

# *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Matate, amor* de Ariana Harwicz

¿Fábulas del colapso o de la reconfiguración social?

*Ilse Logie*

UNIVERSITEIT GENT

## **1. Planteamiento**

En la convocatoria del congreso que dio pie a la presente publicación, los organizadores, tras haber constatado que las literaturas latinoamericanas del siglo XXI se han visto marcadas por “el creciente agotamiento del proyecto global”, formulan la esperanza de que el intercambio de ideas al que invitan desemboque en “un estudio y una cartografía de las representaciones del colapso y la catástrofe con la vista puesta en los conceptos de *conviviality*”. Con este ensayo, inspirado en las ideas de Jacques Rancière sobre el nexo entre política y estética, y las de Gabriel Giorgi sobre animalidad y biopolítica, me propongo hacer una contribución al primer objetivo, el del mapeo, condición previa para poder rastrear, en una fase posterior, posibles contornos de futuras formas de convivialidad. Con este fin, enfocaré en lo que sigue dos novelas del nuevo milenio protagonizadas por personajes femeninos que están fuera de la norma y que, desde esta posición excéntrica, desafían ciertos discursos dominantes

sobre la corporalidad como puerta de acceso a lo social. En cada caso, el desacuerdo está presente en los planteamientos temáticos, pero se articula sobre todo mediante estrategias específicas de transformación de lo referencial, o sea, mediante matrices narrativas y procedimientos estilísticos que marcan una distancia con respecto a lo real. Por lo tanto, los interrogantes que guiarán el análisis serán los siguientes: ¿Cómo responden determinados sujetos literarios a la inoperatividad de las categorías heredadas que organizan su mundo, a los modelos de desarrollo dados por supuesto en sus sociedades posglobales? Y, por otra parte: ¿A través de qué estructuras estéticas se configuran esas escenas de disenso?

La primera novela de este minicorpus es *El huésped* (2006) de la mexicana Guadalupe Nettel. Como es bien sabido, la obra<sup>1</sup> de esta escritora mexicana ampliamente reconocida explora un tipo de estética alternativa que se puede definir como la belleza de lo anormal, aquella belleza ajena a las formas comúnmente establecidas y aceptadas, trátase de disfunciones físicas o de patologías mentales. Su proyecto literario se fundamenta en el rechazo que provocan estos elementos extraños y se enuncia desde esta exclusión que la autora vivió en carne propia debido al defecto ocular con el que nació. Sobre todo al inicio de su carrera, que arrancó en Francia, Nettel se ganó un espacio en el campo literario encarnando el rol de *outsider*. Esta lucha contra los modelos convencionales de la normalidad funciona asimismo como el eje temático principal en su primera novela *El huésped*, que gira en torno a la ceguera y la discapacidad. La segunda novela que comentaré, *Matate, amor* (2012) de la argentina Ariana Harwicz, se aleja aún más de los patrones hegemónicos. Es un libro incómodo que lleva a cabo una desmitificación feroz de la maternidad y del matrimonio desde una voz narrativa que emana de una mente delirante, de un cuerpo que no puede sanarse. La prosa

<sup>1</sup> Nettel es autora de las colecciones de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), *El matrimonio de los peces rojos* (2013) y *Los divagantes* (2023), así como de las novelas *El huésped* (2006), *El cuerpo en que nací* (2011), *Después del invierno* (2014) y *La hija única* (2019).

frenética de Harwicz, un híbrido entre el teatro y la poesía, se caracteriza por su violencia, su erotismo, su ironía y su crítica directa de los clichés que rodean las nociones de la familia y de los diferentes modos del amor. Considerada como una de las escritoras más radicales del panorama argentino actual, Harwicz, que vive en Francia desde 2007 pero que sigue manejando un español rioplatense, escribió cuatro novelas, tres de las cuales han sido reunidas recientemente en la *Trilogía de la pasión*, conformada por *Matate, amor*, *La débil mental* y *Precoz*. Al igual que en el caso de Nettel y aunque de otra índole, la producción de su figura autorial pasa por la marginalidad; por la condición de *paria*. Hay en su trabajo una sensación de desplazada, un anhelo de indagar en la relación entre lo extranjero y la literatura.

Las dos novelas ofrecen propuestas estéticas muy distintas. Dialogando con ciertas formas del suspense psicológico, *El huésped* se inscribe antes que nada en la rica tradición latinoamericana de lo fantástico, evocada desde el título (un eco del cuento homónimo y ya clásico de la mexicana Amparo Dávila, véase *infra*) y a partir de la primera línea, en la que la narradora Ana instala explícitamente el arquetipo del doble: “Siempre me gustaron las historias de desdoblamientos, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas (Nettel, 2006, p. 13, cursiva en el original). La escena que abre *Matate, amor*, en cambio, nos coloca de inmediato en otro contexto, el de la transgresión de los cánones estéticos de lo bello, más ligado a la vanguardia, conforme a la poética recalcitrante de Harwicz: “Me recliné sobre la hierba entre árboles caídos y el sol que calienta la palma de mi mano me dio la impresión de llevar un cuchillo con el que iba a desangrarme de un corte ágil en la yugular (Harwicz, [2012] 2022, p. 13). Los breves capítulos del soliloquio se suceden con una rapidez vertiginosa y terminan de forma brusca. Están cargados de metáforas potentes: el cuchillo es imaginario, un fantasma provocado por la luz del sol.

Pese a estas importantes divergencias estéticas y estilísticas, las dos obras muestran varios puntos de contacto que servirán de estructura al presente trabajo. Se observan analogías en cuanto a la

construcción de sus sujetos, la prominencia de las experiencias somáticas y el abordaje del espacio. Para empezar, ambas cuentan experiencias perturbadoras de crisis, que podrían llevar a abrir nuevas vías para conectar al individuo con la comunidad más allá de los esquemas que hacen de la vida y del cuerpo el objeto de una mera gestión biopolítica en las sociedades contemporáneas (según las tesis de Giorgi, 2014). Por el modo en que vehiculan su disidencia frente al orden establecido, confieren, además, agencia a instancias previamente invisibilizadas en esas sociedades, lo cual significa que abren paso a formas alternativas de crear relaciones y de posicionarse en el mundo. En ambas novelas, los cuerpos excepcionales sostienen la narración: constituyen el punto de arraigo privilegiado, pero funcionan asimismo como obstáculo. Al despojar a sus protagonistas de su personalidad anterior, Nettel y Harwicz hacen emerger sujetos que redefinen su condición a partir de un proceso de ruptura. Estos sujetos son políticos si entendemos la política, de acuerdo con Rancière, como la puesta en funcionamiento de tales procesos de desidentificación mediante la expresión de formas de disenso que desdibujan la economía de lo visible y perceptible. En sus trabajos sobre el arte (por ejemplo *Malaise dans l'esthétique*, 2004; *Politique de la littérature*, 2007 o *Le spectateur émancipé*, 2008), Rancière considera que la literatura es un modo discursivo de discrepancia que contrasta con otros modos que tienden al consenso. Por lo tanto, el efecto político de la literatura no se reduce a sus planteamientos contenedistas, sino que se encuentra en una articulación interna a las obras; pasa por la distancia estética que se observa en ellas respecto de sus funciones comunicativas (Rancière, 2008, pp. 64-66).

O sea que la emancipación tampoco se concibe aquí como un nuevo proceso de identificación, sino como su negación, como una desapropiación y una reflexión acerca de la necesidad de “alterarse”, evitando todo aquello que conduce solamente hacia la mismidad y los estados fijos. Por su capacidad de deconstruir cualquier mecanismo que tenga por efecto naturalizar un modo específico de subjetivación, ambas novelas también se levantan, cada una a su manera, en

distinto grado y con distinto desenlace, contra el predominio actual de una cierta inclinación identitaria fácil manifiesta hoy día en el “paradigma de la identidad” que cree en nociones ingenuas de autenticidad y reconocimiento, en la idea de que hay identidades y que estas actúan a través de nosotros. Al mismo tiempo, las dos narradoras se muestran escépticas ante el reciclaje de recetas demasiado obvias y obsoletas para traer el advenimiento de futuros mejores. Según esta lectura, la subjetivación significa aquí: romper con todo aquello que está cristalizado; alcanzar una desnudez políticamente poderosa ya que solo una desposesión puede producir una disposición hacia el Otro y generar una conciencia del potencial político colectivo.

## **2. *El huésped*. Fundar una subjetividad nueva**

Esta obra, publicada en 2006 y ya muy trabajada por la crítica,<sup>2</sup> narra en primera persona y en retrospectiva la historia de reconocimiento de una lucha interior contra un “huésped” indeseable. Aborda la relación tensa entre la protagonista Ana, que pertenece a una familia acomodada pero disfuncional de la Colonia Roma en Ciudad de México, y una criatura ajena que la habita, nombrada “La Cosa”, percibida como un ente incontrolable, un monstruo interior. Este motivo del “cuerpo habitado”, la mutación del sujeto en sus contrapartes inquietantes, nutre el texto de elementos góticos:

A partir de ese año y, creo que con cierta razón, comencé a tener miedo de mí misma. Miedo de La Cosa que sentía crecer en mí como una larva en su crisálida; miedo de los cambios que se producían en mi cuerpo; miedo, sobre todo, de los actos que podía cometer sin darme cuenta. (Nettel, 2006, p. 21)

<sup>2</sup> La crítica ha abordado *El huésped* desde varias perspectivas, destacando la presencia de las dos caras de México (Carolyn Wolfenzon, 2017), el vínculo entre geografía urbana y corporalidad (Ferrero Cárdenas, 2009; Liesbeth François, 2021, pp. 89-97; Angela di Matteo, 2020) o la inserción de la novela en la tradición del *Bildungsroman* (Carina González, 2012).

Aquí se observa un nexo interesante con la maternidad obsesiva en la novela de Harwicz: aunque Ana no tiene la edad para ser madre, una entidad ajena alojada en su vientre que se va apropiando de su cuerpo y es capaz de dirigirla por completo despierta de inmediato asociaciones con el proceso de gestación de un embarazo.<sup>3</sup> Mientras Ana siente crecer este parásito dentro de ella e intenta domesticarlo, va perdiendo la vista. Prisionera de su cuerpo que se ha convertido en un campo de batalla entre un “yo” y un “otro”, desarrolla una personalidad impulsiva y caprichosa, lo que le trae graves problemas de autopercepción y de socialización. Estos trastornos llegan a su punto culminante cuando Ana, sin quererlo, lastima al ser con el que más lazos afectivos tiene, su hermano Diego, que morirá poco después. La marca que su mordida le ha dejado en el brazo corresponde perfectamente a la definición de lo siniestro: “En la herida había algo familiar y al mismo tiempo irreconocible” (Nettel, 2006, p. 33). Con sutileza, Nettel escribe sobre la dificultad de asumir los deseos reprimidos (lo inconsciente, lo innombrable, lo que no tolera salir a la luz) y sobre la posible culpabilidad que una niña puede asumir al morir su hermano pequeño.

Como Ana intuye que el huésped la dejará ciega, siente una mezcla irracional de repulsión y atracción hacia los invidentes. Un día su curiosidad puede más y acepta un puesto de lectora en un Instituto de ciegos de la capital, descrito como un recinto autoritario donde los invidentes son llamados “internos” y tratados como enfermos que no aprenden a valerse por sí mismos. Allí ella, que es totalmente apolítica, conoce a otro maestro, el Cacho, que pide limosna y organiza formas de protesta social dentro y fuera del espacio subterráneo del metro. Este es representado como un personaje sórdido pero carismático que tiene un muñón como pierna. De modo que vemos que la relación entre Ana y La Cosa se desarrolla íntimamente vinculada con la manera como ella se mueve por el espacio: tiene que salir del

<sup>3</sup> Al romper el tabú de la madre infeliz, la novela más reciente de Nettel, *La hija única* (2019), muestra la monstruosidad en el lugar menos pensado: en la maternidad.

ámbito rutinario de la casa y del vecindario (exponentes del status quo), circular por la ciudad para recuperar el contacto con el Otro y desarrollar otras destrezas sensoriales, sobre todo el tacto para leer el braille, el nuevo lenguaje que la Cosa le impone. Ana cuenta en detalle las metamorfosis de su cuerpo a medida que va entrando en contacto con los diferentes espacios urbanos por los que transita. Primero todavía se atiene al espacio ordenado y disciplinador del Instituto de Ciegos. Pero por la doble vida que lleva el Cacho, Ana descubre que existen otras formas, mucho más libres, de funcionamiento de aquellos invidentes rechazados por el Estado y por el modelo capitalista. Su bajada progresiva a las entrañas del metro que antes aborrecía termina con su integración al grupo de estos marginales rebeldes, liderado por el agitador político Madero, cuya figura suscita inevitablemente reminiscencias de la Revolución Mexicana y contiene una alusión cifrada al movimiento neozapatista EZNL.

La pregunta que atraviesa toda la novela es la siguiente: ¿Cómo desprenderse de una identidad formateada para abrirse al surgimiento de la alteridad cuando la vida del sujeto se ha vuelto dominio de apropiación de saber y de gestión (Giorgi, 2014)?<sup>4</sup> Allí donde el yo anestesiado de Ana fracasa, el “monstruo” le muestra otra manera de experimentar lo corporal y lo social. Porque, obviamente, la escisión en el cuerpo de Ana remite a otro desdoblamiento, el del “cuerpo social”, donde representa la superposición de imágenes distintas de la ciudad: el México diurno, de estructuras modernas y occidentalizadas, frente a su cara oculta, que incluye el México campesino e indígena (Wolfenzon, 2017, p. 45). Este México rabioso, que podría tomar el control en cualquier momento, es asimismo el submundo poblado por parias insurrectos al que pertenecen los discapacitados, presentados aquí con tintes carnalescos como un *lumpen* que produce asco en los ciudadanos “normales”. Se sabe, sin embargo, que

<sup>4</sup> En *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Gabriel Giorgi reinterpreta el signo animal en diversos textos latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Para este trabajo, me he basado sobre todo en las ideas que expone en el capítulo 2, dedicado a la obra de Clarice Lispector (Giorgi, 2014, pp. 87-127).

el asco es una reacción compleja y culturalmente determinada, que preserva la jerarquía. Al presentar el espacio subterráneo de México como opción de liberación y refugio de los invidentes que se opone a las fuerzas estatales, la novela moviliza un imaginario de lo abyecto para articular un discurso contrahegemónico, en el sentido que el término ha adquirido en la obra de Judith Butler. Según Butler (1993, p. 94), para quien el funcionamiento del poder social es anterior a la subjetividad, lo abyecto tiene un potencial como resistencia a las restricciones identitarias impuestas por el orden social. Es lo que el poder rechaza, reniega de nombrar. Aunque la argumentación de Butler se centra sobre todo en las posiciones sexuales, su forma de concebir la abyección como un mecanismo fundamental dentro de la dimensión performativa de la construcción de una identidad sexual, un mecanismo que sostiene el rechazo de ciertas identificaciones, también es pertinente en este contexto. En tanto que el orden social descansa sobre la exclusión de determinadas figuras, su reaparición o su visibilidad contribuye a la subversión de ese orden, y así, a una posible reconfiguración o resemantización de lo posible o deseable, lo culturalmente definido como viable (Butler, 1993, p. 106). En resumen, lo abyecto desafía la clasificación y subvierte los límites de un sistema.

Cuando Ana decide participar en las acciones políticas organizadas por Madero, metiendo excrementos humanos en los sobres de votación que se repartirán en las urnas para boicotear el proceso electoral fraudulento —otro acto abyecto de reciclaje de lo residual—, vive un momento de comunión y experimenta por primera vez fraternidad (Nettel, 2006, p. 144). A primera vista, su conversión ideológica parece completa. A medida que el huésped toma posesión de su cuerpo, el régimen de percepción de Ana se ha ido modificando; empieza a “ver” con los otros sentidos, el ojo ya no es necesario para alcanzar clarividencia. De algún modo, los otros ciudadanos sufren un tipo peor de ceguera. Además, en lo personal, tras haberse acostado con el Cacho, su cuerpo se ha erotizado. Al final, cuando ya es ciega, Ana decide que es en el subsuelo donde ella quiere vivir, hacer

del metro su hogar, rompiendo su vínculo con la ciudad de arriba, romper con la lógica diurna. Deja para siempre la casa de su madre, negándose a repetir los patrones familiares decadentes de la burguesía mexicana. Ha muerto como individuo para renacer como un tipo particular de sujeto. Bajar y vivir en el subterráneo simboliza la llegada definitiva a su naturaleza monstruosa, despojarse de su identidad anterior. Ya no se siente poseída, se mueve libre al entender sus propios deseos y ha perdido el miedo a vivir en la contingencia:

Me dije que toda mi vida había luchado por recordarme a mí misma, por defender mi identidad ante la invasión del parásito, cuando lo más prudente habría sido abandonarme a él desde un principio y escapar así de la existencia nauseabunda que había ido construyendo. Por primera vez en la vida necesitaba su presencia abismal para perderme en ella, [...]. (Nettel, 2006, p. 164)

Aunque contraria a los estándares ideales de la belleza, La Cosa, calavérica y con su toque gótico, se acepta como algo propio: “En el espejo, mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconocibles, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volvería a tener. No era mi rostro ya, sino el del huésped” (Nettel, 2006, p. 124). Al mismo tiempo, Ana descubre con asombro “una sensualidad nueva” (Nettel, 2006, p. 124). En un momento de epifanía, saluda a ese nuevo yo en segunda persona:

“Por fin llegas”, dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar. (Nettel, 2006, p. 189)

La subjetivación de Ana, pues, solamente cobra forma una vez que se ha desprendido de su yo anterior. Sin embargo, esta mayor apertura a la colectividad no implica una entrega incondicional a la dinámica de la revolución, representada por el grupo de Madero y el Cacho. Se sugiere más bien que Ana, decepcionada por las tendencias sectarias

del movimiento y sus contradicciones internas, termina por distanciarse de la comunidad. Mirado de más cerca, el final abierto de *El huésped* no permite una interpretación romantizada, sino que complejiza de diferentes maneras la asociación de la comunidad de ciegos con un proyecto genuinamente igualitario. Lo que hace en primer lugar es proponer un modelo de cuerpo aparentemente improductivo dentro del sistema económico de la ciudad como base de un saber alternativo; este saber que desafía una biopolítica que produce los cuerpos y los ordena para dominarlos es también inseparable de un ordenamiento político, una gramática de dominación. Vaciar ese dominio de positividad es un gesto decisivo por el mero hecho de marcar una apertura a una multiplicidad no predefinida.

La novela admite lecturas de varia índole: interpretaciones en clave psicológica, análisis desde la sociología (por la renuncia a una identidad definida por la clase social), glosas que la consideran una parábola política (como resurrección del sujeto político en un momento muy avanzado de la globalización y problematización del México postPRI). Tampoco puede pasar desapercibido algo que ya señalé: que el título de la novela de Nettel establece una referencia intertextual al breve cuento homónimo de Amparo Dávila (México, 1928–2020), que pertenece a la colección *Tiempo destrozado*, publicado en 1959. Una puesta en diálogo de ambos textos apunta a una lectura que subraya la afirmación de una identidad femenina independiente de los patrones patriarcales, pero también pone de manifiesto diferencias notables con el relato de Dávila. Este cuento, de corte fantástico como la novela de Nettel, narra la historia de una mujer casada que vive recluida, con sus dos hijos pequeños, en una enorme casa ubicada en un pueblo aislado. Su marido pasa la mayor parte del tiempo en viajes de negocios y la trata con frialdad. La acompaña su empleada doméstica, quien también tiene un bebé. La cotidianidad de las mujeres de la casa resulta violentamente amenazada por un imprevisto “huésped” traído por el esposo al regreso de uno de sus viajes e instalado en una habitación. Este ente repulsivo, cuya rara naturaleza nunca alcanzamos a desentrañar (la única

descripción física que se da de él se limita a la mirada, a sus enormes ojos “amarillentos, casi redondos”; Dávila, 2022, p. 33), acecha a la protagonista y agrede físicamente al niño de la empleada. Finalmente, las mujeres deciden actuar: aprovechan una ausencia prolongada del marido para asesinar al intruso. En este cuento, el huésped indeseable que invade el área doméstica a la que vive sujeta la protagonista podría interpretarse como la autoridad de su marido, como prueba de su poder sobre ella. Al final, ella logra vencer al monstruo y restablecer su control conyugal. Si el parásito de Dávila es ajeno y exterior, el de Nettel es interno, surge del propio yo. Nettel no lo expulsa, pero deja que su protagonista conviva con él, con esa Cosa que representa todos sus miedos. Otra diferencia es que Nettel instala una relación entre el parásito individual y el social mostrando la contracara de la Ciudad de México y destacando así el retrato contestatario del México neoliberal de principios del siglo XXI.

Por otra parte, la reescritura del cuento de Dávila por Nettel dentro de un engranaje intertextual implica trazar una genealogía. Significa situarse en la continuidad de un linaje feminista y de una estética, una puesta en forma fantástico-gótica. La escritura de Dávila se basa en la indeterminación de lo no-dicho, en su capacidad de sugerir elementos insondables a través de la constante ambigüedad (como sucede con el vacío informativo acerca del “huésped” cuya naturaleza nunca se aclara: ¿es humano, animal o sobrenatural?; es simplemente “él”). Esta misma indeterminación caracteriza la novela de Nettel y es esta particular estética que fisura el realismo la que impide reducirla a un enfoque temático determinado o a una alegorización que recoloque la literatura como mero instrumento de identidad o de lucha ideológica. Siguiendo a Rancière, allí reside su verdadero potencial político. Si La Cosa puede ser muchas cosas, esto se debe a que se trata de una presencia espectral que tiene vida propia y expresa receptividad ante una realidad expandida. La incorporación de lo fantástico conlleva cierta transgresión a los esquemas convencionales de la lógica o del tiempo que permite explorar nuevas posibilidades. Rosemary Jackson se ha referido, en este sentido, a

la función subversiva que ejerce esta modalidad literaria, puesto que evidencia una ruptura respecto a los valores dominantes y permite plasmar lo silenciado (Jackson, 1981, p. 4). Postula que lo fantástico manifiesta un reverso de lo que el sujeto considera normal dentro de su cultura, es decir, una expresión de alteridad en la que se detecta una pulsión por otro orden cultural. Para Jackson, lo fantástico es una forma de oposición social que se contrapone a la ideología del momento. Cambia la representación de la realidad establecida al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro del sistema histórico en el que aparece. No se trata, sin embargo, de una resistencia ligada en primer lugar a la presencia de elementos temáticos del texto. Lo que, según Jackson, constituye el centro de lo fantástico como modo es su inestabilidad narrativa. Apoyándose en las convenciones de la ficción realista, afirma que es verosímil lo que está contando, pero entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que es manifiestamente irreal.

### **3. *Matate, amor*. ¿Una dinámica liberadora del deseo?**

De factura mucho más experimental, la novela de Harwicz (2012) también establece de entrada el vínculo entre cuerpo y espacio. Su protagonista es una mujer sin nombre que entrelaza dos experiencias que el imaginario social suele presentar como difícilmente compatibles: maternidad y sexualidad. Por su problematización de los mandatos sociales que pesan sobre la maternidad, *Matate, amor* forma parte de toda una constelación de obras latinoamericanas contemporáneas que ponen en tela de juicio la gran matriz representacional que produce estereotipos acerca de las madres “buenas” (abnegadas, sacrificadas) y “malas” (negligentes, perversas, castradoras). Novelas como *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, cuyo título refiere a la (sobre)protección física entre madre e hija o *La perra* (2017) de Pilar Quintana, que señala la realidad que permea el deseo de ser madre en un contexto de desigualdad social, al igual

que ensayos como *Contra los hijos* (2014) de Lina Meruane o *Línea negra* (2020) de Jazmina Barrera desmantelan la noción tradicional de maternidad para oponerle maternidades disidentes o abiertamente siniestras. En este mismo canon de “maternidad oscura” encaja la novela *Chanson douce* (2016) de Leïla Slimani, que vive en Francia, como Ariana Harwicz. *Matate, amor* puede ser considerado el paroxismo de la vertiente. Hastiada de la rutina, la narradora de Harwicz se siente atrapada en una serie de instituciones y relaciones estandarizadas. El cuerpo organiza su experiencia perceptual, un cuerpo que se torna instrumento de subversión al reivindicar su condición de-seante. Asistimos a una demolición cruda de la idea costumbrista de la familia tradicional: tanto el amor conyugal como el amor entre madre e hijo aparecen como formas de acoso que exasperan a la narradora o la vuelven apática:

Quiero ir al baño desde que terminó el almuerzo pero es imposible hacer otra cosa que ser madre. Y dale con el llanto, llora, llora, llora, llora, me va a trastornar. Soy madre, listo. Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir [...] Mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé y él llora más. (Harwicz, [2012] 2022, p. 94)

Estaba a pocos pasos de ellos, oculta entre malezas. Los espiaba. ¿Cómo es que yo, una mujer débil y enfermiza que sueña con un cuchillo en la mano, era la madre y esposa de esos dos individuos? (Harwicz, [2012] 2022, p. 13)

Como en *El huésped*, pero de forma mucho más frontal, las alternativas que se esbozan se conectan con configuraciones espaciales. Aquí también se opone un espacio que funciona como fuente de angustia (el recinto de la casa, el *oikos* desde donde se administra la vida diaria, la propiedad privada) a otro que brinda refugio (la naturaleza salvaje). Solo que en este caso no es la ciudad sino el campo el que se ha colapsado y ya no puede ser pensado según los moldes del “idilio rural”. Otra diferencia es que la narradora no transita entre un arriba y un abajo, sino que huye del adentro hacia el afuera.

La trama se deja resumir en pocas frases: una madre enfrenta los primeros meses de su hijo tironeada por sus deseos paradójicos. Se debate entre el deseo sexual incontrolable y el deber de aceptar la vida tediosa que lleva. Cuando se somete al ritual del paseo dominical en familia, el uso de la anáfora “hay que” expresa su distanciamiento frente al papel que le corresponde: “*Hay que* parecer entusiasmada y *hay que* hacer que parezca que se vive. *Hay que* llevar al niño de acá para allá, comprarle globos, hacerlo girar en falso en la calesita, sacarle fotos, porque eso *hay que* hacer para que tenga infancia” (Harwicz, [2012] 2022, pp. 49-ss., énfasis añadido). La protagonista pasa por una serie de peripecias: las peleas conyugales y los ataques de celos, la muerte de su suegro, una relación sexual con “el hombre de la moto” que vive en un pueblo vecino, un plan de suicidio, una crisis nerviosa que conduce a su hospitalización y, finalmente, la celebración de los dos años del niño, episodio que termina con el abandono del hogar por parte de la madre.

El incipit ya evoca una zona rural abandonada, alejada de cualquier núcleo de civilización. Una mujer recostada en el pasto observa desde lejos su propia casa que se le aparece como un decorado postizo. A través de su monólogo interior, aprendemos que tiene pulsiones destructivas, tanáticas. Como hemos visto, fantasea con un cuchillo, pensando si va a matar o no a su marido y al bebé. Algunos indicios nos permiten suponer que la historia está ubicada en una aldea de la campiña francesa, cercana a una plantación de viñedos y a la carretera, con vecinos a lo lejos y bosques en los alrededores. El país jamás nombrado cuya lengua apenas domina, es desconocido para la protagonista y esta condición de extranjería desautomatiza su mirada, desactiva el imaginario bucólico que se suele asociar al paisaje francés. El entorno campesino se convierte por tanto en una presencia anacrónica; un espacio yermo, un lugar de inscripción de los convencionalismos de la clase media baja rural que tradicionalmente ha venido imponiendo múltiples límites a la mujer. A modo de contrapunto, llaman la atención las referencias artísticas en el transcurso de la novela a través de las cuales la protagonista rememora

cierta época perdida de formación estética en una metrópoli (no nombrada): sus lecturas y el gesto metaliterario de considerar la posibilidad de escribir (Harwicz, [2012] 2022, pp. 92-ss.), su predilección por la música clásica en detrimento del rock escuchado por su marido (Harwicz, [2012] 2022, p. 43), las asociaciones de espectáculos naturales con estilos de pintura:

Y entonces vi el aire saturado de una tensión sexual invisible. Rembrandt. Las bellotas caían y caían y caían tan lentamente, tan pesadamente, entre la copa del árbol y la tierra, que parece que dormían en el aire. Que lo cortaban con rayos dorados. Caravaggio. (Harwicz, [2012] 2022, p. 63)

La sensación de asfixia de la protagonista tiene que ver sobre todo con el interior de los hogares y todo lo que los rodea. La engañosa tranquilidad doméstica que parecía ser señal distintiva del ámbito rural se torna por momentos francamente macabra. El campo es una máquina que produce muertes en cadena: ya con el primer café del día “[...] aparecen las arañas en la pileta, ahogadas ni bien abro la canilla. Algunas más vivarachas se repliegan un buen rato, resisten cerraditas en flor, son las que me animan a abrir la caliente y terminar de reventarlas” (Harwicz, [2012] 2022, p. 41). En el desayuno “llega el turno de las moscas”, luego toca “electrocut[ar] abejas”, pisar lombrices y saltamontes, eliminar babosas en tacitas con cerveza (Harwicz, [2012] 2022, p. 41). Pero la muerte acecha en cada rincón: en las chimeneas con humo, en el jarrón sin flores (Harwicz, [2012] 2022, p. 29), en el gas que se usa para eliminar topos —una “*shoa* de topos” (Harwicz, [2012] 2022, p. 34, énfasis en el original)—, en la vecina con aspecto de “muñeca de terror” (Harwicz, [2012] 2022, pp. 61-ss.), en la ferocidad de las relaciones.

El afuera, en cambio, es territorio de sus pulsiones eróticas que contrasta con este encierro hogareño. La contracara de la mediocridad cotidiana está cifrada en la presencia de la naturaleza, más en particular en los encuentros con una naturaleza indómita, desatada que no se manifiesta como contemplación del paisaje ni como ocio,

sino como elemento imposible de determinar, pura materialidad poblada por insectos, sonidos de aves, hojas secas, espacio de lo “viviente” (Giorgi, 2014), donde lo animal deja de ser el Otro del hombre y se vuelven borrosos los límites entre personaje y ambiente. Ese animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea y sobre el que se habían proyectado jerarquías de raza, clase, sexualidad y cultura, se vuelve interior, reordenando las distribuciones de los cuerpos. Es ahí, en la impenetrabilidad del bosque que colinda con su casa, donde la narradora desea perderse, vivir los trances y vibraciones de su cuerpo, fundirse con la tierra. Las expresiones de la animalidad asedian su imaginación. Se describen sus huidas desesperadas y compulsivas al bosque donde ella misma va cobrando rasgos animales, deviene animal: cuando tiene sexo con su amante al aire libre sabe que después tendrá “pico, plumaje, garras” (Harwicz, [2012] 2022, p. 52). A veces se encuentra con la mirada sugerente de un ciervo, imagen en la que se figura su deseo desafortunado de vida salvaje, el despojo de los signos de lo humano:

Si levitar es algo, mirarlo a los ojos era lo más parecido. El ciervo aparecía justo al caer la noche y se detenía al fondo, entre el bosque y el jardín. Desde la casa podían verse sus cuernos en ramas como un candelabro judío. Esa mirada es un momento que dura todavía. Giró la cabeza y aparecieron sus pupilas: ahora estoy ciega. (Harwicz, [2012] 2022, p. 64)

Ahora bien, si *El huésped* de Nettel interactúa con el cuento homónimo de Dávila, *Matate, amor* comparte muchos elementos temáticos y estilísticos con otro antecedente: el cuento “O búfalo” de la brasileña Clarice Lispector (1920–1977), originalmente publicado en la colección *Laços de família* (1960). Aunque Harwicz nunca lo cita, menciona a Lispector en el prólogo (“Apertura”, Harwicz, 2022, p. 9) a la edición argentina de *Trilogía de la pasión* como una escritora con la que siente afinidad. Los dos textos coinciden en la necesidad que experimentan sus protagonistas femeninas de salir de la intimidad hacia un espacio no doméstico, público. También comparten la sugerencia

de una proximidad entre lo humano y lo animal, superando así el antropocentrismo. El cuento de *Lispector* es extraño y hermético, su ritmo está dado por una sucesión de imágenes y su sintaxis es delirante y febril, al igual que la de *Matate, amor*. Narra la historia de una mujer que, después de ser rechazada por su amante, visita el jardín zoológico buscando aprender de los animales el odio en estado puro. Es un sentimiento que desconoce ya que, en virtud de su rol de género, solo le han enseñado a amar y a perdonar. El personaje recorre el parque examinando a las bestias, pero no ve más que bondad e inocencia, hasta que se produce un intercambio de miradas entre ella y un búfalo. Solo entonces comienza a sentir su propio odio, su furia que emerge sin que ella pueda hacer nada. Como consecuencia de este encuentro, la mujer se desmaya. Ante los ojos del búfalo, ha experimentado un (re)conocimiento personal que la deja en evidencia ante sí misma. Tanto la protagonista de *Lispector* como la de Harwicz, ambas enjauladas a su manera, quiebran los límites de las expectativas sociales que les asigna perímetros (la casa, la interioridad) y saberes. Necesitan salirse de sus vínculos humanos y construir una intimidad a partir de un afecto compartido con un animal —un búfalo, un ciervo— en relaciones que superan lo simbólico para volverse del orden de lo posthumano.

En otro momento clave de rebelión contra el modelo de familia impuesto por el ámbito sociocultural, la narradora atraviesa el ventanal que separa la casa del exterior cruzando su propia sombra de vuelta en el reflejo de la puerta de cristal (Harwicz, [2012] 2022, p. 54): los tajos de vidrio la mutilan, se automutila. Este encuentro con su doble puede considerarse un acto fallido de ingresar en un espacio de exceso y de indeterminación que debería permitir deshacer los dualismos. Es internada en un hospital psiquiátrico por la cultura del orden (el marido, la suegra, la clínica, los ritos sociales), o sea, sometida a un disciplinamiento a través de la medicalización de su malestar. Desde la perspectiva social es una fuerza que debe contenerse, síntoma de la locura.

La novela tampoco debe leerse como una mera celebración del deseo desinhibido, ya que este deseo también es un mecanismo de reacciones complejas e inesperadas en la conducta de los personajes. El reino del deseo es contradictorio porque libera y esclaviza, arroja a la intemperie, pero también genera éxtasis. La mujer quiere pertenecer a una familia, pero no soporta ser parte de ella. Como en *El huésped*, pero en una tonalidad mucho más extrema, la dinámica no es unívoca: la narradora desprecia a su marido, pero es ella quien le pide matrimonio (Harwicz, [2012] 2022, p. 108), se asombra ante las acciones de su suegra viuda, pero siente pena por ella (Harwicz, [2012] 2022, p. 90), repudia la maternidad y abandona a su bebé por momentos, pero no puede vivir sin él (Harwicz, [2012] 2022, pp. 67-ss.). El deseo constituye a la narradora, pero al mismo tiempo la deshace, no le pertenece; ella se descompone y recompone como sujeto expuesto a varios niveles de violencia. El sexo escapa a cualquier dimensión moral y está siempre relacionado con la agresividad, con el acto de cortar: los movimientos del marido se definen como “hachazos” (Harwicz, [2012] 2022, p. 105), el verbo usado para el acto sexual con el amante es “mutilarse” (Harwicz, [2012] 2022, p. 76). Como explica Marie Audran, la ruptura y el corte también

[...] estructuran el espacio novelesco en capítulos que parecen fragmentos cortados con brutalidad, imprimen su ritmo a la novela que parece ser un jadeo acorralado que estalla en embestidas violentas. Lo que viene separar los dos espacios – el espacio de la rutina y de lo cotidiano, encerrador; y el espacio del éxtasis, liberador [...] es el cuchillo. En *Matate amor*, siempre está un cuchillo real, imaginario, metafórico o lingüístico, de por medio. (Audran, 2015, p. 94)

El estilo de la novela se caracteriza por el procedimiento de la intensificación, el anhelo de renovar el lenguaje y de llevarlo hacia sus límites.

El lector no recibe pautas porque Harwicz no escribe una literatura que abogue por directivas esperables. Al contrario, lleva una cruzada contra el militantismo literario y, de acuerdo con su *ethos*

vanguardista, se distingue de muchas de sus coetáneas al oponerse a toda forma de recuperación ideológica o de corrección política. Quiere escribir contra la doxa, cualquiera que sea (Wolfenzon, 2021). Solo provoca que surjan preguntas. La desarticulación de los lazos comunitarios que se describe representa el grado máximo de la incomunicación en nuestra época, la imposibilidad total de convivir. ¿También puede verse como un primer paso hacia una subjetivación otra, basada en formas primigenias de relacionarse, que reconocen el lado oscuro del deseo humano? ¿Es la narradora la que está enferma o la sociedad?

Cuando la protagonista se retira en el bosque, imagina formas alternativas de pertenencia y de filiación. Como sujeto, siempre regresa a su mismo error porque en esta errancia encuentra un escape; ahí sus pulsiones marcan un distanciamiento de toda idea de sujeto disciplinado, dócil. La emancipación se alcanza cuando ya no quiere formar parte y se dirige, en palabras de Giorgi, hacia eso “viviente” que excede toda forma y que se vuelve reflejo opaco de toda retórica del yo; cuando se abre a: “[...] lo que pasa *entre* cuerpos, lo que traza relaciones entre ellos, lo que emerge a partir de una relacionalidad no predeterminada. *No ya la vida despojada de toda forma [...], sino la vida abierta a la forma como multiplicidad*” (Giorgi, 2014, p. 109, cursiva en el original). Este cuerpo impulsado por el deseo puede transformarse, expandirse: cuando la narradora se une con su amante, se ve “reflejada como un caleidoscopio. Mi boca abierta son varias bocas” (Harwicz, [2012] 2022, p. 76).

Según el psicoanálisis, la constitución del sujeto depende de su efectiva separación de otro cuerpo; el de la madre. Pero la madre en *Matate, amor* no opera esta separación. No protege a su hijo contra lo abyecto, contra los flujos corporales, contra la sangre o la orina, contra todo aquello que perturba un orden y debería expulsarse para que él se vuelva un sujeto a nivel físico, psíquico, sexual y social. Quiere convertir la maternidad en una forma de romper el ciclo (re) productivo en el que se encuentra inserto el cuerpo femenino en el sistema capitalista. Quiere un “hijo apátrida”, ahistórico que, como

ella, corte los lazos, corte con el origen y resista a toda categorización o fijación:

Yo, que quería parir un hijo no declarado. Sin registro. Sin identidad. Un hijo apátrida, sin fecha de nacimiento ni apellido ni condición social. Un hijo errante. No parido en una sala de partos sino alumbrado en el rincón más oscuro del bosque. No silenciado con chupetes sino acunado con el grito animal. (Harwicz, [2012] 2022, p. 66)

#### 4. Conclusión

Mediante la puesta en discurso de experiencias formativas, las dos novelas estudiadas son políticas en el sentido que Rancière asigna al término porque expresan el desacuerdo con la falsa normalidad proponiendo la transformación del tejido de lo sensible. Desarticulan dos imaginarios colectivos, uno urbano, el otro rural, para desde allí pensar otros enlaces, otros modos de percepción, otro recorte de una corporalidad no normativa. Retratan la batalla constante de sus protagonistas contra una parte oculta de sí mismas; se enfrentan a ese Otro, pero al mismo tiempo admiten que es su álgter ego. Vemos en ellas un fuerte anhelo de distanciarse de una identificación ajena y opresora que les ha sido impuesta, de separarse de su grupo de referencia o de negar cualquier tipo de pertenencia, así como una rebelión contra los aparatos disciplinarios (la familia burguesa en ambas novelas, el instituto de ciegos en *El huésped*, el hospital psiquiátrico en *Matate, amor*). Trabajan modos de corporeización y epistemologías alternativos: lo que se descarta es el cuerpo como forma predefinida que funciona sexual y políticamente como sede del yo, como ontología del individuo y como norma de lo humano. En ambos casos, se trata de cuerpos heridos que difícilmente se pueden sanar sin adoptar una vida originaria despojada de todo atributo; este despojo de propiedades, sin embargo, no es necesariamente la marca de una negatividad. En opinión de Giorgi, tampoco estamos hablando de

una esencia oculta, de la metáfora de una plenitud fundada en cierto orden totalizador, sino de “lo que se sale de sí y en ello encuentra su posibilidad y su condición; lo que nunca coincide consigo mismo” (Giorgi, 2014, p. 109).

Al ser desplegadas como instancias de indeterminación, las dos protagonistas llegan a la escritura con la promesa de otra vida. Esta escritura podría marcar un punto de partida para reimaginar lo político, repensar la posibilidad de lo común. En *El huésped*, la inscripción en el registro fantástico es lo que permite deconstruir los mecanismos “evidentes” de identidad y de lo convivial, explorar aquello que permanece invisible en la cultura dominante. Nettel presenta la potencialidad de ensayar producciones de subjetividad que pasan por cuerpos en relación. Su novela no propone una pura alteridad; antes bien esboza un “entre” desde donde “relanza[r] el campo de relaciones, de deseos, de luchas, de conexiones y repudios, entre cuerpos” (Giorgi, 2014, p. 120). Así, su sujeto puede tornarse condición de comunidad, en la medida en que resiste toda apropiación, toda propiedad. En Harwicz, la desestabilización es abiertamente rupturista porque se ancla en un universo en profunda disolución. En *Matate, amor* es en el lugar propio de la enunciación donde se constituye un nuevo sujeto que se asume discursivamente, colocándose fuera de cualquier marco comunitario existente. Desde allí se postula la imposibilidad de una identidad que trascienda lo sensorial: la narradora ve y se ve con el ojo del cuerpo, al tiempo que reordena la topografía de lo humano y de lo animal. Al desafiar las jerarquías antropocéntricas y las normativas hegemónicas, *Matate, amor* contribuye a imaginar, a su manera y desde lo estético, posibilidades alternativas de articular lo común.

## Bibliografía

Audran, Marie. (2015). *Matate, amor de Ariana Harwicz, la escritora con cuchillo*. En Milagro Martín Clavijo, Mercedes González de Sande, Daniele Cerrato y Eva María Moreno Lago (coords.). *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas, XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras* (pp. 88-102). Sevilla: Alciber.

Butler, Judith. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Londres / Nueva York: Routledge.

Dávila, Amparo. ([1959] 2022). *El huésped*. En *Cuentos reunidos* (pp. 33-37) [prólogo de Mariana Enríquez]. Madrid: Páginas de Espuma.

Di Matteo, Ángela. (2020). Cuerpo tomado: sujetos a-normales y refracciones fantásticas en *El huésped* de Guadalupe Nettel. *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 20 (1). <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/3139/4267>

Ferrero Cárdenas, Inés. (2009). Geografía en el cuerpo: El otro yo en *El huésped* de Guadalupe Nettel. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, (41), 45-62.

François, Liesbeth. (2021). *Subterranean Space in Contemporary Mexico City Literature*. Cham: Palgrave MacMillan.

Giorgi, Gabriel. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

González, Carina. (2012). Degeneración e identidad: Guadalupe Nettel y la novela de crecimiento como "Bildung" político. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, (53), 21-32.

Harwicz, Ariana. ([2012] 2022). *Matate, amor*. En *Trilogía de la pasión* (pp. 12-138). Barcelona: Anagrama.

Harwicz, Ariana. (2022). Apertura a la *Trilogía de la pasión*. En *Trilogía de la pasión* (pp. 9-12). Buenos Aires: Mardulce.

Jackson, Rosemary. (1981). *Fantasy. The Literature of Subversion*. Methuen: Routledge.

Lispector, Clarice. ([1960] 2020). El búfalo. En *Cuentos completos* (pp. 180-186). (Trad., Paula Abramo). [Prefacio de Benjamin Mosser]. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Nettel, Guadalupe. (2006). *El huésped*. Barcelona: Anagrama.

Rancière, Jacques. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. París: Éditions Galilée.

Rancière, Jacques. (2007). *Politique de la littérature*. París: Éditions Galilée.

Rancière, Jacques. (2008). *Le spectateur émancipé*. París: Fabrique Éditions.

Wolfenzon, Carolyn. (2017). El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel como espejo político de México. *Latin American Literary Review*, 44 (88), 41-50.

Wolfenzon, Carolyn. (2021). El arte debería salir a quemar todo, entrevista a Ariana Harwicz. *La vaca multicolor*. <http://www.lavacamulticolor.com/entrevista-a-ariana-harwicz.html>

