

ESTRATEGIA ESCRITURAL: LA DEGLUCIÓN Y LA APROPIACIÓN DE LA VOZ EN *METAFÍSICA DE LOS TUBOS*

John Kevin Andersson Fataiger¹
Universidad Nacional del Nordeste
jkjandersson@gmail.com

Recepción: 02/02/2025
Aprobación: 30/11/2025

Resumen: En este artículo analizo *Metafísica de los tubos*, novela autobiográfica de Amélie Nothomb, con el objetivo de evidenciar cómo la imagen de la deglución funciona como eje vertebrador y estrategia de escritura, narrada de distintas maneras: heterodiegético vs. autodiegético acompañada de la noción de focalización (Genette, 1972).

El análisis se organiza en tres apartados: “La deglución no motivada (mecánica)”, “La deglución como objeto de placer” y “La deglución de la carpa como autorrechazo”. En ellos mostro, por un lado, la imagen de la “deglución” y, por el otro, la apropiación de la voz para contar el hecho.

Este estudio demuestra que la imagen de la deglución es la estrategia escrituraria central en *Metafísica de los tubos* que permite articular el relato autobiográfico, al funcionar como el hito que desencadena el paso del narrador heterodiegético (tercera persona y ausencia de conciencia) al autodiegético (primera persona y conciencia de sí), evidenciando así la adquisición de la subjetividad y la memoria en el personaje-autora.

Palabras clave: deglución; novela; autobiográfica; estrategias escriturarias

¹ Trabajo aprobado durante el ciclo lectivo 2021 en el marco del Seminario de Literatura Contemporánea en Lenguas no Hispánicas.

Estrategia escritural: la deglución y la apropiación de la voz en *Metafísica de los tubos*

1. Introducción

En este artículo analizo *Metafísica de los tubos*, novela autobiográfica de Amélie Nothomb. Me interesa mostrar, por un lado, cómo la imagen de la deglución funciona como eje vertebrador del relato y se convierte en una estrategia de escritura; y, por otro, cómo este motivo se narra mediante la alternancia entre un narrador heterodiegético y uno autodiegético, junto con variaciones en la focalización interna y externa (Genette, 1972).

Metafísica de los tubos reconstruye los primeros cuatro años de vida de un personaje-bebé y organiza ese recorrido mediante una serie de experiencias que lo atraviesan: su experiencia doméstica, los vínculos familiares y las interacciones con quienes frecuentan el hogar.²

La narración se inicia en tercera persona, con un narrador que mantiene distancia respecto del personaje. Tras el episodio de la ingestión de la barra de chocolate, el cual es un hito importante en la historia, se produce un cambio en la manera de narrar: hay apropiación de la voz en primera, pero la focalización va alternando entre una interna (lo que siente el bebé, narrado en primera) y una externa (en tercera). Esta manera de contarnos la historia (discurso) está atravesada por un eje que lo estructura: la deglución, entendida como el acto de comer o ingerir alimentos.

Los casos que estudio en este trabajo se encuentran agrupados en tres apartados: “La deglución no motivada (mecánica)”, “La deglución como objeto de placer” y “La deglución de la carpa como autorrechazo”. En ellos muestro, por un lado, la imagen de la “deglución” y, por el otro, la apropiación de la voz para contar el hecho. Escogí estos tres casos en particular porque dentro de la diégesis son momentos que el personaje va transitando en la historia.

Los criterios que tomé en cuenta para el análisis son los siguientes: en primer lugar, la percepción (y/o autopercepción) del cuerpo, ya que esto se vincula con la ingesta de comida; en segundo lugar, la apropiación de la voz (primera o tercera persona), porque permite observar el movimiento de la enunciación y, con ello, el surgimiento de la conciencia de sí, que constituye mi tercer criterio. Como hipótesis, propongo que el chocolate blanco es el elemento central que transforma la relación entre la deglución y la toma de conciencia, elevando el acto físico a un suceso de placer directamente responsable de la apropiación de la voz en primera persona y de la emergencia de la subjetividad.

2. Los lugares de la autobiografía

Para comenzar, es necesario brindar algunas nociones centrales sobre autobiografía y memoria, que son dos términos de los cuales parto en este abordaje teórico. Por ello, se considerará el trabajo teórico de Leonor Arfuch (2013), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*.

Arfuch (2013) nos explica que, tanto las autobiografías, memorias, diarios íntimos y correspondencias tienen una historicidad precisa, remontándose al siglo XVIII donde surge el sujeto moderno. Estos géneros, a grandes rasgos, brindaron un espacio para el desarrollo de la interioridad y la afectividad que debe ser “dicho” para existir, y consecuentemente, su expresión a la esfera pública. Con el devenir de los siglos, estos géneros fueron transformándose y re-adaptándose a la era “informática”, transformándose en “globales”. Es decir, no dejaron de existir (2013, p. 21-22).

² No abordaré la cuestión de la diégesis en sí, sino la manera en cómo eso se construye y vertebra en el relato, a través de la imagen de la deglución.

Con este breve panorama de los orígenes de estos géneros mencionados, pondremos el foco en la “memoria”. Podemos entenderla, desde Arfuch (2013, p. 19-25), como aquel relato en donde prima el *valor memorial*, en donde hay multiplicidad de voces y donde aparecen ciertas imágenes que permiten darle “forma” al relato de carácter memorial. Esto se vincula con los cambios de focalización, tanto interna como externa (Genette, 1972), porque permite mostrar cómo el personaje construye ese *valor memorial* y su voz a lo largo del relato.

El *valor memorial* es aquel movimiento en donde se trae al presente narrativo la rememoración de un pasado con su carga simbólica y traumática para la experiencia individual o colectiva (Arfuch, 2013, p. 24). En cuanto a la multiplicidad de voces, Arfuch nos explica que en los géneros discursivos abordados hay proliferación de voces, en donde se da un desdoblamiento del yo en el espacio biográfico narrado (p. 19).

En la memoria, como en cualquier otro relato de los abordados, también se narra una experiencia pasada que es traída al presente narrativo. En este movimiento, “(...) hay cosas que no se pueden decir y no se pueden escuchar quizá en un primer momento de la voz. Y sí más tarde. (...)” (p. 15). Este desplazamiento es un juego narrativo en la novela y en *Metafísica de los tubos* ocurre cuando el personaje infante consume el chocolate blanco. Hablo de juego narrativo porque, como se verá en el apartado cuatro, también ocurre un movimiento en la focalización de la historia. Hay un cambio de una voz heterodiegética a una autodiegética.

También, no hay que dejar de lado la mirada. Es aquí cuando Arfuch expone la noción de *imagen* como un rodeo que impone distancia a la narración: voces sobre voces, alegorías, metonimias y metáforas. En otras palabras, a través de la noción de *imagen*, ingresan en el relato maneras de actualizar la *vivencia memorial* del pasado en el presente de la narración.

Profundizando en la cuestión de la imagen, nos abocaremos a desarrollar tres tropos que se utilizarán para analizar el corpus literario en todo el trabajo: la sinécdoque, la metonimia y la metáfora. Estos resultan adecuados para analizar la deglución como imagen central porque permiten descomponer y comprender cómo se construye la subjetividad, la memoria y la experiencia memorial del personaje a través de la representación figurada del cuerpo y sus funciones básicas.

La sinécdoque, considerando los aportes de Magariños de Morentín (1991, p. 264), es aquella estrategia u operación compleja que consiste en suprimir todas las partes de un “elemento”, salvo una, y nombra a “su objeto” mediante esa característica no suprimida.

La metonimia también es una operación compleja, pero, a diferencia de la sinécdoque, consiste en la expansión y supresión de una cualidad y no de un elemento (p. 269).

Magariños de Morentín define la metáfora como aquella estrategia que consiste en la *operación significativa de sustitución* y de *supresión* sobre el contexto final resultante. Sin embargo, en el trabajo de este autor, él complejiza esta primera definición señalando que la *metáfora* también tiene en cuenta una *condición semántica* que excede los límites de la *operación significativa*:

Es necesario, en el caso de la *metáfora*, tener en cuenta una *condición semántica* que excede los límites de la pura *operación significativa*: debe existir *homología* entre una *cualidad* en el contexto que se quiere modificar y una *cualidad* en el contexto al que se acude para la correspondiente operación significativa (...) (Magariños de Morentín, 1991, p. 289)

Llevado al terreno de la literatura, entiendo esta “condición semántica” como todos aquellos espacios no dichos que exceden los límites de lo que aparece enunciado en la obra. Esto es, la *metáfora* es aquel movimiento de asociación (*homología*) que realiza el lector al leer un elemento de un discurso literario que lo remite a otros por fuera del que lee.

Volviendo a los aportes de Arfuch (2013), entiendo la *imagen* como un “rodeo” que permite que ingrese al relato maneras de “nombrar” la *vivencia memorial*. Además, la entiendo como un término muy unido a la memoria, que cobra forma en lo visual cotidiano (p. 64).

Considerando lo anteriormente expuesto, es destacable considerar la relación existente entre la “subjetividad” y el “conocimiento metafórico”. Scarano (2007), en su libro titulado *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, nos explica que las figuras retóricas (metáforas, metonimias, alegorías, entre otros) supone una “referencia desdoblada” que produce un movimiento de vaivén:

(...) Paul Eakin (1991) ha llegado a llamar “estética referencial” a esta ficción que contiene “elementos factuales”, basado en la certeza de que “la subjetividad es primeramente lingüística y el conocimiento metafórico” y, por ende, “la realidad puede ser imitada sólo a través de figuras” o tropos que universalizan “los contenidos atribuidos de manera individual al distribuirlos en el todo cultural que es el hombre” (Scarano, 2007, p. 92)

(...) Hablar de metáforas del yo, metonimias, alegorías, desvíos figurados, supone hablar de una “referencia desdoblada” donde, como en toda figura de la *elocutio*, “la significación más literal no desaparece nunca detrás de la figurada sino que coexiste con ella: la conciencia del lector va de una a otra en un movimiento de vaivén”, en una tensión nunca resuelta. (...) (Scarano, 2007, p. 93)

Esto último es importante porque en cualquier relato autobiográfico, el “yo” funciona como una metáfora de la realidad que se presume que se encarna en el escrito. Esta “metáfora” es nada más ni nada menos que un “esquema de conexión” entre el yo real y el textual:

James Olney (1972: 34) es sin duda uno de los teóricos del género más provocativos. Su idea de que en el lenguaje el yo se autodefine a través de metáforas apunta a contestar la afirmación deconstruccionista de que el yo es un ser eternamente privado de voz y condenado al silencio (DeMan). Si el yo es una especie de metáfora, entonces deberíamos estar dispuestos a aceptar metáforas del yo en la autobiografía como consustanciales en un grado importante con la realidad que se presume que encarnan. (Scarano, 2007, p. 88)

Ahondando en lo anterior, la autora retoma en su trabajo los aportes de Olney (1991) para explicitar la cuestión de los “esquemas de conexión”. Explica que el “yo” es experimentado y comunicado mediante metáforas. Este “yo” funciona como un *correlato autoral* en donde se pone en discurso circunstancias reales de la vida del autor empírico:

Para Olney (1991: 33), el yo debe ser experimentado y comunicado mediante metáforas, que son “esquemas de conexión” entre el yo real y el textual. La asunción del yo como *correlato autoral* es atestiguada por la puesta en discurso de las circunstancias reales de la vida del autor empírico y apunta a saciar esa compulsión de realidad que alienta hoy tras muchos simulacros literarios. (Scarano, 2007, p. 88)

En *Metafísica de los tubos*, una imagen transversal en todo el relato es la de la deglución. Es decir, la acción de ingerir algo haciéndolo pasar desde la boca hacia el estómago por la garganta. Aparece en la mayoría de los momentos cruciales de la novela y esto no es algo inocente. A continuación, analizo un caso de la misma: “Mira, pues. Mira con los ojos bien abiertos. La vida es lo que ves: membrana, tripas, un agujero sin fondo que exige ser rellenado. La vida es ese tubo que engulle y que permanece vacío” (Nothomb, 2013, p. 133).

Retomando la cuestión de los tropos, el “yo” en la autobiografía funciona como una metáfora de la realidad. Permite crear “esquemas de conexión” entre el yo real y el yo textual. En el caso de la deglución, esto se observa en imágenes como el “tubo que engulle”, que asocia el cuerpo con un concepto abstracto

de carencia o canalización. La metáfora permite que los espacios “no dichos” ingresen al relato. Estos corresponden a aquellas experiencias que la bebé (personaje) aún no puede nombrarlas.

En cuanto a la metonimia, esta es fundamental para el análisis de la deglución como imagen fragmentaria. Por ejemplo, el concepto de “tubo” se explica como la cualidad metonímica que muestra una parte fragmentaria del sujeto (succión, deglución), representando una parte (la función digestiva) por el todo (el cuerpo o el ser vivo). Y, en cuanto a la sinécdoque, permite analizar cómo la deglución, o sus partes (como las bocas de las carpas o la succión), se convierten en la característica única que define la existencia o la identidad del personaje en un momento dado.

Este fragmento seleccionado es representativo de la imagen de la deglución porque recupera fracciones de la *vivencia memorial*, es decir, la experiencia común de cualquier ser vivo: la ingesta de alimentos. En esta cita, además de ver cómo se describe esta acción como “normal” y hasta lo “esperado” en cualquier ser vivo, también muestra cómo el “ser vivo” es, hasta cierto punto, carente porque constantemente tiene que ser rellenado. Esta acción se materializa en la siguiente metáfora: “tubo que engulle”, aspecto que lo trabajaremos en los siguientes apartados.

3. La deglución no motivada (mecánica)

Los casos que presento a continuación corresponden a la primera parte de la novela, es decir, desde sus inicios hasta la página veintiuno. Este apartado se denomina “La deglución no motivada (mecánica)” porque en todos los casos que estudio aquí, la deglución no es algo motivado, sino más bien es descripto como un proceso mecánico. Es decir, entiendo la deglución no motivada como la ingesta de alimentos o líquidos que se realiza de forma automática, inconsciente, y carente de estímulo o deseo. En cambio, comprendo la deglución motivada como el acto de ingerir que está asociado o impulsado por un estímulo interno (como el placer o el deseo) o que genera una reacción consciente y afectiva (como el asco o el rechazo).

Considerando los criterios mencionados en la introducción, en esta sección, hay percepción del cuerpo (que consume, digiere, deglute), pero no hay conciencia del sujeto. La focalización es externa con un narrador heterodiegético (Genette, 1972).

En este apartado, presento tres imágenes: “dios”, “tubo” y “vegetal”. Las tres son imágenes que muestran la ausencia de conciencia y la percepción del cuerpo a través de la deglución, aunque se las empleen en distintos momentos. Para comenzar, presento el primer caso:

Las únicas actividades de Dios eran la deglución, la digestión y, como consecuencia directa, la excreción. Esas actividades vegetativas pasaban por el cuerpo de Dios sin que él se diera cuenta. Los alimentos, siempre los mismos, no resultaban lo suficientemente estimulantes para que él los percibiera. Algo parecido ocurría con la bebida. Dios abría todos los orificios necesarios para que los alimentos y líquidos lo atravesaran.

Ésta es la razón por la cual, llegados a este punto de su desarrollo, llamaremos a Dios el tubo. (Nothomb, 2013, p. 9)

En el fragmento anterior observo, por un lado, la presencia de la deglución acompañado de otros verbos que se relacionan con el proceso: digestión y posterior excreción. Se presentan como las únicas actividades que realizaba Dios, que creo que se trata en este caso, de una imagen que se asocia al feto o bebé. Sin embargo, este proceso (deglución) es percibido de manera inconsciente por parte del personaje. Por eso, se lo describe como carentes de estimulación (“no resultaban lo suficientemente estimulantes para que él los percibiera”).

En segundo lugar, en ese mismo caso, resalto la manera en cómo se cuenta el hecho: narrador heterodiegético con focalización externa. En otras palabras, hay una voz narradora en tercera, extradiegética y omnisciente, debido a que conoce todo lo que le acontece al bebé. La focalización del discurso, a su vez, también está centrada en lo que le acontece al bebé.

Esta manera de contar los hechos se repite a lo largo de toda esta primera parte de la obra literaria. Es decir, se describe y narra la acción de la deglución tomando distancia:

A los padres les divertía la flema de su Planta y decidieron ponerla a prueba. Dejarían de darle bebida y comida hasta que la reclamase: de este modo se vería obligada, tarde o temprano, a reaccionar.

Pero quien ríe el último ríe mejor: el tubo aceptó la inanición como lo aceptaba todo, sin el menor asomo de desaprobación o de asentimiento. Comer o no comer, beber o no beber, le daba lo mismo: ser o no ser, aquélla no era la cuestión.

Al término del tercer día, los estupefactos padres del tubo lo examinaron: había adelgazado un poco y sus labios entreabiertos estaban resecos, pero, por lo demás, no parecía encontrarse mal. (...) (Nothomb, 2013, p. 12)

Como en el primer caso, observo la misma forma de contar la historia. Esto es importante porque en esta primera parte, esta forma es la misma. Luego, cambia.

Sin embargo, creo necesario rescatar esta descripción del primer caso presentado “no resultaban lo suficientemente estimulantes”. Es decir, a nivel diegético, el personaje infante es descrito bajo la imagen de “planta” por parte de los padres y “tubo” por parte del narrador para explicar su condición de inmovilidad o inercia. Esta descripción es clave porque el uso del término “planta” es una sinécdoque que hace referencia al cuerpo vegetativo, mientras que el “tubo” es la metáfora del cuerpo-carencia.

Estas caracterizaciones son repetitivas en diferentes casos, como, por ejemplo, en la siguiente escena, en donde la mamá intentó amamantar a la criatura, pero la misma permaneció “quieto”:

Al principio, la madre intentó darle el pecho. Ante la visión del seno alimenticio, ningún fulgor iluminó los ojos del bebé: permaneció quieto, sin hacer nada, con las narices a un centímetro del seno. Molesta, la madre le metió el pezón en la boca. Dios apenas chupó. Entonces la madre decidió no darle el pecho. (Nothomb, 2013, p. 14)

Un aspecto interesante de esta cita, que guarda relación con las anteriores es que la deglución es “no motivada”. Es decir, no genera movimiento en el personaje:

A los dos años, el tubo ni siquiera había intentado el cuadrupedismo, ni el movimiento, por otra parte. Tampoco había probado el sonido. Los adultos dedujeron que existía un bloqueo en su evolución. Nunca se les habría ocurrido deducir que el bebé no había conocido accidente alguno, ya que ¿quién iba a pensar que, sin accidente, el hombre permanecería perfectamente inerte? (Nothomb, 2013, p. 19)

La cuestión del accidente presentado aquí es un elemento importante a nivel de la historia porque desencadenará los siguientes hechos. Esto será abordado en el siguiente apartado. Por ahora, es importante entender cómo se construye el relato autobiográfico: en tercera, focalizándose en “Dios” o “el tubo”. Y, a su vez, tener en cuenta la relación entre el personaje (“Dios”), la voz narradora y la imagen de la deglución (como actividad cotidiana, sin provocar un estímulo).

La relación entre estos elementos, en este apartado, es importante porque es la manera en cómo la novela autobiográfica construye experiencia en un lugar en donde no hay conciencia (y, por ende, no hay memoria), debido a la ausencia del lenguaje. En otras palabras, podemos entender este juego como una posible estrategia escrituraria.

4. La deglución como objeto de placer

La deglución como objeto de placer es uno de los casos comprendidos dentro de la deglución motivada. Recordemos que la entendemos como el acto de ingerir que está asociado o impulsado por un estímulo interno (como el placer o el deseo) o que genera una reacción consciente y afectiva (como el asco o el rechazo). Los casos que trato en esta sección corresponden a aquellos ubicados entre las páginas veintidós y setenta y seis de la novela. Además, analizo uno en particular que aparece en las páginas ciento uno y ciento dos.

Específicamente, en este apartado abordo tres casos: el grito, el chocolate blanco y el agua. En el primero, hay percepción del cuerpo, pero no conciencia de sí. En el segundo, se distinguen dos momentos: en el primero hay percepción del cuerpo sin conciencia de sí; mientras que, en el segundo, hay percepción del cuerpo y conciencia de sí, y cambia la forma de apropiación de la voz (de la focalización externa con narrador heterodiegético a la focalización interna con narrador autodiegético). En el tercer caso, hay autopercepción del cuerpo y conciencia de sí. Los dos últimos casos guardan relación directa con la imagen de la deglución.

A continuación, analizo lo anteriormente explicado por partes. Para comenzar, en *Metafísica de los tubos* el grito es mostrado como un accidente mental:

Sí, pero ¿por qué aquella cólera? La única causa que podía suponerse era el accidente mental. Algo había aparecido en su cerebro, algo que le había resultado insoportable. Y, en un segundo, la materia gris se había puesto a funcionar. Influjos nerviosos habían circulado por aquella carne inerte. Su cuerpo había empezado a moverse. (Nothomb, 2013, p. 24)

En este caso previo observo dos cuestiones: la primera se relaciona con una primera impresión sobre el movimiento del personaje (lo que luego será la conciencia de sí), a través de la descripción de “la materia gris se había puesto a funcionar”; el segundo aspecto importante tiene que ver con la manera en cómo se lo narra, es decir, en tercera.

En la novela, el grito es un suceso que altera a los padres porque la criatura experimenta su cólera. Más tarde, este hecho se aplaca por la aparición de otro personaje (la abuela), quien es la transportadora de un objeto (el chocolate blanco). La presencia de esto la estudio en dos momentos. En el primero, es destacable este objeto porque es comestible y su función es calmar la cólera del bebé. Veamos esto a continuación:

En efecto, una mano aparece en su campo visual, pero – ¡sorpresa! – sujeta entre los dedos un bastoncito blanquecino. Dios nunca ha visto nada parecido y se olvida de gritar.

- Es chocolate blanco de Bélgica – le dice la abuela a la criatura al tiempo que lo destapa. (...)
- Es para comer – dice la voz. (Nothomb, 2013, p. 30)

Asimismo, la presencia del “chocolate blanco” como objeto a ser deglutido genera una modificación en la manera en cómo entender la experiencia de comer. Es decir, la comida deja de ser un suceso indiferente, como advertí en el apartado previo, para cobrar una trascendencia. Esto es, ser un objeto de deseo:

Comer: Dios sabe lo que eso significa. Ese bastoncito blanquecino desprende un olor que Dios desconoce. Huele mejor que el jabón y la pomada. Dios tiene miedo y deseo a la vez. Hace muecas de asco y saliva de apetito.

En un arranque de valor, atrapa la novedad con los dientes, la mastica aunque no es necesario, se derrite sobre la lengua, enmoqueta el paladar, le llena la boca, y se produce el milagro. (Nothomb, 2013, p. 30)

También, la presencia del “chocolate blanco” tiene otra importancia. En un segundo momento, se produce un movimiento a nivel discursivo: se da un pasaje de narrador heterodiegético a autodiegético. Esto tiene que ver con el paso de la “no conciencia” a la “conciencia de sí” y está motivado por el placer que, en este caso, se corresponde con la ingesta del chocolate. En el siguiente caso, advierto cómo se narra con focalización externa y, de un renglón a otro, hay apropiación de la voz, marcado por la focalización interna:

La voluptuosidad se le sube a la cabeza, le hace jirones el cerebro y hace resonar una voz que nunca había oído:

– ¡Soy yo! ¡Yo soy la que vive! ¡Yo soy la que habla! No soy “él” ni “éste”, ¡soy yo! Ya no tendrás que decir “él” para hablar de ti, tendrás que decir “yo”. Y soy tu mejor amigo: el placer es mío.

Fue entonces cuando nací a la edad de dos años y medio, en febrero de 1970, en las montañas del Kansai y en el pueblo de Shukugawa, ante la mirada de mi abuela paterna, por obra y gracia del chocolate blanco. (Nothomb, 2013, p. 30-31)

Entonces, a partir de los casos presentados previamente puedo ver cómo la aparición de la barra de chocolate marca dos momentos importantes en la obra: por un lado, la percepción del cuerpo, pero la ausencia de conciencia (en tercera); y, por el otro, la percepción del cuerpo y la presencia de la conciencia de sí a partir del deseo por el acto de la deglución, y el cambio en la apropiación de la voz (de tercera a primera).

Estos aspectos se vincularán y se repetirán en todo el relato hasta la página setenta y seis aproximadamente. Es decir, la deglución cobra un papel importante cuando está asociada a algo placentero o a travesuras y la voz que asume ese lugar es la primera persona. Un ejemplo de esta relación es el siguiente:

Mi abuela me había llenado la boca de azúcar: de repente, el animal furioso había comprendido que existía una justificación a tanto aburrimiento, que el cuerpo y el espíritu servían para gozar y que, por tanto, no había que tomarla ni con el universo ni con uno mismo por el hecho de estar aquí. El placer aprovechó las circunstancias para dar nombre a su instrumento: lo llamó Yo, y es un nombre que todavía conservo. (Nothomb, 2013, p. 33)

Otro aspecto importante para señalar y que se relaciona con el cambio de la manera de narrar la deglución y el deseo por esto último es la cuestión del recuerdo. La voz narradora (que es la instancia enunciativa que se construye como voz autobiográfica) se apropia de la primera persona desde el momento en que hay placer, ya que hay un lugar de cultura que asocia la cuestión del recuerdo con el placer:

Al otorgarme una identidad, el chocolate blanco también me había proporcionado una memoria: desde febrero de 1970 lo recuerdo todo. ¿Para qué recordar nada que no esté relacionado con el placer? El recuerdo es uno de los más indispensables aliados de la voluptuosidad. (Nothomb, 2013, p. 35)

También, a partir de la presencia del chocolate blanco, puedo ver la distancia que se construye entre la voz que narra y el personaje. La voz narradora en primera asume que no es la misma que la del personaje, pero que, sin embargo, fue el personaje hace mucho tiempo. En otras palabras, se relaciona con el género al cual pertenece (autobiografía – memoria). La voz narradora es Amélie adulta que recuerda su pasado de niña; ambas voces se mezclan en la narración: “Previo al chocolate blanco, no recuerdo nada: tengo que fiarme del testimonio de mis allegados, reinterpretado por mí. Luego mis informaciones son de primera mano: la misma mano que escribe” (Nothomb, 2013, p. 36).

Ahondando un poco más en lo anterior, presento otro caso en donde se presentan estas dos voces dialogando sobre una acción (engullir): la primera es la voz del personaje que narra su experiencia a partir de lo que conoce sobre el mundo para definir “aspiradora”; la segunda voz asume esa experiencia como pasada explicando por qué llamaba “animal” a una aspiradora:

Un día mi madre entró en el salón con un animal de cuello largo cuya larga y delgada cola terminaba con una toma de corriente. Apretó un botón y el animal emitió un lamento regular y continuo. (...)

No era la primera vez que veía una aspiradora, pero todavía no había reflexionado sobre su condición (...). Era un milagro: el aparato engullía las realidades materiales que encontraba a su paso y las transformaba en inexistencia. (Nothomb, 2013, p. 39-40)

Entonces, a lo largo de este recorte que expongo, la deglución está asociada a este acto de deseo, que se narra en primera persona. Este “deseo”, en el personaje infantil, connota todo un juego de comidas placenteras permitidas y reprimidas. Esto lo vemos en los siguientes casos, el primero es una escena entre la bebé y Nishio-san, en donde esta le permite comer a la niña alimentos que desea; mientras que, en el segundo caso, la otra cuidadora, le prohíbe:

Cuando por la mañana entraba en la cocina, Nishio-san se prosternaba para ponerse a mi altura. Me lo consentía todo. Si yo expresaba el deseo de comer de su plato, algo que ocurría con frecuencia ya que prefería lo que comía ella a lo que me daban a mí, ella dejaba de tocar su pitanza: esperaba a que yo hubiese terminado antes de reanudar su alimentación, suponiendo que yo hubiera tenido la grandeza de espíritu de dejarle algo. (Nothomb, 2013, p. 53-54)

Así pues, cuando yo acudía a la cocina para comer por segunda vez, ella no me permitía coger nada de su plato. Estupefacta por su impertinencia, volví a acercar mi mano a sus alimentos: aquello me costó una bofetada. (Nothomb, 2013, p. 59)

Por último, con respecto al agua, en el siguiente caso advierto cómo se la asocia al acto de deseo por la simple razón de que se deglute, es decir, atraviesa el cuerpo. Sin embargo, a diferencia de la barra de chocolate, aquí hay autopercepción y conciencia de sí:

(...) El mundo caía sobre mi cuerpo entero. Abría la boca para tragarme la cascada, no rechazaba ni una sola gota de lo que la lluvia me ofrecía. El universo era generosidad y yo tenía la sed suficiente para beberme hasta el último sorbo. (Nothomb, 2013, p. 101)

Desde lo alto de mi experiencia antediluviana, sabía que llover constituía la cumbre del placer (...) (p. 102)

Observo percepción del cuerpo y conciencia de sí porque, en este caso, el personaje es consciente y percibe su propio cuerpo. Esto le permite entender qué es lo que le genera placer. En cambio, la barra de chocolate fue presentada al sujeto externamente, sin conocimiento previo del placer que generaría.

5. La deglución de las carpas como autorrechazo

¿Por qué la novela autobiográfica insiste tanto con la comida? Me parece interesante iniciar este apartado con este interrogante, que lo retomaré al finalizar. Pero, para esbozar, creo que en la acción de la deglución y en las imágenes de la succión y el tubo, se ilustra cómo el ser humano, al igual que los animales, somos seres vivos similares, banales y carentes. Esto es representado a través de la acción de la deglución.

Los casos que trato en esta sección corresponden a aquellos que van desde la página setenta y siete de la novela hasta su final. En este apartado, abordo dos sucesos: las carpas y la imagen del tubo.

En relación con las carpas, se identifican dos momentos distintos. Comenzando con el primero, puedo ver estos animales presentados como la percepción del cuerpo del otro: “La visión de aquellas tres

bocas sin cuerpo emergiendo del estanque para comer me dejaba estupefacta de repugnancia” (Nothomb, 2013, p. 122). En este fragmento, aparece una voz que asume el lugar de primera persona, consciente de sí y que rechaza los peces porque su deglución le genera repugnancia.

Esta sensación de “asco” o “repugnancia” con la cual se describen las carpas es repetitivo y constituye parte del rechazo hacia los animales. En el siguiente caso, advierto con más detalle este rechazo por el simple hecho de que las carpas degluten:

Me esforzaba, dispersando el arroz aglomerado, por mirar lo menos posible las jetas de aquella masa. Las de los humanos que comen ya constituyen un espectáculo lamentable, pero no eran nada comparadas con las bocas de Jesús, María y José. Una boca de alcantarilla habría resultado más apetitosa. El diámetro de su orificio era casi idéntico al diámetro de su cuerpo, lo cual habría podido hacer pensar en la sección de una tubería de no haber sido por sus labios piscícolas, que me miraban con mirada de labios, ¡esos labios desagradables que se abrían y cerraban con un ruido obsceno, esas bocas en forma de salvavidas que se zampaban mi comida antes de devorarme a mí! (Nothomb, 2013, p. 124)

En otras palabras, en el caso siguiente, la deglución se presenta, en un primer momento, como un “rechazo” hacia el otro por la acción de la ingesta de comida:

Les lanzo trozos de comida. El ramillete de bocas se abalanza. Los tubos abiertos engullen. Una vez han deglutido, reclaman todavía más. Su garganta está tan abierta que si uno se inclinara un poco podría verles hasta el estómago. Mientras continúo distribuyendo la pitanza, me siento cada vez más obnubilada por lo que me muestra esa trinidad: normalmente, las criaturas esconden el interior de su cuerpo. ¿Qué ocurriría si la gente exhibiera sus entrañas? (Nothomb, 2013, p. 131-132)

En un segundo momento, la escena de las carpas cobra otro sentido: ya no es la percepción del cuerpo del otro y el rechazo al otro, sino una autopercepción del propio cuerpo y el autorrechazo por el mismo común denominador, la deglución. Esto puedo verlo cuando se enuncia la reflexión sobre el “asco”; es el espejo del sujeto, en este caso, personaje:

Me acostumbré a realizar aquella tarea con los ojos cerrados. Era una cuestión de supervivencia. Mis manos de ciego desmenuzaban la galleta y la lanzaban hacia adelante, al azar. Una salva de “pluf pluf glup glup” me indicaba que la trinidad, al igual que una población hambrienta, había seguido el rastro de mis experimentos de balística alimentaria. Incluso sus ruidos resultaban innobles, pero me habría sido imposible taparme los oídos.

Fue aquélla la primera vez que sentí asco (...)

A veces pienso que nuestra única especificidad individual radica precisamente en esto: dime lo que te da asco y te diré quién eres. Nuestras personalidades son nulas, nuestras inclinaciones resultan a cual más banal. Sólo nuestras repulsiones nos definen realmente. (Nothomb, 2013, p. 125)

Ahondando en esta cuestión, las carpas son un espejo debido a que esta lectura se hace en clave de deglución. Las carpas “degluten” y son cuerpos ajenos que dan asco, según las descripciones previas. Pero, en un segundo momento, el sujeto reflexiona que también él deglute, como las carpas. Por ende, hay autopercepción y autorrechazo. Esto se ilustra a continuación, cuando se describe que “era mi propia carne la que alimentaba las carpas”: “Comparación fundada: cada vez más, tenía la impresión de que era mi propia carne la que alimentaba las carpas. Adelgacé. Tras la comida de los peces, me llamaban para comer; no podía probar bocado” (Nothomb, 2013, p. 126).

En adición a lo anterior, también observo, a continuación, el autorreconocimiento en las carpas, descripto como algo “obsesivo” y “repugnante”:

¿Te parece repugnante? En el interior de tu vientre ocurre lo mismo. Si este espectáculo te obsesiona tanto, quizás es porque te reconoces en él. ¿Acaso crees que tu especie es diferente? Los tuyos comen menos suciamente, pero comen, y en el interior de tu madre, de tu hermano, también ocurre algo parecido. (Nothomb, 2013, p. 132)

También, en relación con la escena de las carpas, hay otra imagen que se utiliza: el tubo. Esta me permite ver algo en común entre la vida humana y animal, la descripción de la deglución: “Mira, pues. Mira con los ojos bien abiertos. La vida es lo que ves: membrana, tripas, un agujero sin fondo que exige ser rellenado. La vida es ese tubo que engulle y que permanece vacío” (Nothomb, 2013, p. 133). En la escena previa observo también la autopercepción del cuerpo y el autorrechazo por la misma acción: la ingesta de comida, algo común, normal y esperado de la vida. Para explicar esto, se usa la imagen del “tubo”. La autopercepción del cuerpo es un acto cognitivo, mientras que el autorrechazo es un juicio. Ambos representan una secuencia: la autopercepción del cuerpo que conduce a una respuesta emocional y conductual (afecto y juicio).

Sin embargo, percibo, además, un juego de cambio en la manera de apropiarse de la voz: de tercera a primera persona y de primera a tercera persona. Esto se corresponde con la necesidad de mostrar que el personaje pierde conciencia de sí y luego la recupera:

La tercera persona del singular retoma poco a poco posesión del “yo”, que me sirvió durante seis meses. La cosa cada vez menos viva siente que vuelve a convertirse en el tubo que quizás nunca dejó de ser.

Pronto, el cuerpo no será más que tubo. Se dejará invadir por el elemento adorado que proporciona la muerte. Finalmente liberado de sus funciones inútiles, la canalización dejará paso al agua, a nada más. (Nothomb, 2013, p. 138-139)

De repente, una mano agarra el bulto yacente por la piel del cuello, lo sacude y lo devuelve brutalmente, dolorosamente, a la primera persona del singular.

El aire penetra en mis pulmones, que habían creído ser branquias. (...) (Nothomb, 2013, p. 139)

Retomando el interrogante planteado al inicio, las carpas representan un límite entre un “yo” y un “otro” que, en definitiva, comparten rasgos similares. El “otro” funciona como un espejo, otra manera de ver la imagen de uno mismo. A su vez, el tubo es aquella cualidad, metonímica, que nos muestra una parte fragmentaria del sujeto a través de aquellas características que generan repulsión, rechazo y autorrechazo: succión, deglución.

6. Conclusiones: el lugar de la deglución en las novelas autobiográficas de Amélie Nothomb

Considero que la deglución es un asunto e incluso un motivo vertebrador en *Metafísica de los tubos*. Esta estrategia escrituraria también es percibida en otras novelas de la serie autobiográfica, como *Pétronille*, en donde la apropiación de la voz y la cuestión de la deglución ocupan un lugar central.³ En dicha novela, la diégesis se centra en la relación entre Amélie Nothomb y su amiga. Pero este vínculo que las une se centra en la ingesta de bebidas alcohólicas. Es decir, deglución. En relación con esto, también hay otras estrategias que se utilizan y que guardan relación con la apropiación de la voz. En *Metafísica de los tubos*, la deglución es una estrategia escrituraria que expone un aspecto básico de la esencia de la vida: la ingesta de alimentos. Esta acción adquiere muchos matices de significado porque es el sujeto que, conscientemente o no, los asigna. Así, en un primer momento, representa algo

³ Escogí *Pétronille* porque en esta novela se cierra la serie autobiográfica.

mecánico (la succión, de allí la imagen de tubo). En un segundo momento, es objeto de placer y, posteriormente, es el rechazo porque se reconoce al ser consciente del hecho a partir de que come.

En todo momento, hay deglución: ingerimos alimentos sólidos y líquidos. Las personas no reflexionan sobre si comen o no y, cuando lo hacemos y rechazamos la comida (en general), entramos en conflicto porque no podemos oponernos a algo que es esencial para nuestra supervivencia.

Esta reflexión está en constante diálogo en diferentes novelas de Amélie Nothomb. En *Metafísica de los tubos*, el personaje ingiere de manera automática, luego se vuelve un objeto de placer y posteriormente, cuando reflexiona, lo rechaza. Este rechazo es conflictivo. En *Pétronille* sucede algo similar: la deglución es motivo de unión de dos amigas, después, es objeto de obsesión y conflicto.

La deglución, como imagen abstracta, también abre un camino de reflexión sobre la fase oral dentro del ciclo de la vida humana. A partir de esto, podemos pensar que la deglución en un infante es algo destacable por la significancia que tiene a nivel psicológico. Es posible que la escritora tomara estas teorizaciones provenientes del psicoanálisis y las incorporara a la novela como una estrategia para narrar. No obstante, mi foco de estudio estuvo centrado en analizar cómo la deglución forma parte de esta estrategia para escribir la novela y no abordarla desde un punto de vista psicoanalítico, aunque dicha lectura también sería posible.

7. Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Ciudad de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Editorial Lumen.
- Magariños de Morentín, J. (1991). Las figuras retóricas en la publicidad. En *El mensaje publicitario* (pp. 245-312). Ciudad de Buenos Aires, Edicial.
- Nothomb, A. (2013). *Metafísica de los tubos*. Trad. Sergi Pàmies. Barcelona, Anagrama.
- Nothomb, A. (2016). *Pétronille*. Trad. Sergi Pàmies. Barcelona, Anagrama.
- Scarano L. (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Ciudad de Buenos Aires, Biblos.