

## EL CORPUS GROTESCO DE LA LITERATURA DIGITAL: EL CASO DE *MY BODY – A WUNDERKAMMER*, DE SHELLEY JACKSON

María GOICOECHEA DE JORGE  
Universidad Complutense de Madrid

*Y el hecho es que nadie, hasta ahora,  
ha determinado lo que puede el cuerpo*  
B. Spinoza, Ética, parte III, proposición II, escolio

### Introducción: El *corpus* grotesco de Shelley Jackson

El cuerpo, ese lugar de donde emana el concepto del yo y donde confluyen el sujeto y las regulaciones socio-culturales que lo enmarcan, es el lienzo primordial que utiliza Shelley Jackson para desplegar sus obras. Las distintas metáforas del cuerpo que aparecen en ellas tienen un aspecto común: no son cuerpos bellos los que conciernen a la autora, sino cuerpos deformes, híbridos, tragicómicos, grotescos. Estos cuerpos se desvían del canon de belleza establecido del mismo modo que el hipertexto que los contiene excede todo tipo de economía de lectura anterior. El lector genera su propia sensación grotesca al enfrentarse a un entramado textual que lo engulle sin orden ni concierto, sin desvelar sus confines, sus rutas, y dónde debe avanzar casi a tientas, palpando el interior de un cuerpo textual fragmentado y entreverado, que se le muestra a la par vital y monstruoso. Jackson coloniza el hipertexto como espacio de escritura femenina, advirtiendo de antemano de su fealdad, convirtiendo la fealdad en un manifiesto estético, una reivindicación de lo grotesco a manos de la autora, que utiliza el cuerpo desfigurado para plantear una posición crítica sobre las regulaciones sociales que afectan tanto al cuerpo de la mujer, como al corpus de su creación.

Como veremos, *Patchwork Girl* (1995) y *my body – A Wunderkammer* (1997) son dos variaciones sobre un mismo tema: la historia del cuerpo como espacio en el que se va construyendo el sujeto y se adquieren sus señas de identidad. La relación cuerpo-mente no surge de una integridad ontológica, sino de la inmanente parcelación, fragmentación y posterior reconstrucción del todo, del sujeto, por un yo consciente y creativo a través de distintas metáforas. Estas metáforas aluden a los mecanismos mediante los cuales se reconstruye la noción de sujeto, actos de creación ficcional como son la escritura y la lectura. En el caso de *Patchwork Girl*, la costura, como actividad eminentemente femenina, se convierte en sinónimo de escritura femenina y del modo de lectura reclamado por el

hipertexto («Estoy enterrada aquí. Tú puedes resucitarme, pero sólo poco a poco. Si quieres ver el todo, tendrás que coserme tú mismo»).

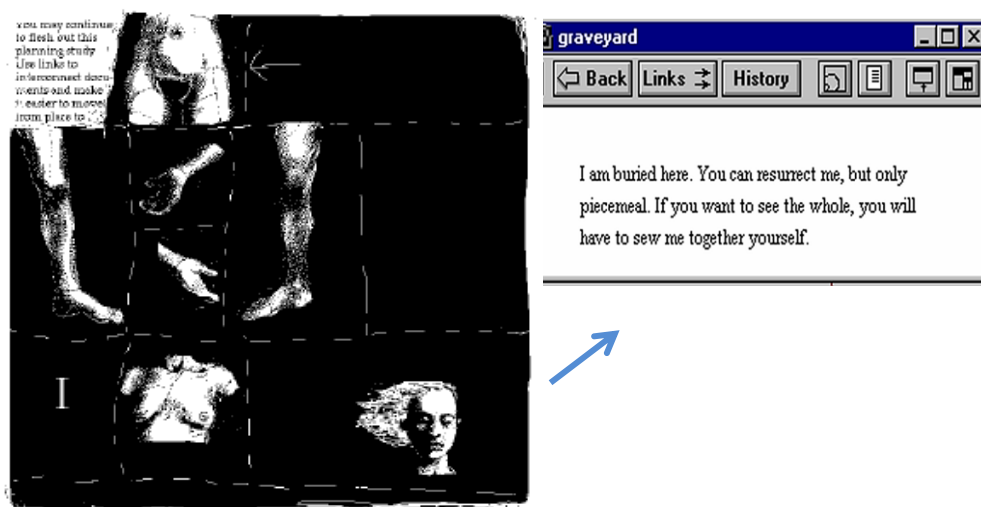


Fig. 1. Primera y segunda lexía de la sección «Graveyard», de *Patchwork Girl*.

En *my body – A Wunderkammer*, la metáfora en torno a la cual se articula tanto la disposición de los fragmentos textuales como el espíritu del lector-espectador es la del gabinete de curiosidades: el cuerpo se exhibe con la promesa de sorprender con la revelación de alguna deformidad, malformación o excentricidad grotesca. Sin embargo, mientras que en la primera obra el lector acaba descubriendo el autorretrato del autor escondido tras capas y capas de un entramado hipertextual complejo, en el caso de *my body*, la autora desvela sus secretos más íntimos con resuelta facilidad, exhibiéndose en una autobiografía explícita.

Tras horas de lectura, el lector de *Patchwork Girl* va hilvanando un boceto de la autora (una mujer joven, andrógina, vigorosa), recorriendo los perfiles de los distintos personajes de ficción que acabarán convergiendo, en un viaje a través del tiempo, en su figura: el monstruo en femenino creado por Mary Shelley y la muñeca de trapo de la novela de Frank Baum son la propia Shelley Jackson. Las primeras propietarias de esos miembros que formarán al monstruo también imprimen su carácter y su memoria viva a ese cuerpo-dolor, ese conglomerado de historias que forman el cuerpo femenino comunal. Cada micro-relato deja en el lector un poso tragicómico, siendo el humor negro la herramienta subversiva a través de la cual la tragedia se puede asimilar. Así pues, la autora ofrece en *Pachtwork Girl* un collage de influencias en el que confluyen la historia literaria de los textos del cuerpo y su historia personal, ficcionalizando de manera grotesca el modo en que la memoria colectiva toma cuerpo en un sujeto femenino individual.

En el caso de *my body*, el cuerpo es un universo en el que la microhistoria (la autobiografía de la autora) se convierte en macrohistoria, al incitarnos a participar en una exploración minuciosa de nuestros propios cuerpos siguiendo su modelo y a encontrar puntos de unión. Los lectores participamos de la exploración de una anatomía literaria en la que cada sección del cuerpo es el punto de entrada a una cadena asociativa de recuerdos anclados a esa zona y que reverberan para

friccionar con otras zonas y otros cuerpos. El cuerpo como experiencia primigenia y universal nos une más allá de lo que las variaciones anatómicas puedan diferenciarnos.

Como se desprende de su lectura, ambas obras reflexionan acerca de la relación entre cuerpo e identidad, sobre el misterio que supone desplegar el ser dentro de un espacio que no llegamos a aprehender del todo, cuyo conocimiento profundo es elusivo. El cuerpo es, al mismo tiempo, el otro, el territorio ignoto, que provoca curiosidad, y el territorio del ser, la identidad misma. Para lidiar con esta paradoja, Jackson recurre a las analogías con modos de pensamiento del pasado, con tecnologías obsoletas, y los subvierte para convertirlos en ejercicios literarios que pueden desvelarnos formas nuevas de mirar nuestra relación con el cuerpo. Por ejemplo, en la sección denominada «Broken Accents» (Figura 2) de *Patchwork Girl*, Jackson se inspira en la frenología para ofrecer un soporte gráfico en el que entrelazar fragmentos, citas, pensamientos desperdigados; textos de Jacques Derrida se entremezclan con los de Donna Haraway, Hélène Cixous, Deleuze y Guattari, Lyotard o Lucrecio. Esta es la sección más metareferencial de todas, pues en ella la autora nos describe su concepción de la escritura hipertextual y reflexiona sobre la relación entre los mecanismos de la memoria, el eterno presente del pensador y la relación entre la fragmentación del texto y el todo. El hipertexto es para Jackson un andamiaje que le permite reconstruir más fielmente que en el papel los propios rizomas de su mente, al mismo tiempo que se convierte en un monstruo desbordante e inmanejable para la propia autora, que avanza a tientas en su escritura.

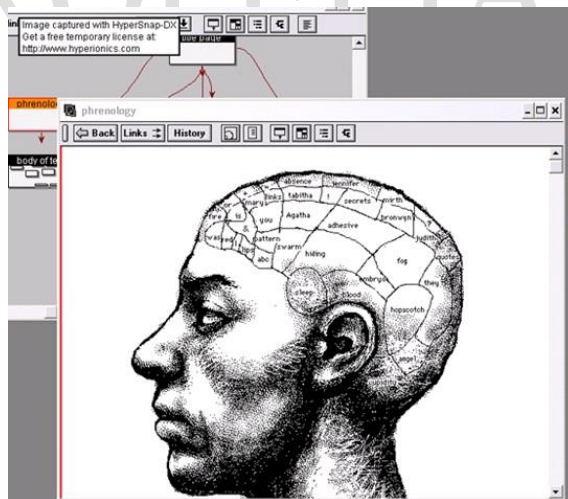


Fig. 2. Enlace de entrada a la sección «Broken Accents», de *Patchwork Girl*.

Si la frenología intentaba establecer las bases para una relación entre el cerebro y la mente parcelando áreas cerebrales y asociándolas a un sentimiento, el gabinete de curiosidades o cuarto de maravillas en manos de Shelley Jackson se convierte en metáfora de la exploración de la relación entre el conjunto de las partes del cuerpo y la identidad. El cuerpo como microcosmos es una visión que se remonta al Renacimiento, un momento en el que el cuerpo es un mundo en miniatura que refleja la creación de Dios en cada detalle. La analogía con el gabinete de curiosidades nos retrotrae

pues a un fenómeno anterior a la Ilustración, a una manera de explorar el mundo sin la manía clasificatoria del siglo XIX. Como dice la propia Shelley Jackson en esta obra: «no te acercas al gabinete de curiosidades con un inventario en la mano. Abres cajones al azar». De modo que esta analogía se aplica no sólo al trabajo de introspección que lleva a cabo la propia autora, sino que también es una pauta para explorar la obra en sí por parte de un lector-visitante.



Fig. 3. Portada del libro *Musei Wormiani Historia*, catálogo del Gabinete de curiosidades del médico y coleccionista danés Olw Worm, 1588-1655.

Las metáforas geográficas y espaciales han sido recurrentemente utilizadas en la historia del arte para referirse al cuerpo, pero en este caso, ¿qué efecto tiene el uso de estas analogías en la mente del lector? Con la frenología, Jackson había recurrido a una ciencia obsoleta, un modo de catalogar los espacios de la mente característico del siglo XIX para poner de manifiesto los prejuicios que cada periodo proyecta sobre su manera de ordenar el mundo, los cuerpos y las mentes. Con el gabinete de maravillas, la aproximación hacia el cuerpo promete desvelar algo chocante, exótico, anormal, perteneciente al mundo de lo insólito, incluso de lo mítico. La obra alude, quizá de manera no premeditada, a uno de los fenómenos dominantes en el ciberespacio, la exposición de la intimidad como pose narcisista en torno a la cual los cibernautas articulan sus roles sociales entre voyeurs y exhibicionistas. Al lector se le presupone un afán curioso, casi cotilla, en una exploración que se realiza, sin dejar rastro, de las intimidades del sujeto expuesto, casi diseccionado, a la búsqueda de una sorpresa, una rareza, que arranque una exclamación.

Sin embargo, Jackson subvertirá este patrón, provocando en el lector una suerte de sensaciones encontradas, «minor affects» (utilizando la terminología de Sianne Ngai), que tanto abundan en los productos del capitalismo tardío: estas sensaciones no son intensas, como el ideal sublime del Romanticismo, sino de baja intensidad: nos producen ternura, risa a veces, cierto interés, empatía. Según Sianne Ngai, estas categorías estéticas aparentemente triviales se han convertido en centrales en nuestra cultura. Ngai (2012) ha identificado tres categorías: *cute* («mono»), *zany* («cómico»), *interesting* («interesante»). Estas categorías producen en el espectador sentimientos ambivalentes, casi contradictorios, de baja intensidad, difusos y que no producen una reacción

catártica. Lo *mono* frente a lo *hermoso*, la irritación frente al disgusto o rechazo frontal, lo interesante frente a lo transformador. Ngai sitúa la obra de Jackson en la categoría del cómico de la Comedia del Arte, una categoría que tiene que ver con la performatividad, con la acción y la sobrecarga informativa. Como veremos a continuación, el corpus de Jackson, a pesar de hallarse inserto en la estética de su tiempo, nos ofrece también una visión particular en relación a estas tres categorías mediante el uso del hipertexto como herramienta de subversión.

### ***my body – a Wunderkammer***

La obra de Jackson es un hipertexto con el cuerpo como mapa de la narración, mapa histórico sobre el que se van sedimentando los recuerdos (cicatrices, tatuajes, fragmentos de vida asociados y evocados por la observación curiosa y detenida de las partes de ese cuerpo fragmentado en distintos territorios). Este cuerpo lienzo, cuerpo-mapa, es un diagrama bidimensional que tiene, sin embargo, muchas capas: se convierte, por un lado, en el índice de varias lexías o fragmentos de texto, el origen y el destino al que regresa el lector –es pues la puerta de entrada al interior del cuerpo, que estaría formado por los nodos entrelazados, unos intestinos de texto que se retuercen y amontonan de manera aleatoria–. La imagen es lo exterior, la superficie; y el texto y sus meandros nos ofrecen un recorrido por un espacio interior en simbiosis íntima con la superficie, pero con múltiples niveles y recorridos internos. Al inspeccionar el código html de la obra, accedemos a una tercera capa textual subyacente y que orchestra todas las demás. Observamos aquí que el hipertexto está formado por las lexías enlazadas a las etiquetas de las partes del cuerpo y otras más que se hallan distribuidas dentro de otras lexías y van componiendo recorridos alternativos de lectura. El gabinete de curiosidades guarda sorpresas, no todo está etiquetado, y hay espacio para el descubrimiento de algo inesperado (incluso hay un miembro fantasma).

Solo hay una parte del cuerpo que no tiene sus correspondientes etiquetas en el diagrama, la cabeza, aunque sí contiene hipervínculos. En este caso, la territorialización del cuerpo implica la desterritorialización del rostro, siguiendo la metáfora elaborada por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*. La imagen de la autora mira de frente, papel y lápiz en mano, dispuesta a dibujar aquello que ve, y que convierte al lector/espectador también en objeto de escrutinio, devolviéndonos la mirada.

Este diagrama monocromático sobre pizarra es remediado en píxeles que brillan en la pantalla. En ella, el juego que se propone al lector no se basa exclusivamente en la revelación exhibicionista de recuerdos íntimos, sino más bien en un juego de espejos que nos invita a establecer las semejanzas con nuestros propios recuerdos del cuerpo. Se trata de dar voz, de exhibir lo socialmente

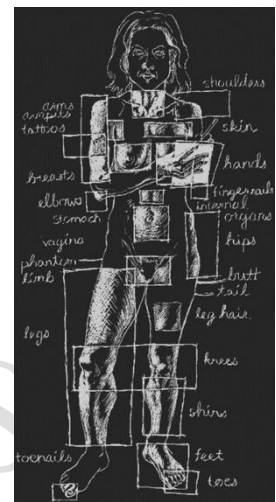


Fig. 4. Página de inicio de *my body – a Wunderkammer* (1997).

inexpresable en el espacio de la pantalla –un lugar que es en sí mismo un gabinete de curiosidades, a la vez privado y público–. Los movimientos de ida y vuelta que promueve la lectura hipertextual van dibujando un mapa del territorio en la mente del lector, una imagen arbórea y rizomática que va creciendo e intercalándose con los recuerdos de la infancia y la adolescencia de uno mismo.

*my body* es la representación del interior de un cuerpo imaginado, mítico, surrealista, y la escritura hipertextual es el método para abordar su conocimiento. El dibujo del cuerpo es el modelo, la réplica a escala, sobre el que proyectar los espacios del recuerdo y de la imaginación, una metáfora espacial para clasificar los retales de la memoria, textos que se imaginan con diverso origen y materialidad (páginas de diarios y cuadernos, calificaciones, fotografías y diagramas, dibujos y especímenes biológicos disecados, viales resecos, etc.) que conforman un solo corpus. Sobrepuesto al conocimiento de un interior repleto de vísceras aparece el espacio vacío del cuerpo imaginado –«While I know that the inside of my body is a dense press of lubricated meats/ I can't help seeing it as hollow space, like the inside of a trunk»<sup>1</sup>– dentro del cual se van programando las lexías en un ejercicio, no ya de textualización del cuerpo, sino de otorgamiento de corporeidad al texto. Es la masa informe del hipertexto la que se torna lienzo ideal para tamizar los recuerdos y desbordar las formas de este cuerpo/corpus grotesco. El medio es la carne, y la lectura peristalsis, en palabras de Terry Harpold: «The docuverse could be shaped like your own intestines, and reading an act of dissection turned inside out, the text traversed convulsively by the contractions and dilations of the boundaries of what you used to think of as a book»<sup>2</sup> (1992: 1); la lectura hipertextual como digestión de un texto que avanza a golpes peristálticos e involuntarios, saltando de fragmento en fragmento, resistiéndose al tiempo ante una estructura que reta la capacidad de orientación del lector. No en vano, el modo de lectura prescrito por la autora es el de sentir, palpar el camino hacia dentro. En la lexía que hace referencia al título de la obra, la autora nos da la pauta para acceder a su obra al mismo tiempo que nos guía en ese recorrido transitado por todos:

As a matter of fact, I am making a replica of this text: a huge wooden chest in the shape of my body, with innumerable drawers in which I will store my findings. Some of the drawers will be large and capacity, some smaller than matchboxes. Some will be *disguised*, some will be **booby-trapped**. I will hide secret buttons, levers and locks in my carved folds and crevices. You will have to feel your way in. (Jackson, 1997, «Cabinet»)<sup>3</sup>

Como hiciera en *Patchwork Girl*, avisando al lector de que necesitaría coser las piezas él mismo, en *my body*, éste debe profundizar a través de sus sentidos y sentimientos en este otro cuerpo que no es el suyo, pero con el que no puede por menos que sentir una conexión. Los detalles más

<sup>1</sup> «Aunque sé que el interior de mi cuerpo es una prensa densa de carnes lubricadas/ no puedo evitar verlo como un espacio hueco, como el interior de un baúl» (traducción propia).

<sup>2</sup> «El docuverso podría tener la forma de tus intestinos, y la lectura sería un acto de disección dado la vuelta, el texto atravesado convulsivamente por las contracciones y dilaciones de las fronteras de lo que solías pensar que era un libro» (traducción propia).

<sup>3</sup> «De hecho, estoy haciendo una réplica de este texto: un enorme baúl con la forma de mi cuerpo, con innumerables cajones en los que almacenaré mis hallazgos. Algunos cajones serán amplios y de gran capacidad, otros más pequeños que cajas de cerillas. Algunos estarán camuflados, otros tendrán trampas. Esconderé resortes secretos, palancas y cerrojos en mis tallados pliegues y fisuras. Tendrás que palpar tu camino hacia el interior» (traducción propia).

aparentemente «insignificantes» se van desgranando en relación con los pensamientos evocados por la exploración minuciosa del mapa del cuerpo. Uno de los puntos de conexión con el lector es la banalidad de los recuerdos intercalados con momentos de ternura, rebeldía o alienación que todos hemos asociado con esos retales del recuerdo (una aparente incongruencia de la memoria, un fallo del sistema: ¿por qué recordamos eso y no aquello?, ¿qué se esconde tras esa viñeta?).

La memoria sujeta a las reacciones corporales, tanto físicas –como las de dolor o de frío– como psicológicas –como los sentimientos de inadecuación o vergüenza–, nos remite al cuerpo como ese operador antropológico, primigenio y universal, desde el que se construye toda identidad. En *my body*, los recuerdos asociados al cuerpo se centran en la infancia y la adolescencia, etapa en la que aún no se es del todo consciente de las restricciones sociales en relación al cuerpo y se exploran sus límites. El cuerpo es un cuarto de maravillas para el propio sujeto, que debe revolver hasta encontrar su talento, eso que le hace único.

Emerge la presencia de la pequeña autora en potencia, una imagen de la niñez que se desvía, sin embargo, de la categoría de *cute* que asociamos a la infancia; las reminiscencias de Shelley Jackson no tratan de transformar en experiencia estética la impotencia ni de provocar una actitud sentimental hacia el diminutivo o débil. El autorretrato íntimo que nos ofrece la autora es el de una persona distinta al resto, una niña andrógina, vital, fuerte y despreocupada. Pero que, al mismo tiempo, busca su espacio entre los demás cuerpos. En el enlace «*Other bodies*», la narradora muestra su preocupación por la belleza, por dejar huella en los demás: «My own body was, I felt, invisible. [...] It didn't register, I was like a stick figure, of which you don't ask, is it well-drawn, is it beautiful? My body was the engine that propelled a pair of eyes through the world» (Jackson, 1997, «*Other bodies*»)⁴.

Si la autora se ha sentido invisible, sujeto más que objeto de la mirada, una voyeur más que una exhibicionista, la obra *my body* invierte los términos, convirtiéndose ella misma en objeto de escrutinio. Exhibiendo su rareza, la autora se coloca como la pieza estrella de un cuarto de maravillas, aquella que provoca al mismo tiempo atracción y rechazo, pues se siente mitad-niño, mitad-niña, una especie de monstruo, un hermafrodita, candidata a representar al tercer sexo. Sin embargo, al igual que reivindicaba la muñeca de trapo de su anterior obra, lo monstruoso puede ser hermoso, pues es único.

La pintura como modo de explorar la anatomía humana es uno de los temas recurrentes en la obra. Como podemos ver en su silueta (Figura 4), su cuerpo es tanto objeto de análisis como sujeto que dibuja y analiza lo que ve. El leitmotiv que va dando coherencia a los fragmentos de texto es el aprendizaje progresivo de las técnicas de dibujo para conseguir atrapar con un papel y un lápiz los contornos y las formas de las partes del cuerpo. La pequeña Shelley Jackson, esa niña artista, trata de acercarse a su objeto como realmente es, escapando de los estereotipos artísticos o de otra índole. El

---

⁴ «Sentí que mi cuerpo era invisible. [...] No era registrado, era como un muñeco de palitos del cual no preguntas ¿está bien dibujado?, ¿es hermoso? Mi cuerpo era una máquina que propulsaba un par de ojos a través del mundo» (traducción propia).



dibujo se presenta como un antídoto frente a los juicios, las críticas, frente a doctrinas hegemónicas de la belleza. Por otro lado, la observación del cuerpo, la mirada intensa sobre el objeto y su trasposición al lienzo se convierte en una relación casi erótica: «At one time or another, learning to draw, I have been obsessed with every part of the human body. [...] Could I mistake this doting attention for disinterested curiosity? Drawing is almost sex» (Jackson, 1997, «Butt»)<sup>5</sup>.

En esta línea, los tatuajes son tratados como relevantes elementos autoriales, señales realizadas a propósito sobre el lienzo del cuerpo, que no son fruto de un accidente o trauma, sino de la decisión del sujeto, y que permiten a otros cuerpos leer y aproximarse a su persona. La acción de tatuarse promueve una nueva instancia de re(significación), de reterritorialización, en lo que respecta a la construcción social del cuerpo. Del mismo modo, los *piercings*, otro tipo de transformación voluntaria del cuerpo, ponen de manifiesto la voluntad de ejercer una transgresión de la norma de belleza canónica en pos de un ejercicio de singularidad que no duda en abrazar el carácter «grotesco» de dichas transgresiones. El cuerpo de Jackson, con sus múltiples tatuajes y perforaciones, se metamorfosea, como masa de modelaje en manos de su dueña, en el corpus grotesco del hipertexto. De hecho, la interconexión entre cuerpo y texto se manifiesta en el compromiso con la escritura y la disciplina que conlleva como una relación de servidumbre voluntaria: el anillo que decora su ombligo sirve para inmovilizar a la autora a la mesa de trabajo con una cadena, para que no se levante cada cinco minutos a cortarse las uñas de los pies o rellenar de agua las cubiteras, para que no se pregunte en qué otro sitio le gustaría estar (lexía «Stomach»).

El diagrama central destaca este aislamiento del cuerpo de la autora, privilegiando el momento de la escritura, de la creación, como acción íntima y solitaria; los nodos textuales, por el contrario, evidencian su interconexión con otros cuerpos, otros ojos. En palabras de Rosa Montero (2014), «escribir te cose, te une al mundo». Lo mismo puede decirse de la lectura como acción que te conecta con el flujo vital y te cose por dentro. En especial, el hipertexto es un género dialógico en el que cada enlace nos interpela y nos obliga a establecer un punto de sutura que mantenga la estructura en pie, el andamiaje que sirva de referencia se halla tanto en la personalidad autorial que va otorgando coherencia a los fragmentos dispersos como en la estructura identitaria propia del lector. Al narcisismo del autor se une el narcisismo del lector, en cada acto de negociación de significado.

La propuesta de Shelley Jackson invita al lector a acompañarla en su reordenamiento caótico de las reminiscencias del cuerpo, una descontextualización (en el hipertexto) de su contexto original. Pero, ¿qué efecto produce esta sucesiva desordenación y reordenación de recuerdos asociados a distintas partes del cuerpo? Los territorios de la memoria y del cuerpo se dibujan y desdibujan, se solapan y desbordan, se remezclan en nuevas asociaciones, ejerciendo mediante el corpus grotesco del hipertexto una función desestabilizadora y liberadora. Ante todo implica una negociación entre el macrocosmos (el mundo, la sociedad) y un microcosmos (el cuerpo, el gabinete de curiosidades); una negociación entre la linealidad del discurso y su dispersión y fragmentación en el hipertexto, que

---

<sup>5</sup> «Una y otra vez, aprendiendo a dibujar, me he obsesionado con cada parte del cuerpo humano [...] ¿Podría confundir esta atención embelesada por curiosidad desinteresada? Dibujar es casi sexo».



pone de manifiesto las presiones coercitivas que regulan la construcción social del cuerpo. «En su sentido estético, lo grotesco se define fundamentalmente por el sobrepasamiento de la identidad, lo que supone una contraposición de principio con el canon de lo bello como aquello que define fundamentalmente el estatuto del cuerpo en la cultura occidental» (Barrios, 2008: 16).

En este sentido, la forma y contenido de *my body* forman un engranaje bien engrasado. Tanto el hipertexto como la imagen del cuerpo grotesco tienen los lindes desdibujados, las fronteras semánticas diluidas, cada lexía del hipertexto es el fragmento de una conversación cuya significación viene marcada, accidentalmente, por el orden que ocupe en nuestra lectura, su relación de contingencia con otros fragmentos; a pesar de la finitud de enlaces que contiene la obra, esta se convierte en inabarcable en virtud de la cantidad posible de combinaciones. Podemos decir que el hipertexto, al igual que el «cuerpo grotesco», al que se refiere Cristóbal Pera, «es un cuerpo nunca acabado, nunca completado, siempre en proceso de construcción» (2006: 37). Esta acción incesante es lo que, según Sianne Ngai (2012), caracteriza a la categoría estética de *zany*, signo de nuestro tiempo, en la que se disuelven las fronteras entre el juego y el trabajo, y los roles de género confluyen con los de clase social para dibujar un rol femenino desbordado y estresado. Sin embargo, en esta pieza el sujeto femenino no se ve ahogado en un mar de exigencias, como es evidente en otras obras de la literatura digital escrita por mujeres (véase, por ejemplo, *Pieces of Herself*, de Juliet Davis, o *Fitting the Pattern*, de Christine Wilks). Por el contrario, el dialogismo del hipertexto sirve para poner de manifiesto, de manera subversiva y en connivencia con el lector, la matriz de conflicto social que subyace a todo juicio estético, tanto en relación al cuerpo como al propio texto. La personalidad autorial, que el lector va poco a poco construyendo de la maraña textual de *my body*, posee una rebeldía y fuerza contagiosa.

Al igual que en un gabinete de curiosidades, donde el conocimiento no emerge de los objetos en sí mismos sino de las relaciones que guardan entre sí, en el hipertexto el reconocimiento de una voz autorial surge de la personalidad que se desprende de todos los fragmentos que comprenden la obra, y de su relación con obras colindantes de la misma autora. De la lectura de los contenidos de distintos cajones de la memoria, emerge una imagen que da coherencia a todos ellos, una nueva capa en la que el lector va reconstruyendo el tipo de personalidad que complementa y confirma al personaje autorial de *Patchwork Girl*.

Actuando como uno de los nodos matrices de la obra encontramos una de las lexías más largas, se llama «Theories» y se llega a ella por diversos caminos. En ella de nuevo se rememora una anécdota aparentemente trivial (la narradora relata el recuerdo de una brusca sacudida de realidad, la ruptura de una rama mientras escalaba un árbol de pequeña y que podía haber acabado en un accidente fatal) pero que esconde el momento de revelación central de la obra, un despertar a la madurez, al reconocimiento de ser limitados, semejantes a los demás, y no niños mágicos escogidos por las fuerzas de la naturaleza para ser algo más que humanos. La vida –concluye la voz narrativa– sigue siendo maravillosa, pero ahora hay que andar con cuidado pues no se le otorgarán derechos especiales, su fantasía de pertenencia y unión mística con el mundo físico se ha desvanecido. La obra

de Shelley Jackson nos retrotrae a ese momento de la niñez donde el mundo, y el cuerpo en particular, es una caja de sorpresas, donde todo es posible, y por tanto, debemos esforzarnos por encontrar las posibilidades, los talentos que almacenamos sin saberlo. En algún momento esta confianza plena en nuestras propias posibilidades, y por tanto en las capacidades de nuestro propio cuerpo, se rompe y aparece en su lugar, la vulnerabilidad, el complejo, la sensación de inadecuación, de los que trata de desembarazarse la narrativa hipertextual de *my body*.

La obra de Jackson transpira rebeldía y autoafirmación. Sólo se atisba un momento melancólico, cuando afirma que cada vez nos vamos pareciendo más y más a los objetos inanimados, hasta que nos convertimos en uno de ellos. Al igual que en un cuarto de maravillas o un gabinete de curiosidades, en *my body* los objetos de la naturaleza (el cuerpo), se entremezclan con los artefactos hechos por los humanos (los textos) y los mitos (la relación imaginaria que nos une). Sin embargo, en esta madeja caótica de recuerdos, cada lexía no crea la misma admiración y sorpresa que un verdadero objeto de colección, la curiosidad que provoca es ambigua, a la vez narcisista y generosa. Se convierte en interesante por el mero hecho de constituir una lexía en el hipertexto, de la misma manera que un fotógrafo es capaz de aislar y tornar significativa cualquier instancia que enmarque con su cámara.

Podemos afirmar, sin embargo, que la objetivación, la parcelación del cuerpo femenino a manos de una mujer escritora toma un cariz reivindicativo. A *wunderkammer*, el gabinete de curiosidades, exhibido, abierto a la exploración científica y al turista curioso, nos muestra el cuerpo de la mujer como territorio ignoto, aún por descubrir, tanto en el plano fisiológico como en el psicológico. El cuerpo revelado por Shelley Jackson es ciertamente una curiosidad por su androginia, pero su lectura provoca el reconocimiento de que esta ambigüedad sexual o bisexualidad forma parte de todos nosotros de alguna manera. El mito que la autora se afana en deconstruir es el de la polaridad sexual totalmente unívoca y definida. La deconstrucción llevada a cabo por Jackson de cada recuerdo asociado al cuerpo en fragmentos de texto, territorializando y desterritorializando la imagen global del cuerpo, la remembranza del contraste entre experiencia vivida del cuerpo y restricción social en torno a cada pequeña parcela del mismo, produce un efecto de desfamiliarización que hace emerger a la superficie el sutil encorsetamiento al que se somete al cuerpo femenino desde la infancia.

Finalmente, lo que más atrae del personaje autorial construido por Shelley Jackson es que consigue escribir sobre sus inseguridades con un lenguaje desenfadado, vital, hermoso, transmitiendo el mensaje de que es un orgullo ser uno mismo. Es débil y fuerte, vulnerable y resistente, sensible e inquebrantable. No encaja del todo en ninguna de las categorías estéticas a las que se refiere Sianne Ngai, no es *cute*, quizá un poco *zany* y definitivamente interesante, pero no en el sentido de *merely interesting*, pues consigue involucrarnos de manera íntima en sus recuerdos. Se exhibe sin pudor y demuestra que el personaje autorial puede hacerse aún más escurridizo y misterioso cuanto más sabemos de él. Al estilo de Anaïs Nin, tras la exhibición de sus recuerdos más privados hay otra capa, la de la persona real, que sigue siendo insondable.

### Referencias bibliográficas

- BARRIOS, J. L. (2008): «El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación». Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP, 15-17 de mayo de 2008, La Plata, en [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.695/ev.695.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf) (última consulta, 09-02-2015).
- CARRIEDO LÓPEZ, L. (2011): «Pervivencia y renovación de lo grotesco en la narrativa del siglo XX», *Cédille. Revista de estudios franceses*, 7, en <http://cedille.webs.ull.es/7/19carriedo.pdf> (última consulta, 09-02-2015).
- DAVIS, J. (2015): «Pieces of Herslef», *Electronic Literature Collection*, 2, en [http://collection.eliterature.org/2/works/davis\\_pieces\\_of\\_herself.html](http://collection.eliterature.org/2/works/davis_pieces_of_herself.html) (última consulta, 09-02-2015).
- HARPOLD, T. (1992): «The Grotesque Corpus», *Perforations 3: After the Book: Writing Literature/Writing Technology*, en [www.pd.org/Perforations/perf3/grotesque\\_corpus.html](http://www.pd.org/Perforations/perf3/grotesque_corpus.html) (última consulta, 09-02-2015).
- JACKSON, S. (1995): *Patchwork Girl*, CD-ROM. Watertown, Eastgate Systems, Inc.
- (1997), *my body-a Wunderkammer*, *Electronic Literature Collection*, 1, en [http://collection.eliterature.org/1/works/jackson\\_my\\_body\\_a\\_wunderkammer.html](http://collection.eliterature.org/1/works/jackson_my_body_a_wunderkammer.html) (última consulta, 09-02-2015).
- MONTERO, R. (2014): «Nena, esto es de lo más normal», en [http://elpais.com/elpais/2014/09/25/eps/1411663777\\_303887.html](http://elpais.com/elpais/2014/09/25/eps/1411663777_303887.html) (última consulta, 09-02-2015).
- NGAI, S. (2012): *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, Harvard University Press.
- PERA, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid, Triacastela.