aquellas auditivas, son el medio que le permite asentarse en el mundo.

El cuerpo y su entorno

Como ya señalé, en *Wasabi* la aparición del quiste-espolón en el cuerpo del narrador es solamente una de las alteraciones corporales que sufre. El escritor señala explícitamente que es muy probable que sus narcolepsias sean el resultado de su viaje a Francia: “Tenía la teoría de que las diez, doce o catorce horas de suspensión aérea engendraban algo más que dolores de cabeza, insomnios, alteraciones metabólicas o narcolepsias de siete minutos” (43). Además de las narcolepsias, todas las transformaciones corporales que padece son los efectos que el entorno extranjero marca en el cuerpo del escritor. Los elementos que influyen en estas alteraciones pueden ser agrupados bajo la categoría

del “entorno.” Todo lo que le ocurre al personaje en París y Saint-Nazaire (las alteraciones corporales, las golpizas, las desventuras, su vida de mendicante) es de alguna manera una representación del carácter de estas mismas ciudades. En otras palabras, son estas ciudades las que alteran el cuerpo del narrador, las que lo convierten en un ser monstruoso: “Tal vez ‘cuerpo’ no sea la palabra para nombrar el ovillo mugriento que yo era cuando los zapatos del dramaturgo chino tropezaron con él [el cuerpo del protagonista]” (74). Según el propio narrador, los factores que ocasionan su derrumbe físico y social son “la soledad, un *clima hostil*, el asalto de los tres irlandeses borrachos en el subte, los impúdicos signos de exclamación con los que Tellas me ponía al tanto de las ventajas de su ausencia, los contratiempos del plan Klossowski, el vértigo que deformaba mi cuerpo de plastilina” (74; énfasis mío). Subrayo el factor climático porque describir el clima de un lugar es una buena forma de representar una de sus características más resaltantes. Se dice, en efecto, que el clima un tanto agresivo de Saint-Nazaire enferma a sus visitantes:

De un día para el otro, traicionados por el clima irracional de la región, que sólo cumplía sus promesas de lluvia o de sol, de heladas o de bochorno, cuando nadie las había descifrado a tiempo para precaverse de sus efectos, los visitantes eran emboscados por resfríos, toses, fiebres fulminantes. (15)

Al igual que el narrador, el editor Bouthemy y el dramaturgo chino son víctimas de este clima tan impredecible.

Otro artista que tiene deformaciones corporales es el pintor amigo de Tellas que no es nativo de Francia, pero reside allí por más de una década. También él sufre alteraciones físicas a causa del clima:

Por suerte, el pintor tampoco pasaba inadvertido: sus ojos se emancipaban uno del otro en digresiones estrábicas, y las dos últimas falanges de sus dedos (el pulgar y el índice, sobre todo) exhibían una curiosa inflamación, como si parte de su técnica de pintor consistiera en flagelárselos a martillazos. Tenía un encanto irresistible. (54)

Son, en su mayoría, los artistas en *Wasabi* los más afectados por el clima y el entorno en general de estas ciudades francesas.

Aunque no es artista, Tellas se da cuenta de la influencia que ejercen estas ciudades en sus pobladores y le dice al esposo que necesita irse a Londres porque París la intoxica. El origen de su enfermedad no es un ataque al hígado como le diagnostica un médico sino, como ella

misma le revela a su pareja, “Era la torga gigantesca y barroca de París, su repostería amanerada y exhibicionista” (61). Es importante notar que la intoxicación ocurre a través de una apreciación estética de la ciudad. Notemos también que la relación que se desarrolla entre los personajes y su entorno en estas ciudades no tan solo se basa en la contemplación, como en el caso de Tellas, sino también en un proceso de subordinación. El protagonista no es el que contempla la ciudad sino el que está subordinado a esta a través de las diversas transformaciones que experimenta su cuerpo.

De cierta manera, estas transformaciones son el síntoma físico de aquella inhabilidad para escribir ficción que el protagonista sufre en Francia. Según Merleau-Ponty, quien sigue a Sigmund Freud en este aspecto, una prohibición o limitación impuesta a una persona—o a una vida agobiante que no le permita coexistir plenamente con los demás de acuerdo con su voluntad—puede ocasionar distintas enfermedades psíquicas y corporales (la histeria, la anorexia, entre otras) que logran expresarse en el cuerpo y en sus diversas funciones (185-90). En *Wasabi*, el protagonista nunca contempla la ciudad en la que reside sin que esta haya primero impuesto en él una serie de limitaciones que se manifiestan en sus diversas alteraciones físicas y psíquicas. De este modo, en sus “infernales” días de mendigo, el narrador contempla su entorno de la siguiente manera:

El espacio, la ciudad, las distancias se desfiguraban a mi alrededor, se contraían en nudos álgidos y terminaban volatilizándose en el aire como si nunca hubieran sido otra cosa que ilusiones. Es probable que eso sea el infierno: ese aire que sobrevive, intacto, a la desaparición de todas las cosas, y que envuelve como una esfera diáfana el espectáculo de un derrumbe personal. (78)

La desintegración de la realidad es producto del derrumbe físico y social del protagonista. Cuando el cuerpo le cambia de forma, la existencia y la misma realidad que observa atraviesan también una transformación. En suma, los cambios somáticos tienen un efecto en la conciencia.

Por su parte, en *Lorde* la relación que se desarrolla entre el protagonista y su entorno es ligeramente distinta. Como indiqué, para el protagonista su estadía en Londres le ofrece una gran oportunidad para poder realizar su deseo de ser otro, de crearse una nueva identidad. Sabe que esta transformación va a ser difícil, pero quiere tener los medios para poder quedarse en Londres y le preocupa no saber el motivo de la invitación a dicho país. Solamente sabe que la invitación

está relacionada con el hecho de que él es escritor, pero aun así no está seguro del rol o “función” que pueda tener en esta ciudad: “Eu queria ter a minha função: santa, diabólica, mesquinha, inócua ou heróica” (64). El narrador agradece al inglés que lo invitó y le ofreció un lugar donde vivir. El departamento de Hackney se considera, al principio, como un refugio, un centro donde puede sentirse seguro, pero al transcurrir la novela el personaje cambia de parecer. La relación que el narrador desarrolla con su entorno se da en dos espacios concretos: el primero es el departamento de Hackney y el segundo son las calles londinenses. Para el brasileño desmemoriado, el departamento, que al inicio era un tipo de refugio, se convierte en un lugar de aislamiento y de soledad devastadora: “Eu era um prisioneiro ocioso dentro da cela. Não adiantava acender a luz. Eu era um prisioneiro, não tinha aonde ir. . . . À mercê do inglês que me trouxera a Londres. Eu era um prisioneiro, vivia na solitária, às vezes jantava com meu carcereiro e sua amante” (65). Sobre la condición carcelaria del departamento, Alencar ha observado atinadamente que la descripción que el protagonista hace de este lugar está exclusivamente llena de objetos carentes de valor estético: “The abundance of serviceable objects in the house contrasts drastically with the absence of other less utilitarian or aesthetic items, such as mirrors or paintings” (218). En efecto, el departamento se parece a una cárcel ya que no le ofrece ningún medio por el cual pueda experimentar estéticamente la realidad y emerger, como acostumbra, revitalizado de dicha experiencia. Mientras que la extraña invitación a Londres le brinda la posibilidad de llevar a cabo su renovación identitaria, el departamento del inglés le pone las primeras trabas para realizar su transformación.

Al igual que Tella en *Wasabi*, el narrador brasileño se enferma al vivir en un ambiente que no lo satisface estéticamente. La única fuente de placer estético lo brinda un árbol seco que él puede ver desde el departamento a través de una ventana sin cortinas. Alencar ha apuntado que cuando el inglés manda poner cortinas en la ventana, se le niega al personaje este pequeño placer y también se le imposibilita la expresión a través de las palabras, ya que existe un lazo muy estrecho entre el narrador y los árboles (218). El árbol representa un ser natural con el que el protagonista está muy relacionado desde la infancia. En el único momento donde comenta su niñez, se menciona un árbol con el que de niño inició su lenguaje verbal: “Eu pagava para não falar. Comecei a falar tarde, com seis anos. De repente a palavra começou

a vir, foi no quintal, conversando como uma árvore” (68). En efecto, la relación que el narrador mantuvo con el árbol fue tan estrecha que incluso precedió el inicio de su lenguaje y preparó el camino hacia él. En vista de todo esto, el departamento de Hackney se convierte en una verdadera prisión porque le pone trabas que le impiden la experiencia estética del mundo.

El espacio público también forma parte del entorno descrito. El ómnibus 55 de la calle Oxford es el medio por el cual se moviliza por distintos puntos de la ciudad. Es importante considerar que su deseo de renovación lo lleva a querer confundirse con la masa que camina por las calles, a formar parte del anonimato, a pertenecer a un grupo de personas y dejar de estar solo, y de este modo poder construirse una nueva identidad:

Eu também não me afogaria, eu ressurgiria outro, inteiro, e triunfaria. Não me importava que as pessoas que caminhavam pelas calçadas não me notassem, me confundissem como todas: era desse material difuso da multidão que eu construía o meu novo rosto, uma nova memória. Por enquanto, sim, eu não era ninguém. (34)

A diferencia de los efectos regenerativos del espacio público, los lugares cerrados—como el mencionado departamento—debilitan el cuerpo del personaje y agravan su estado mental deteriorado. Su percepción de la realidad se perjudica gravemente cuando lo internan a la fuerza en un hospital por un periodo breve. Después de recibir inyecciones y medicamentos, el cuerpo del narrador brasileño sufre consecuencias que revelan la deformación de su percepción de la realidad. Al igual que las alteraciones corporales que el escritor argentino sufre en *Wasabi*, el cuerpo violentado del escritor brasileño en el hospital no puede habitar el espacio ni el tiempo y percibe de este modo la realidad de una manera delirante y caótica, confundiendo el pasado, el presente y el futuro (34-43). Después de su estadía en el hospital, empieza obsesivamente a formular hipótesis sobre la razón de su invitación a Londres y de su reciente reclusión, sus disquisiciones no le ofrecen ninguna verdad.

Hacia una nueva existencia corporal: claridad y renovación a través del cuerpo

Como señalé al inicio de este artículo, en *Wasabi* hay dos conflictos centrales. El primero tiene que ver con la creación literaria; el segundo con la procreación. El narrador es incapaz de escribir en Francia: “No tenía compromisos literarios a la vista. El único que subsistía, y que yo violaba sistemáticamente todas las tardes, era el compromiso

de escribir” (47). Este problema no se resuelve en toda la novela. El narrador también duda sobre la paternidad del hijo que Tellas espera. Esta duda forma el gran conflicto de la obra que sí logra llegar a una resolución. La manera en que se resuelve esta dificultad demuestra un tipo de existencia particular, aquella que se da en el cuerpo. Como veremos, se soluciona gracias a los beneficios que se obtienen de la existencia corporal que pone al cuerpo (y a sus diversas percepciones) por encima de la mente y de la imaginación. Como ya apunté, el gran problema empieza cuando, al regresar de Londres, Tellas le da a entender al esposo, a través de su cuerpo, que está embarazada. Él puede leer el estado de embarazo de la mujer, pero no le es posible confirmar su paternidad de ninguna manera; duda terriblemente de su paternidad. Incluso cuando ella le comenta, después de un silencio abrumador, que quedó embarazada probablemente en uno de esos encuentros sexuales que tuvieron a causa de los efectos afrodisíacos del “wasabi,” él parece no escucharla y no le hace ninguna réplica (112-13). Mucho antes de escuchar el comentario de la esposa, la duda ya tiene atrapado al narrador. Esta duda se mezcla con sus terribles celos y ambos le ocasionan desaforadas hipótesis sobre la posibilidad de que él no sea el padre del feto y, también, de cómo ella pudiera haber quedado embarazada de otro hombre. Al enterarse del embarazo, el escritor reacciona de esta manera: “No vi, no oí, no pensé nada: sólo *calculaba*. . . . ¿Cuándo habíamos hecho el amor por última vez? Conté mentalmente los días que Tellas había pasado en Londres. Eran muchos, innumerables, y cada día ramificaba sus horas en una copa de conjeturas atroces” (107). Sus cálculos le anulan la habilidad de existir y lo sumergen en una caótica y enfermiza imaginación: “el infierno de mi imaginación, remediando ahora esa desgracia, proyectaba la serie de momentos perdidos en diapositivas hiperrealistas. Podía verlo todo, desde el cielo pálido que colgaba sobre la ciudad hasta la chapa de un automóvil” (111). Esta imaginación, como si fuera un “aleph” borgiano, le permite ver absolutamente todo. Sin embargo, esta capacidad de ver simultáneamente “lo más inmenso y lo ínfimo, lo inconmensurable y lo reducidísimo” (111) no le provee ninguna verdad, ninguna claridad, sino todo lo contrario: “Un torbellino me arrebató y perdí pie: cada uno de esos poros en los que me *hundía* dejaba entrever el peor de los mundos posibles” (110). En efecto, se desorienta y se ensimisma a causa de esta imaginación enfermiza: “Yo daba vueltas, mareado de celos, en ese otro tiempo donde transcurren los fraudes y el engaño

clava sus dientes fatídicos. Estaba absorto en las huellas que Tellas iba dejando sobre las veredas de Londres. . . .” (112). Las facultades mentales del protagonista, inflamadas por sus celos enfermizos, no le permiten aclarar ninguna duda sino más bien lo atrapan al borde de la demencia.

El gran conflicto radica, en efecto, en la duda inmensurable y desorientadora que el escritor tiene de su paternidad. La solución a este conflicto no radica en aclarar esta duda y sí en superar aquella imaginación infernal que se ha apoderado de este hasta convertirlo en un “muerto en vida” (143). Él confirma su paternidad y da por resuelto el gran conflicto de la obra solo cuando logra dejar de existir en su imaginación y volver a vivir corporalmente. La confirmación de su paternidad se da gracias a un peculiar encuentro sexual que tiene con una prostituta francesa. En el encuentro es el espolón el que representa toda su corporalidad y el que de cierta manera tiene intimidad con la prostituta. Al aceptar el espolón como parte del cuerpo y vivir en él, logra existir corporalmente. Los gritos de placer de la mujer, su “aullido de bestia,” se sobrepone a todo el ruido producido por su imaginación: este aullido “redujo a polvo todos los sonidos del mundo” (155). En suma, es el espolón, aquella primera transformación corporal, lo que le permite salvarse del infierno de su imaginación y sus dudas. Recordemos que es también el espolón y su pomada “wasabi” los que incentivaron los sublimes actos sexuales entre el escritor y Tellas en los cuales, según la propia esposa, se procreó al hijo en cuestión. Llega a ser padre gracias a la victoria sobre sí mismo que el cuerpo, representado por el espolón, le confiere; el confirmar su paternidad le inaugura una nueva etapa en la vida.

Por su parte, el gran conflicto de *Lorde* reside menos en el desentrañamiento del motivo de la invitación del narrador a Londres y más en la satisfacción de su deseo de renovación. Como ya indiqué, el escritor quiere dejar de ser un “homem pacato” (24) y empezar a tener vanidades y ser un señor de apariencia ejemplar, un “*gentleman*” (27). Su primera transformación consiste, como él mismo indica, en un rejuvenecimiento artificial. Frente a un espejo de salón de belleza (como el artista ante el lienzo) se acicala, se pone maquillaje y se pinta el cabello. Es más, este deseo de renovación, de transformar su cuerpo, de darle una nueva identidad se profundiza en el protagonista que ya no quiere convertirse tan solo en alguien más sino también en muchos más: “Tinha vindo a Londres para ser varios—isso que eu precisava

entender de vez. Um só não me bastava agora—como aquele que eu era no Brasil . . .” (28). Así se transforma, aunque en un sentido figurado, en parte de la masa londinense, en un toro egipcio (37) y en un reptil (72). Además, desea tener el mismo estilo de vida que su vecino turco; desea establecerse: “Eu queria ser por um momento ele, ali, entregue a seu repouso, em casa” (43). Es, también, relevante notar el paralelismo que se da entre el deseo de renovación y el de encontrar un lugar de reposo. Con respecto a los deseos del narrador, Souza Gomes ha señalado, “Uma parte de si busca um referente, o local de retorno, enquanto a outra segue em busca de algo que nem sabe exatamente o que é. Nessa busca existe apenas a certeza da necessidade de mudar, de ser outro, de vagar pela cidade” (80). Es necesario preciar que tanto el deseo de renovarse como el de encontrar un referente radican y se desarrollan en la vivencia corporal del personaje.

Al igual que el estilo de vida del turco atrapa los deseos del protagonista, el cuerpo desnudo del profesor Mark los captura y le ocasiona transformaciones al cuerpo: “Por fim parou, deixou o olhar em mim e me convidou a entrar na banheira com ele. Ah, eu já não sabia dividir a minha nudez com ninguém. Foi o que eu disse. Fui me encolhendo quase até a posição circular. E depois de anos, tantos (que eu me lembrasse). . . . Chorei, é, não deu outra” (48). Esta experiencia con el profesor es anterior al encuentro sexual con la prostituta, y en gran medida lo ocasiona. El encuentro con el profesor es significativo ya que es aquí donde la sexualidad del protagonista empieza a revelarse como vehículo para una experiencia estética al igual que para el goce de una suerte de transformación. Como el protagonista cuenta, el encuentro con el profesor lo transforma psíquica y físicamente, haciendo que “alguna cosa en él” pierda solidez, se desvanezca y lo libere: “Mal sabia ele que as lágrimas que eu derramara se constituíam em bom indício. Não fazia idéia extamente de quê. Mas alguma coisa em mim deixara a forma de cristal, amolecera e se escoava, ia embora” (48). Como he explicado, las experiencias corporales del escritor con la muerte y el sexo lo transforman y le dan una gran vitalidad. En estas experiencias los cuerpos se comunican a través de percepciones sensoriales que son vías vitales por las que vive de un modo significativo. A la par del deseo de renovación del narrador, se da el deseo de comunicación sensorial con los demás, de estar en contacto con “a temperatura da carne humana” (49), en especial a través de las relaciones sexuales. Así, las relaciones sexuales se presentan como una experiencia vital

para el narrador: cuando está medicado se queja: “Fazia tanto tempo que eu não sabia o que era ter sexo como alguém” (77). La vitalidad, la lucidez, las transformaciones renovadoras son los resultados de procesos de comunicación interpersonal en los que el cuerpo tiene un lugar privilegiado. Es el cuerpo (su materialidad, sus sentidos y sus percepciones) y no el lenguaje verbal lo que constituye la comunicación con otros personajes y su entorno en *Lorde*.

Como hemos observado, los encuentros sexuales del narrador con los demás constituyen una forma de comunicación en la que el narrador alimenta sensorialmente la vitalidad de su cuerpo. Estos encuentros, además, están conectados con el deseo de renovación que el personaje podrá alcanzar de una manera plena al final. Cuando el inglés muere, el protagonista ya no encuentra más trabas para su independencia y la satisfacción de su deseo de renovación. Al visitar Liverpool, el cuerpo del personaje experimenta su última transformación que se da cuando mantiene relaciones sexuales con un estibador inglés mucho más joven que él llamado George. A diferencia de *Wasabi*, el gran conflicto de *Lorde* se resuelve a través de una ansiada metamorfosis tanto corporal como cultural en la que el narrador se apropia del cuerpo de George. Con el cuerpo del estibador, se siente finalmente satisfecho. Después de las relaciones íntimas, el personaje va al baño y, al mirarse en el espejo, ve el retrato de su deseo hecho realidad y con sorpresa nos revela: “Mas era no meu braço esse [tatuagem de] sol ou no de George? . . . Eu não era quem eu pensava. Em consequência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é, no espelho apenas um: ele” (109).

A modo de conclusión

Reunamos brevemente las diferencias fenomenológicas más destacables entre las dos obras estudiadas en el presente artículo. La relación entre el protagonista y su cuerpo en *Wasabi* es inicialmente de extrañeza y alejamiento. No tiene control de los cambios que le suceden al cuerpo y carece de la voluntad de vivir corporalmente. En *Lorde*, en cambio, ocurre todo lo contrario. El protagonista brasileño sí tiene control sobre su cuerpo: lo rejuvenece artificialmente y termina transformándolo completamente y, lo más importante, el personaje vive casi desde el inicio corporalmente. Por otra parte, la relación entre el cuerpo y los demás cuerpos y el entorno en *Wasabi* es, en su mayor parte, una cuestión que atañe a diversas lecturas e interpretaciones que los personajes hacen de los otros cuerpos (en especial, de sus comportamientos kinésicos). Por el contrario, el lenguaje del cuerpo en

Lorde es exclusivamente una percepción sensorial que tiene como fin el placer estético y que se da frecuentemente en las relaciones sexuales. El cuerpo se abre a otros cuerpos y al mundo a través de los sentidos, principalmente en auditivo, dejando a un lado cualquier actividad reflexiva para interpretar lo que encuentra a su paso. Es cierto que este tipo de experiencia corporal también está presente en *Wasabi* en el arrebató sublime que la naturaleza del espolón le provoca al pintor chino, por ejemplo. Las percepciones sensoriales del protagonista en *Lorde* le brindan vitalidad y están estrechamente conectadas con el desarrollo de sus deseos de renovación. Por otro lado y en cuanto a las similitudes, en ambas novelas prima el rol central del cuerpo vivido en el proceso de comunicación, transformación y desarrollo de la conciencia. Se alcanza la madurez emocional y la claridad mental y se cumplen los deseos más íntimos de paternidad y renovación identitaria a través de los distintos, pero superpuestos, tipos de experiencias corporales.

Notas

¹ Para una concisa introducción a la fenomenología y los cambios radicales que plantea a la filosofía occidental moderna, véase Villamil Pineda, “Fenomenología del cuerpo humano.”

² *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty se publicó fue publicada en 1945. En este ensayo uso su traducción al inglés.

³ En la rúbrica de la sociología y estudios de género, véase Young, “Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality.”

⁴ De especial interés es su ensayo “‘Only by Experience’: Embodiment and the Limitations of Realism in Neo-Slave Narratives.”

⁵ Véase su tesis doctoral “Body, Corporeal Perception and Aesthetic Experience in the Work of João Gilberto Noll.”

⁶ Algunas de estas novelas son *La carne de René* (1952) de Virgilio Piñera, *París* (1980) de Mario Levrero, *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatín, *Canción de tumba* (2012) de Julián Herbert, entre otras.

⁷ Según Foucault, a diferencia de la práctica del cuidado de uno mismo por nuestro propio bien y de la consecuente creación de un “yo” regido por preceptos filosóficos, lo que se busca a partir de la llegada del cristianismo es la renuncia del “yo,” ya que se creía que el apego al “yo” se oponía a la voluntad divina. La idea y práctica de la constitución del “yo” como si fuera una obra de arte reaparecen transitoriamente en el Renacimiento y en el dandismo del siglo XIX

(Foucault 340-62).

⁸ Se reafirma, de este modo, el enlace entre el trato especial que el protagonista le da a su cuerpo (y a su estilo de vida) y la idea clasicista de la vida como una obra de arte. Véase la nota anterior.

⁹ Le agradezco al profesor y escritor Abraham Jara Támara por instruirme sobre la importancia y los distintos aspectos de la kinésica (o cinésica). Para un tratamiento de la kinésica en una de las primeras manifestaciones literarias peruanas en el género de la ciencia ficción, véase, en especial, su cuento “Corepensi Center” en *Operación Cosmos* (1994).

¹⁰ La existencia corporal es un modo de vida que ilustra un entendimiento fenomenológico del cuerpo. En palabras de Alberto de Castro et al., vivir corporalmente “proporciona sentido de realidad, mejor aún, una realidad con sentido” (Castro 143). Vivir corporalmente parte del entendimiento, según María Luisa Pfeiffer, que el cuerpo es “un modo de estar en el mundo, de habitarlo, proyectarlo, recordarlo, compartirlo” (citado en Castro 143).

¹¹ A lo largo de este ensayo, me refiero a la estética como rama filosófica que tiene como objetivo la pesquisa de la naturaleza y la percepción de la belleza. Véase Goldman, “The Aesthetic.”

¹² Según Merleau-Ponty, al igual que un poema, una novela, un cuadro o una obra musical, en el cuerpo no se da una distinción entre lo que el cuerpo expresa y el cuerpo mismo; además, los significados de las expresiones corporales se emiten solamente a través del contacto directo con otro ser y sin ningún cambio en su situación temporal y espacial (175).

¹³ Podemos también considerar que al protagonista le interesa el lenguaje paraverbal de la prostituta. Como Teresa Baró ha señalado, este tipo de lenguaje consiste en diversas señales vocales como “la voz, la articulación, la acentuación, el ritmo, la entonación, las pausas; y sonidos como el carraspeo, vocales de relleno o el temblor de la voz. . . .” (43-44).

¹⁴ En Lorde los personajes afrodescendientes tienen un timbre de voz que, al parecer, está ligado a su raza. Para una lectura que deconstruye esta conexión entre timbre vocal y raza, véase Eidsheim, *The Race of Sound*.

¹⁵ Véase la nota 12.

Obras Citadas

- Alencar Brayner, Aquiles Ratti. *Body, Corporeal Perception and Aesthetic Experience in the Work of João Gilberto Noll*. 2006. University of London, Tesis doctoral.
- Baró, Teresa. *La gran guía del lenguaje no verbal*. Paidós, 2012.
- Castro, Alberto de, et al. "La dimensión corporal desde el enfoque fenomenológico-existencial." *Psicología desde el Caribe*, no. 17, 2006, pp. 122-48.
- Cerbone, David R. "Perception." *Merleau-Ponty: Key Concepts*. Editado por Rosalyn Diprose y Jack Reynolds. Routledge, 2008, pp. 121-31.
- Eidsheim, Nina Sun. *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Duke UP, 2019.
- Foucault, Michel. *The Foucault Reader*. Editado por Paul Rabinov. Pantheon Books, 1984.
- Goldman, Alan. "The Aesthetic." *The Routledge Companion for Aesthetics*. Editado por Berys Gaut y Dominic Lopes. Routledge, 2005, pp. 255-66.
- Laera, Alejandra. "Monstruosa compensación: Peripetias de un escritor contemporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls." *Revista Iberoamericana*, vol. 75, no. 227, 2009, pp. 459-74.
- Lingis, Alphonso. *Libido: The French Existential Theories*. Indiana UP, 1985.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Traducido por Kegan Paul. 1958. Routledge, 2005.
- Morris, David. "Body." *Merleau-Ponty: Key Concepts*. Editado por Rosalyn Diprose y Jack Reynolds. Routledge, 2008, pp. 111-20.
- Noll, João Gilberto. *Lorde*. Francis, 2004.
- Pauls, Alan. *Wasabi*. Anagrama, 1994.
- Pinheiro da Silva, Marcio. "Mímesis a contrapelo: ficção e autobiografia nos romances *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, de João Gilberto Noll." *Remate de Males*, vol. 29, no. 2, 2009, pp. 299-317.
- Souza Gomes Carreira, Shirley de. "A identidade traducida em *Lorde*, de João Gilberto Noll." *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades—Universidade Unigranrio*, vol. 5, no. 20, 2007, pp. 72-88.
- Vanden Berghe, Kristine. "*Wasabi*, de Alan Pauls: Una lectura alegórica en clave autoficcional." *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 3, no. 1, 2015, pp. 29-42.
- Vasseleu, Cathryn. *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. Routledge, 2002.

-
- Villamil Pineda, Miguel Ángel. "Fenomenología del cuerpo humano." *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, vol. 26, no. 92, 2005, pp. 7-26.
- Vint, Sherry. "'Only by Experience': Embodiment and the Limitations of Realism in Neo-Slave Narratives." *Fiction Studies*, vol. 34, no. 2, pp. 241-61.
- Young, Iris Marion. "Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality." *Human Studies*, vol. 3, no. 2, 1980, pp. 137-56.