

Nathalie Gassel y la escritura andrógina

Nathalie Gassel and the writing androgyne

RESUMEN

El artículo presenta la obra de Nathalie Gassel. Esta novelista, poeta, fotógrafa y culturista belga del siglo XXI, cuyos trabajos podrían ser definidos como «autoficciones», aborda conceptos relacionados con la teoría y la cultura *queer*, tales como performatividad, S/M o postpornografía. El objetivo de este artículo es definir cómo esos conceptos son mostrados en los trabajos de Gassel, especialmente en su relación con la concepción postmoderna de un cuerpo *queer*.

Palabras clave: Nathalie Gassel, literatura belga francófona, cuerpo, *queer*, postpornografía, S/M.

ABSTRACT

This article presents Nathalie Gassel's works. This 21st century Belgian novelist, poet, photographer and body-builder, whose writings could be defined as "auto-fictions", deals with concepts related to queer theory and culture, such as performativity, S/M or post-pornography. The aim of this article is to define how these concepts are shown in Gassel's works, especially in their relationship with the author's postmodern conception of a queer body.

Key words: Nathalie Gassel, French-Belgian literature, body, *queer*, post-pornography, S/M.

SUMARIO:

1. — Nathalie Gassel y la pornografía. 2. — El cuerpo del Otro en la obra de Gassel: márgenes erógenos y S/M. 3. — Inscripción corporal de la performatividad: Gassel se inventa un cuerpo.

La mujer es lo que espero del hombre (Nathalie Gassel, *Musculatures*)²

1 Universidad Pablo de Olavide – Sevilla.

2 Ante la inexistencia de traducciones de las obras de Nathalie Gassel en castellano, me he permitido traducir yo mismo los fragmentos que se citarán en este artículo. He preferido empero dejar los títulos de las obras en francés, a la espera de una traducción definitiva y completa de la autora belga en nuestra lengua.

Nathalie Gassel y la pornografía

Nathalie Gassel es una de las autoras más sorprendentes de la actual escena literaria francófona en Bélgica: perteneciente enteramente a la literatura del siglo XXI –su primer libro, *Éros androgyne*, se publicó en 2000–, adepta del culturismo, ex campeona de boxeo tailandés, fotógrafa, novelista y poeta, su escritura se erige en celebración del cuerpo. Ha publicado por el momento cinco obras que resultan difíciles de adscribir a un género literario: *Éros androgyne* (2000) puede considerarse como un poemario en prosa, *Musculatures* (2001) y *Construction d'un corps pornographiques* (2005) se sitúan entre la autoficción y el ensayo, *Stratégie d'une passion* (2004) es una novela epistolar postmoderna en la que el destinatario de los e-mails de Gassel está prácticamente privado de voz propia y sólo puede expresarse a través de los escasos fragmentos que cita la autora; por último, *Des Années d'insignifiance* (2006) se erige en diario de la infancia de Nathalie³. Pese a esta diversidad formal, hay que señalar que la obra de Nathalie Gassel se lee en conjunto: la escritora teje una red –todavía inconclusa– de relaciones entre sus obras, las cuales dialogan entre ellas ayudando al lector a construir por sí solo un imaginario de la androginia. Las obras de Gassel son autoficciones de las que ella es la protagonista en primera persona. La interacción con el lector es intensa: la autora parece inspirarse en técnicas cercanas a las empleadas por la pornografía, en el sentido de que su discurso a veces golpea en eso que Virginie Despentes llama «el ángulo muerto de la razón» (Despentes, 2006: 91). La escritura desarrolla los fantasmas de ese ente autoficticio que es Nathalie Gassel, sin dejar de mirar de soslayo a lo más oculto del universo sexual del lector. En esa interacción fantasmática, que es, a mi modo de ver, uno de los pilares del imaginario pornográfico, es donde se sitúa la escritura gasseliana.

Nathalie Gassel es tal vez la menos conocida de una serie de autores francófonos, que la crítica ha bautizado con el expresivo nombre de «Génération sous X»⁴ y que constituye un claro ejemplo de creación en primera persona de un imaginario literario de la sexualidad postmoderna. Nombres conocidos para un público español relativamente iniciado en la cultura francófona, como Michel Houellebecq⁵ o Catherine Millet, se codean con otros menos célebres de este

3 He decidido no incluir en el corpus su recientísimo último libro, *Récit plastique* (2008), ya que su publicación ha sido posterior al período de preparación del artículo. Señalaré únicamente que en este último trabajo, Gassel profundiza en la hibridez formal que caracteriza su escritura, al retomar una estrategia ya esbozada en *Construction d'un corps pornographique*, como es la de mezclar narración y fotografía. La fotografía representa uno de los dispositivos esenciales del erotismo gasseliano: las fotos de inspiración S/M que la autora toma de su compañero son ampliamente descritas en sus novelas *Musculatures* et *Stratégie d'une passion*.

4 Éric Brogniet propone un somero panorama de esta generación de escritores en el postfacio de *Des années d'insignifiance*.

5 Calixto Bieito acaba de adaptar al teatro la novela *Plataforma* de Houellebecq, con Juan Echanove en el papel del cínico Michel, consumidor y emprendedor de turismo sexual en el Tercer Mundo.

lado de los Pirineos, como Catherine Breillat, Raphaëlla Anderson, Catherine Cusset, Guillaume Dustan o la jovencísima Claire Legendre, quien funda simbólicamente la generación al abrir con un expresivo «Me duele el coño» una novela de no menos expresivo título: *Viande* (Carne⁶). Nathalie Gassel forma parte de este segundo grupo, en primer lugar porque es belga francófona y una parte de su obra está editada en Bruselas, con lo que ello significa en términos de difusión editorial en el universo francófono, frente a los autores cuyas obras son editadas en París. La segunda razón es que, a pesar de compartir temática con *best-sellers* como Houellebecq o Despentès, su estilo es poco accesible y su fondo y forma resultan menos atractivos para el ávido lector de principios del siglo XXI. Sin embargo, Gassel trata de todo aquello que representa el día a día de nuestras sociedades y que constituye las señas de identidad de la «Génération sous X»: deshumanización, disolución de la personalidad, deconstrucción de los cuerpos, sexualidad cibernética y cuantitativa..., el universo gasseliano no es en absoluto ajeno a algunas de las principales tendencias filosóficas y artísticas que pueblan el ámbito «post» en el que nos ha tocado vivir.

El cuerpo del Otro en la obra de Gassel: márgenes erógenes y S/M

El materialismo de la obra de Gassel se concreta en la identificación o fluidez que magistralmente establece la autora entre su cuerpo, El Cuerpo, y su escritura. Gassel rinde homenaje no sólo a la anatomía –SU anatomía, a través de la del Otro– sino también al genio y la inteligencia («Nos arrodillamos ante la inteligencia, su belleza y su transfiguración», Gassel, 2001 *a*: 23). El trabajo de la escritura proviene de un estado de tensión interior que sólo puede canalizarse mediante dos actividades: el deporte y la producción literaria. Identificados con las dos vertientes tiránicas del cuerpo y el pensamiento, músculo y escritura se asimilan mutuamente, no sólo en términos formales –el texto ha de ser breve y cortante, como la repetición de un ejercicio de musculación, y seco y fibrado como el cuerpo del atleta– sino también desde el punto de vista del trabajo: deporte y escritura representan dos actividades complementarias e inseparables. «Forjarse un cuerpo a mis ojos conveniente no era más sencillo que escribir, práctica cotidiana e higiene de vida» (Gassel, 2005: 18); para Gassel, la ascesis a la que debe consagrarse el atleta es equivalente a la del trabajo intelectual de la escritura. «Pasaba de los libros al ring» (Gassel, 2005: 14), «con los dedos sobre el teclado de mi Powerbook, a veces tengo la energía y la sensación de estar boxeando» (Gassel, 2004: 21): para la autora, la carne se hace verbo, y entre ellos se establece una comunicación orgiástica cuya única finalidad es la consecución del placer: como la multitud hipersexual de Catheri-

6 El título es tanto más representativo de la concepción de la sexualidad de esta generación de escritores cuanto que el término «viande» en francés hace referencia a la carne de animal lista para ser consumida.

ne Millet⁷, los textos de Gassel se encadenan unos a otros como eslabones de una única cadena de placer. «El primer hombre que conocí fue el que me hizo conocer al segundo» (Millet, 2001: 44), dice Millet; Gassel, por su parte, concibe los poemas en prosa de *Éros androgyne* como «pedazos de apetencia» (Gassel, 2001 a: 11) y, cuando hace el amor con un trabajador sexual en *Musculatures*, se siente en comunión con todos sus clientes:

Me siento unida a todos los clientes que lo han deseado. No follo sola, el deseo de los demás me lleva también, como una multitud. [...] Siento nuestra motivación común, somos varios, están conmigo cuerpos invisibles. Al amarlo a él, también los estoy amando a ellos (Gassel, 2001 b: 41).

Gassel traslada esa misma idea de contigüidad a la narración, en la que actividad física y actividad sexual se suceden y entremezclan (Gassel, 2001 b: 11).

El Otro, el compañero o compañera de las aventuras sexuales de Gassel, constituye uno de los ejes fundamentales de su escritura, la cual declina una serie de prototipos recurrentes en sus obras, como los individuos situados en los márgenes erógenos, por ejemplo los minusválidos (Gassel, 2001 a: 34-35)⁸, los impotentes⁹ (Gassel, 2001 a: 52) y, en general, los cuerpos sufrientes. Los travestis de sexo masculino y apariencia femenina constituyen uno de esos personajes prototípicos: calificados como «hombre-mujer», «con una boca grande, informe, que chorrea maquillaje, con una polla y un pecho reales» (Gassel, 2001 a: 13), «me gusta el contraste entre la sonoridad de la voz masculina y el nombre femenino» (Gassel, 2001 a: 85), ese «yacente pecio» representa la molicie que tanto agrada a Gassel. Figura lo que se podría denominar como *de-generismo*, en el sentido de disolución del género, que es, después de todo, el proyecto que Gassel se propone llevar a cabo en su búsqueda incesante de compañía sexual. El *de-generismo*, eje de la empresa erótica de la escritora, se

7 Es óbice citar aquí uno de los pasajes más bellos de *La vie sexuelle de Catherine M.*, uno de los textos más relevantes de esta generación, el cual remite a la gran tradición pornográfica francesa de Sade, Mirbeau o Louÿs. Millet retoma este universo libertino, proyectándolo en un siglo XXI poblado de cuartos oscuros, locales de intercambio de parejas, cybersexo y demás orgías: «Hay dos maneras de plantearse la multitud, bien como una muchedumbre en la que los individuos se confunden, bien como una cadena en la que, por el contrario, lo que los distingue es también lo que los une, como un aliado compensa las debilidades de otro aliado, como un hijo se parece a su padre sin dejar de ser distinto a él. Los primeros hombres que conocí hicieron de mí la emisaria de una red de la que no se puede conocer a todos sus miembros, el inconsciente eslabón de una familia que se declina de modo bíblico» (Millet, 2001: 43).

8 En *Stratégie d'une passion*, la visión fantasmática del cuerpo herido del amante de Nathalie es motivo de excitación estética: «Me siento algo culpable por esa alegría que considera exclusivamente mi placer. Ropas sucias, desgarradas que contemplo voluptuosamente. Las emociones de la sensualidad no son ya las de la compasión» (Gassel, 2004: 77).

9 El pene flácido en un elemento relevante del erotismo gasseliano.

materializa, como acabamos de ver, en el travestismo, pero también en todo lo relacionado con el disfraz y la ocultación. Tal es el caso del maquillaje, artificio *trans* del que Gassel hace la apología:

Esa sobrehumanidad del artificio me fascina. Es como si sólo existiera esa superficie exterior de colores y materias rehechas. El resto (la carne, la realidad, lo de dentro) está borrado, lejano... [...] No se trata ni de una mujer ni de un hombre, sino de un ser de provocación sexual y, de manera más abstracta, de seducción pura (Gassel, 2001 a: 26).

Gassel asimila la mujer excesivamente maquillada al travesti, cuya tradición como criatura transgénero hipersexual existe ya en la literatura libertina francesa de finales del siglo XVIII (Jiménez Salcedo, 2007) y es retomada en el arte contemporáneo desde principios del XX por artistas como Marchel Duchamp, Claude Cahun, Michel Journiac, Jürgen Klauke, Urs Lüthi o Pierre Molinier, entregados todos ellos, algunos hasta el último extremo, como Molinier, a la búsqueda de la androginia y de lo que Bernadac y Marcadé llaman, utilizando una terminología deleuziana, la «desterritorialización de las entidades anatómicas» (Bernadac, Marcadé, 1995: 11). Estos artistas intentaron deconstruir las hipotecas biológicas freudianas dentro de un programa de arte *queer avant la lettre*, precedente de artistas *de-genéricos*¹⁰ actuales como Del LaGrace Volcano, Laurence Jaugey-Paget, Matthias Herrmann o Yasumasa Morimura (Mahon, 2005: 262-268). Alberto Sorbelli, por ejemplo, explora la hipersexualidad del travestismo en una serie de fotografías en las que el mismo artista se retrata en las salas del museo del Louvre travestido, como si de una *drag-queen* se tratara, con los aderezos de una hipertrofia femenina, convertido así en criatura exclusivamente sexual, expuesta como una inmensa zona erógena *de-genérica* (Baque, 2002: 95-96).

La relación sexual con el hombre se desarrolla en Gassel de manera jerárquica, de dominadora a dominado. La idea de dominación subyace en toda su obra, aunque se pueden constatar diferencias entre el placer egoísta de *Éros androgyne* (Gassel, 2001 a: 88-89) y el intercambio de placer en *Stratégie d'une passion*. En cualquier caso, para Gassel no hay placer sin relación jerarquizada. No me resulta conveniente hablar de sadomasoquismo, ya que este concepto

10 Con este neologismo pretendo traducir la forma francesa *dégenrisation*, que utiliza la teórica y militante *queer* Marie-Hélène Bourcier para hacer referencia a las estrategias de deconstrucción del género, entendido éste como entidad identitaria fundada por una realidad social binaria masculino-femenino. En ese sentido, la teoría *queer* considera que la idea misma de performatividad (eje central del concepto de género según Butler) anula la concepción de un género basado en una identidad asentada en principios sociales o biológicos. Las identidades deberían pues ser múltiples y mestizas y, por lo tanto, *de-genéricas*, es decir, opuestas a cualquier binarismo.

remite a un saber-poder de orden biopolítico, según la lectura de tendencia *queer* que desearía hacer de la obra de Nathalie Gassel. Prefiero servirme de las siglas S/M en lugar de sadomasoquismo, entendiéndolas en el sentido que les dan precisamente las teóricas lesbianas de la escena sado-maso estadounidense (Califia, 1981), es decir, como una forma de sexualidad opuesta al feminismo esencialista, según la cual las mujeres no tienen por qué ser ni más dulces que los hombres ni, por supuesto, ajenas al poder. El S/M, relación sexual contractual en la que uno de los participantes cede al otro u otra la autoridad durante el acto erógeno, recoloca en primera línea de debate la cuestión del poder, oponiéndose así a la utopía feminista de un mundo sin coerción, y subrayando la naturaleza cultural y discursiva del concepto de género (Bourcier, 2006: 77). Se trata pues de una reapropiación y resignificación de las formas codificadas de poder con el fin de subvertirlas y *de-generarlas*, es decir, vaciarlas de su connotación puramente masculina.

Gassel sitúa la relación con sus amantes de sexo masculino en el nivel contractual de cesión de poder del S/M, añadiéndole no obstante una dimensión que podríamos denominar «anatómica»: los compañeros sexuales de Nathalie deben tener un cuerpo «redondeado y amorfo» (Gassel, 2001 *a*: 25), de carnes «finas y adiposas» (Gassel, 2001 *b*: 16), «con pieles de negras pilosidades» (Gassel, 2001 *b*: 108). El hombre es débil y blando, en contrapunto con el cuerpo atlético de la autora, quien desea mantener un poder total sobre su compañero. Esta relación de dominación es desarrollada por Gassel en su novela *Stratégie d'une passion*, novela cyber-epistolar entre una Nathalie dueña absoluta de la interlocución frente a un hombre, intelectual y físicamente más débil que ella, del que sólo conocemos lo que la autora nos deja leer a través de los extractos de e-mails citados por ella misma (Gassel, 2004: 39, 44). Gassel quiere que su amado piense exclusivamente en ella, ocupar la totalidad de sus pensamientos, convertirse en demiurgo que crea y destruye:

Pretendo habitar tu cuerpo, tu corazón, tu carne. Prescribo que tus pensamientos, en cualquier momento de la jornada, de la noche, independientemente de tus actividades, se dirijan a mí. Así es como te amo. Ordeno que caigas a mis pies. Codicio tu sangre, tu carne con el apetito de un diablo lúbrico y sensual, dirigiendo hacia ti la mirada furiosa de la tentación (Gassel, 2004: 34).

El anclaje deconstructivo del binomio dominación-sumisión en la obra de Nathalie Gassel se hace evidente en la forma en que describe sus relaciones con sus compañeros de sexo masculino. Gassel imagina una copulación salvaje en la que el hombre nunca penetra, sino que desliza su sexo en el de Nathalie de manera forzada¹¹ (Gassel, 2001 *b*: 22-23), durante la cual sería capaz de hacer del

cuerpo de su compañero «una ruina» (Gassel, 2001 a: 16). La autora lleva el contrato inherente al S/M hasta sus últimas consecuencias: de acuerdo con una concepción corporal muy postmoderna, que recuerda en cierta manera al estatus del cuerpo en las películas de David Cronenberg¹², Gassel quiere hurgar, excavar el cuerpo de arriba a abajo¹³, darle la vuelta, «hasta la sangre, hasta las tripas y el despiece» (Gassel, 2001 a: 58), comprimirlo, sofocarlo, convertirlo en carne «que se deglute y se devora, auténtica carnicería en la que todo se come, se mata» (Gassel, 2001 a: 83).

Pero el cuerpo puede tener otro estatus erótico, aparte del de objeto consumible. Éste se haya en su carácter andrógino, es decir, en su indiferenciación sexual llena de sexualidad, tal y como ocurre con los cuerpos que Gassel observa en los locales de ambiente y en cualquier lugar de reunión de homosexuales y lesbianas, como es el caso del desfile del orgullo *gay*: «Cuerpos *a priori* fuera de cualquier clasificación sexual y sin embargo enteramente sexuados. Lo son doblemente, dejando abiertos todos los campos de lo posible, tanto lo femenino como lo masculino» (Gassel, 2001 b: 46). Pero, como acabamos de ver, el verdadero erotismo del cuerpo para Gassel se encuentra en su dimensión orgánica, también en las secreciones que emite, las cuales son para la autora metonimias del cuerpo, formas comestibles que evitan tener que devorar directamente la carne (Gassel, 2004: 127).

Podría enumerar las sustancias del cuerpo o hablar de los cuerpos que pierden la sangre, con todos los líquidos fuera, como en una nueva desnudez en la que las carnes invertirían sus perspectivas (Gassel, 2001 a: 47).

La escritura gasseliana revela su gusto orgánico por la carne. Volvemos aquí a la *Viande* de Claire Legendre: no se trata de la piel como zona erógena, sino de la carne como producto consumible, presentada en su cruda realidad, desprovista de imagen o representación. Gassel plantea, por ejemplo, el acto de

11 Gassel subvierte la penetración, a la que convierte en acto de pasividad sexual en el que el compañero masculino es violado por la heroína. La autora opera esta misma inversión de roles en las escenas de felación: sirva de ejemplo la descripción de una felación canibalesca descrita en *Musculatures* (Gassel, 2001b: 102). La dimensión post-pornográfica de la sexualidad gasseliana se encuentra precisamente en ese juego de inversiones entre actividad y pasividad. Como hace el cineasta canadiense Bruce LaBruce en sus películas porno de inspiración queer, Gassel retoma los clichés de la pornografía contemporánea –la felación es uno de ellos desde el estreno de *Garganta Profunda* allá por los años 70– para invertirlos dentro de un esquema de dominación en el que interviene el canibalismo.

12 La postmodernidad corporal de Cronenberg se refleja en su visión del cuerpo como collage, como carne que se desmenuza, como cuerpo al que se le da la vuelta para ver lo que hay en el interior. Si algo caracteriza a los personajes de Cronenberg es que pierden totalmente posesión de sus cuerpos, convirtiéndose en identidades deconstruidas que son analizadas con precisión forense. Gassel controla su cuerpo de manera eficaz, pero desea someter, dentro del marco del contrato S/M, al cuerpo del Otro, fundando así una nueva forma de erotismo. En ese sentido, recuerda más al Cronenberg tecnopornográfico de *Crash* que al realizador clarividente de *Videodrome*, *eXistenz* o *La Mosca*.

13 Gassel utiliza la expresión «de fond en comble» (de arriba a abajo, sin dejar un centímetro) de manera recurrente cuando se refiere a su acción de dominación sobre el cuerpo masculino.

penetración de un hombre con un vibrador-cinturón como una «comida», consumida sobre la «mesa del comedor» (Gassel, 2001 *b*: 51). La autora relaciona esa sexualidad orgánica con la figura de su padre; pulsión sexual y pulsión de muerte, Eros y Tánatos se reúnen en la imagen del cadáver paterno¹⁴, suerte de muerto en vida cuya relación genética y fisiológica con la hija constituye la génesis de esa nueva sexualidad de los fluidos y las materias, principalmente de la sangre y el esperma. Gassel se siente íntimamente ligada al cuerpo de su padre, de cuyo esperma forma parte: «De ese esperma nació mi sangre y mi carne, mi cerebro» (Gassel, 2001 *b*: 18). La transmisión genética se detiene para la autora en el momento de la muerte del padre, cuyo cuerpo se convierte en polvo y fuerza a Nathalie a ver en todos los cuerpos su proyección en un futuro de descomposición. Los cuerpos ya no son sólo cuerpos, sino sencillamente materias orgánicas de las que la autora se alimenta, tal y como demuestran las referencias recurrentes en su obra al consumo de la sangre, el esperma y la carne de sus amantes¹⁵. Por otro lado, la organicidad de la sexualidad gasselliana tiene que ver con una relación incestuosa que Gassel proyecta de manera fantasmática sin llegar nunca a realizarla: para la autora, el vínculo creado por el patrimonio genético convertiría la relación incestuosa con su padre en la más natural, en el acto sexual primigenio y absoluto:

*La presentía como la liberación más vital, todo mi ser tendía a ella. Gracias a la excepcionalidad de un encuentro de dos personas a las que algo idéntico une entre ellas, dos genes contiguos, habría una fusión simbólica. Ésta sería metafórica, explosiva y revolucionaria. Dos seres entregados el uno al otro, pertenecientes a la identidad genética más próxima. Un matrimonio de lo idéntico (Gassel, 2001 *b*: 81).*

En su antropofagia conceptual, la autora parece vaciar los cuerpos que toca y hacer abstracción de los individuos¹⁶, llenándolos con sus propias imágenes y fantasías. Gassel no se enamora de la personalidad, sino del cuerpo, entendido éste no en un sentido de imagen o de representación, sino de una manera meramente fisiológica. El vaciado de la carne al que se entrega Gassel la lleva incluso a proponer a la muñeca hinchable como quintaesencia del placer, como la sexualidad pura, como los cuerpos absolutos vaciados de su espíritu, como la

14 Gassel explora esta contigüidad entre el sexo y la muerte en *Stratégie d'une passion*: durante una parte importante de la obra, Nathalie sigue escribiendo correos electrónicos a su amado sin estar segura de si éste sigue vivo: «Tal vez estoy escribiéndole a un muerto. Tal vez estoy construyendo mi ideal alrededor de algo que ya no está. Tal vez estoy deseando un cadáver entregado al polvo, ahogado en las aguas» (Gassel, 2004: 91).

15 «Almas, cuerpos, corazones que masticar; el animal depredador quiere su presa, en ello le va la vida y el triunfo» (Gassel, 2004: 21).

16 «Funciono en cualquier circunstancia, en vacío, imaginando mis fantasmas y abstrayéndome de las personas presentes» (Gassel, 2001*b*: 18).

potencia plena y la maestría suprema. Todo se resume en una frase: «destruir para poseer mejor» (Gassel, 2001 *b*: 64). Gassel quiere hacer a los demás, «fabricarlos como esculturas variadas» (Gassel, 2001 *a*: 79), admira la higiénica perfección de una transexual, cuyos genitales y pechos operados observa como si se tratara de los de una escultura (Gassel, 2001 *b*: 118-119) Para ella, el deseo también representa el proceso creativo del cuerpo del Otro, de ahí la pertinencia de la muñeca hinchable como ser sin ser, tábula rasa, sin genio, sin espíritu, enteramente deseable¹⁷: «Me canso de la identidad, no de la imagen que intento rehabilitar. Voy a mis muñecas, que son el sexo vaciado, renovable eternamente, del que toco el volumen, de una superficie de ser humano» (Gassel, 2001 *a*: 82).

La concepción gasseliana del cuerpo es eminentemente pornográfica, en el sentido de que el individuo es no ya reducido al cuerpo, sino a una parte del mismo, sometido a la mirada masturbatoria de la autora. Esta visión metonímica del cuerpo del Otro se ve asistida por el universo fantasmático desarrollado por la pornografía en internet, que Gassel presenta de forma recurrente en su novela *Musculatures*, lugar de todos los *collages* y deconstrucciones corporales (Gassel, 2001 *b*: 99), en el que la imagen en primer plano de un órgano sexual, masculino o femenino, es suficiente para encender el deseo de Nathalie. Lo mismo ocurre en los cuartos oscuros de las discotecas de ambiente que Gassel tiene por costumbre frecuentar, en los que, al no ver casi nada debido a la falta de luz, es necesario «pensar muy fuerte los cuerpos a partir de las sombras y las vagas siluetas dadas» (Gassel, 2001 *b*: 102). Una vez vaciado de su esencia, el cuerpo es recreado y se convierte entonces en cuerpo deseable, en «abismo» (Gassel, 2004: 46-47). Para Gassel, los individuos no existen, lo que prevalece es la posibilidad de la atracción: como «máquina deseante» que es, la autora aspira a transfigurar el cuerpo del Otro, convirtiéndolo en una entidad bella y atractiva (Gassel, 2001 *a*: 77), con una belleza que desafía los cánones heterocentros.

El ligoteo indiscriminado al que se entrega Gassel a lo largo y ancho de sus libros da fe de esa búsqueda de La Carne, de esos cuerpos que se unen unos con otros como eslabones de una misma cadena¹⁸, sin distinción de género y mucho menos de número. El «paroxismo libidinoso» (Gassel, 2001 *b*: 123) de las discotecas constituye para Gassel una de los viveros en los que encontrar esos nuevos cuerpos, y ello gracias a la música atronadora y al embrutecimiento de unos cerebros convertidos en cuerpo por arte y gracia del baile frenético. En

17 La falta de humanidad de los muñecos como fuente de erotismo es recurrente también en el arte contemporáneo, desde la muñeca de Hans Bellmer, impregnada del erotismo surrealista de Georges Bataille, hasta las monstruosas criaturas polisexuadas de los hermanos Chapman, pasando por los seres asexuados de las fotografías de Aziz&Cucher (tanto la serie Faith, Honour and Beauty -1992- como la inquietante Dystopia -1994-) o las turbadoras mujeres perfectas de las fotografías morfizadas de Inez Van Lamsweerde.

18 Gassel admite en *Construction d'un corps pornographique* que, durante algún tiempo, el sexo fue su única actividad social (Gassel, 2005, 32).

cuanto a la elección del objeto, la autora no cree en absoluto en la existencia de un sexo de predilección que nos resultaría más atractivo que el otro: «Todos somos bi. Los cuerpos seducen más allá de criterios» (Gassel, 2005: 44). El deseo sexual es independiente de una hipotética afinidad intelectual o espiritual con la personalidad del Otro: «el cuerpo amable nos lleva al amor simple de su carne», una vez más el deseo sexual reduce, no ya al individuo, sino su propio cuerpo a una carne lista para ser consumida.

Gassel quiere abrir las carnes, contemplarlas, abrir anos y rectos y penetrarlos todos en una inversión de roles sexuales durante un acto que está lejos de ser anodino para la autora, ya que para ella se trata de una «penetración», en ambos sentidos, propio y figurado, en la carne del Otro, que deja de ser Otro para convertirse en carne, metonimia del ano, como le corresponde a toda buena narración pornográfica. Al final de *Éros androgyne*, Gassel se entrega de forma obsesiva a la descripción de una sexualidad que gira exclusivamente en torno al ano y a un sexo masculino impotente y desprovisto de virilidad. El ano del compañero sexual es un precipicio en el que Gassel se absorbe, como en una caída (Gassel, 2001 a: 61). Eros y Tánatos se dan una vez más la mano en una post-pornografía en la que la carne deconstruida de los amantes acaba descomponiéndose tras el clímax sexual (Gassel, 2001 a: 54).

Inscripción corporal de la performatividad: Gassel se inventa un cuerpo

El contrapunto a la representación del compañero sexual masculino viene dado por la descripción del cuerpo femenino fantaseado por Gassel. Aquí se trata, al contrario de todo lo anteriormente descrito, de un cuerpo de mujer culturista, «femenina como un hombre que querría ser mujer» (Gassel, 2001 a: 15). Gassel se siente atraída por la mezcla de géneros en un mismo cuerpo, la «totalización de los encantos y las expresiones sexuales en un único ser» (Gassel, 2001 b: 13): «Físicamente, en el sentido etimológico del término, deseaba la virilización de la mujer: dureza, congestión del músculo, vasodilatación» (Gassel, 2004: 33). La autora imagina un lugar en el que todos esos cuerpos se reunirían en una gran «colisión erótica», «una yuxtaposición de todas esas anatomías reunidas», «un pequeño lugar de lujuria» en el que «las mujeres se placarían con todo su vigor deportivo y la brutalidad de su fuerza de culturistas, unas contra otras» (Gassel, 2001 b: 135).

El deseo se canaliza no mediante la dominación, como en el caso de los hombres, sino mediante el combate con la culturista¹⁹, que es no sólo objeto de

¹⁹ Tomo de Lydia Vázquez la idea de una dimensión «agonística» de la escritura gasseliana, en el sentido etimológico del término, es decir, como combate entre dos cuerpos y dos discursos. Esta idea fue expresada por Vázquez durante su diálogo con Nathalie Gassel (*Nathalie Gassel, la puesta en escena de un cuerpo obscuramente atlético*) en el marco del coloquio internacional *Obscéna. Visions féminines* (1995-2007), celebrado en la Universitat de València el 31 de mayo, 1 y 2 de junio de 2007.

deseo, sino también, y sobre todo, contrincante (Gassel, 2001 *a*: 14-15). Una vez más, la sexualidad gasseliana se gestiona en términos de dominación-sumisión, pues la autora admite que, en general, lo que más le seduce en una mujer es el poder (Gassel, 2005: 25). La diferencia es que aquí el binomio no es posible, puesto que la autora es incapaz de entregarse al Otro de forma sumisa: de ese conflicto de intereses nace la idea de una sexualidad lesbiana no S/M, sino combativa, en la que no habría cesión contractual del poder, sino competición por el mismo.

Gassel recorre el cuerpo de la culturista (Gassel, 2001 *a*: 20), su belleza y perfección, aunque, al mismo tiempo, la reiteración del «yo» en el texto acentúa la dimensión auto-referenciada de la descripción. Como ocurre con los compañeros de sexo masculino, el cuerpo del Otro no es más que el reflejo del suyo propio: a lo largo de las páginas que componen su hasta ahora breve obra, Gassel no hace más que «leer» los cuerpos que se ofrecen a ella, cuerpos encadenados entre sí, como los de Catherine Millet, con la diferencia de que Gassel los analiza atentamente, pero siempre con sus propias lentes, que no son otras que su propio cuerpo.

Citando a Montherlant, la belleza para la autora no es sólo la debilidad de los hombres a los que domina, a los que sin embargo desea y ama profundamente, sino también es la fuerza de un cuerpo femenino y musculoso (Gassel, 2001 *a*: 17-18), cuerpo auto-celebrado (Gassel, 2001 *a*: 24-25) en el que la virilización es el resultado de una auto-creación que opera sobre la identidad. Primera mujer admitida en la sala de artes marciales (Gassel, 2005: 14), la autora admite el carácter trasgresor de su proyecto en el sentido de que éste subvierte la asignación de un rol en la sociedad. Gassel reconoce «ahogarse en la feminidad» (Gassel, 2005: 18), pero esta confesión no debe a mi entender ser interpretada en clave de transexualidad: la autora no desea «convertirse» en hombre, no se siente atrapada en una anatomía equivocada, sino que interpreta su cuerpo como una materia modelable, como una hoja de papel en blanco sobre la que escribir su propia hagiografía sexual, situada en el centro del proceso de seducción, ni como hombre ni como mujer, sino como Nathalie Gassel. Se trata de contradecir la concepción clásica del cuerpo femenino, encaminándose hacia un proceso que denomina «destrucción de ficciones» (Gassel, 2005: 41), siendo la feminidad la primera de ellas. Gassel se refiere evidentemente al género: el «desastre de la infancia» (Gassel, 2004: 65) es vivido por la autora como una etapa angustiosa en la que identifica la sumisión con respecto a sus padres y su madrastra con la imposición de una feminidad que ella encuentra abominable y que le proporciona «un sentimiento de estrechez» (Gassel, 2005: 43) que la llevará a dedicarse a la musculación y al boxeo tailandés como una forma de expandir ese cuerpo anquilosado en las costuras de la feminidad. El desarrollo muscular no busca

tanto virilizar como engrandecer²⁰, física y espiritualmente²¹, ayudándola así a deshacerse del imperio de las normas del género sobre su existencia. Gassel no quiere convertirse en un hombre, categoría que ella encuentra tan carente de sentido como la de mujer:

Las categorías que tuvieron en el pasado una función de organización o de estrategia están a punto de caducar. El individuo se afirma cada vez más, ya no hay roles, superamos los modos fisiobiológicos de la familia y la reproducción. Ni el hombre ni la mujer existen; en su lugar: gustos, elecciones diversas, personalidades múltiples (Gassel, 2005: 43).

Nathalie levanta pesas con el fin de construirse un cuerpo cada vez más fuerte, cada vez más visible, para «transformar la carne en una visión de euforia muscular» (Gassel, 2001 a: 62) que se convertirá precisamente en la correa de transmisión de esa cadena de cuerpos que la autora quiere fundar: «Y planto ese cuerpo en medio de la ciudad, en los bares, para conocer otras convulsiones y otros cuerpos» (Gassel, 2001 a: 62).

El proyecto gasseliano de autocreación corporal es inseparable de la concepción megalómana de un yo necesitado de encontrarse en el centro de todas las miradas. En su novela *Musculatures* cuenta cómo le gustaría verse en un bar, rodeada de gente que observa su «singular monstruosidad sexuada»: «Los músculos de mis brazos y mis hombros estarían desnudos, inmensos. Estaría maquillada, andrógina. Parecería un travesti o una mujer de envergadura viril» (Gassel, 2001 b: 13). Esta percepción del yo pasa por la búsqueda del prestigio social y del gusto por el lujo, el cual es indisoluble del poder, según la autora. La afirmación del yo al que se entrega Gassel en sus obras constituye la única manera de liberarse de unos años de niñez y juventud sumidos en la «insignificancia»²², con un padre emocionalmente ausente que únicamente le enseñó a darse a los demás sin permitirle afirmarse como persona, una madre ante la que decide no existir (Gassel, 2006: 13-14) y una madrastra que la rebajaba continuamente, tratándola de manera humillante. De la confluencia de estas tres negaciones del yo nace esa nueva personalidad potente y poderosa que necesita sentirse el centro de todas las miradas y que debe ejercer un papel dominante en la relación sexual. Y todo ello sólo puede llevarse a cabo mediante la creación de un nuevo cuerpo.

20 La autora autoconstruye su masculinidad en contraposición a la masculinidad sumisa de su padre (Gassel, 2006: 61).

21 Resulta inevitable pensar aquí en Yukio Mishima, una de las principales referencias literarias de Gassel.

22 La novela en la que habla de su niñez se titula precisamente *Des années d'insignifiance* (Años de insignificancia).

En ese sentido, la escritura gasseliana constituye la superación del modelo butleriano de performatividad discursiva del género: la concepción expuesta por la filósofa Judith Butler del género como performatividad, es decir, como puesta en escena sin referente biológico o cultural, ha resultado de enorme utilidad para la crítica literaria postfeminista. Estoy sin embargo totalmente de acuerdo con Beatriz Preciado, quien estima que hay que dar una vuelta de tuerca al sistema performativo butleriano, superando la dimensión puramente discursiva para entrar en lo que hace Nathalie Gassel, que no es otra cosa que la inscripción de las técnicas performativas en su propio cuerpo. Una vez más, el proyecto de creación corporal gasseliano encuentra su anclaje en el arte contemporáneo, tal y como podemos comprobarlo en algunas formas de *body-art*, como las *performances* de cirugía estética de la artista francesa Orlan²³. Gassel se sirve del culturismo como instrumento de creación de un nuevo cuerpo. Pensar que se trata de un simple proyecto de virilización resultaría un análisis harto reductor: lo que hace la autora es reflexionar sobre el poder performativo de la musculación, lo cual subraya que la performatividad del género no sólo se inscribe en el discurso, sino también en el cuerpo, tal y como hace Beatriz Preciado con la testosterona, utilizada como droga política (Preciado, 2008)²⁴. El culturismo en Gassel y la testosterona en Preciado tienen un valor de acceso a un saber-poder oculto, el de la masculinidad normativa, de la que ambas se apropian con el fin de subvertirla y fundar un universo discursivo y corporal alternativo.

23 El *body art* coloca al cuerpo en el centro de sus planteamientos artísticos y políticos, convirtiéndolo en instrumento, casi en lienzo, como hace Orlan, creadora de las conocidas como *operaciones-performances* acometidas a lo largo de los años 90. Forman parte de un proceso creativo integrado en lo que Orlan ha dado en llamar Arte Carnal y en ellas la artista se somete a operaciones quirúrgicas que modifican su rostro, situándose más allá del estadio de simulación de diversos artistas que utilizan la técnica del *morphing* fotográfico, que la misma Orlan explota en sus *Self-Hybridations* (1998-1999), pasando así del retoque digital al quirúrgico. Busca modificar y modelar su propio rostro, desafía las leyes de la naturaleza y escandaliza a una civilización occidental para la que el cuerpo constituye el gran tabú. Es la primera artista que utiliza la cirugía estética como técnica artística, sin duda ahí radica su carácter trasgresor y radical, si bien es cierto que no es la primera en utilizar su propio cuerpo como campo de experimentación, algo que ya hacen los demás artistas del *body art*, con diferentes objetivos y procedimientos que los de Orlan. El resultado de las operaciones quirúrgicas debe corresponder al de un *morphing* que ella ha realizado por ordenador a partir de representaciones de figuras mitológicas e históricas combinadas con su propio rostro (la Mona Lisa de Leonardo, la Venus de Botticelli, la Diana de la Escuela de Fontainebleau, etc.) y que después presenta a los cirujanos para que éstos lo reproduzcan en su propio rostro. Eso es lo que la artista entiende por *Arte Carnal*, que no es otra cosa que una nueva forma, primero digital y después quirúrgica, del autorretrato académico.

24 En su último libro, *Testo Yonqui*, Beatriz Preciado narra el proceso de intoxicación voluntaria con testosterona sintética al que se somete. Preciado concibe su libro como «ensayo corporal», «ficción autopolítica» o «autoteoría» (Preciado, 2008: 15): su trabajo de reflexión-acción teórico-política sobre el género se inscribe no sólo en las páginas de su libro, sino sobre todo en su propio cuerpo.

El cuerpo es pues el eje fundamental de la escritura de Nathalie Gassel. Es observado, como corresponde a toda literatura centrada en la sexualidad, pero Gassel va más allá al presentarlo como una materia modelable. Modelable es su cuerpo, que ella construye siguiendo el diseño de dotarse de una anatomía superior que le permita ser el centro de atención y le asigne un rol preponderante en una sexualidad basada en el contrato S/M. Modelable es también el cuerpo del Otro, sobre todo del Otro masculino, el cual constituye el elemento esencial de una postpornografía orgánica, en la que la actividad se torna en pasividad, el pene enmudece y las dimensiones corporales se invierten, abandonando al cuerpo como imagen para consagrarlo como secreción, como órgano; en definitiva, como carne lista para ser consumida. Construcción y destrucción no son en definitiva más que dos vertientes del mismo proceso.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUÉ, Dominique (2002): *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*. París: Éditions du Regard.
- BERNADAC, Marie-Laure & MARCADÉ, Bernard (1995): *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*. París: Centre Georges Pompidou.
- BOURCIER, Marie-Hélène (2006): *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*. París: Éditions Amsterdam.
- BROGNIET, Éric (2006): «Postface: Les Voies transgressives de Nathalie Gassel». En: Nathalie Gassel: *Des Années d'insignifiance*. Bruselas: Éditions Luce Wilkin, pp. 89-99.
- CALIFIA, Pat (1981): *Coming to Power. Writings and Graphics on Lesbian SM*. Boston: Alyson.
- DESPENTES, Virginie (2006): *King Kong Théorie*. París: Grasset.
- GASSEL, Nathalie (2001 a): *Éros androgyne*. París: Le Cercle.
- . (2001 b): *Musculatures*. París: Le Cercle.
- . (2004): *Stratégie d'une passion*. Bruselas: Éditions Luce Wilkin.
- . (2005): *Construction d'un corps pornographique*. Bruselas: Éditions Cercle d'art.
- . (2006): *Des années d'insignifiance*. Bruselas: Éditions Luce Wilkin.
- . (2008): *Récit plastique*. Bruselas: Somnambule Équivoque.
- JIMÉNEZ SALCEDO, Juan (2007): «Amours du chevalier de Walbé avec la belle Hortense (1802) o cómo la prostituta se hace mujer de virtud: lectura transgénero de una doble conversión», *Anales de Filología Francesa*. Volumen XV, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 181-192.
- LEGENDRE, Claire (1999): *Viande*. París: Grasset.
- MAHON, Alyce (2005): «Gender Trouble». En: Alyce Mahon: *Eroticism and Art*. Oxford: Oxford University Press, pp. 262-268.

MILLET, Catherine (2001): *La vie sexuelle de Catherine M.* París: Éditions du Seuil.
PRECIADO, Beatriz (2008): *Testo Yonqui.* Madrid: Espasa Calpe.

Recibido el 8 de enero de 2008
Aceptado el 14 de febrero de 2008
BIBLID [1132-8231(2008)19: 89-103]