

Cuerpo tomado: sujetos a-normales y refracciones fantásticas en *El huésped* de Guadalupe Nettel

ANGELA DI MATTEO
Università degli Studi Roma Tre

Resumen

Este ensayo propone una lectura de *El huésped* de Guadalupe Nettel a través de las coordenadas del laberinto y de la (a)normalidad. Imaginando un mapa entre algunas posibles conexiones intertextuales, la novela se mueve en el territorio de lo fantástico hispanoamericano reelaborando las realidades paralelas de Borges, las duplicaciones y los seres invisibles de Cortázar y Dávila, los fantasmas de Rulfo y las conspiraciones y la oscuridad de Ocampo y Sabato. La recuperación de la tradición antecedente en la perspectiva contemporánea hace que la escritura neofantástica de *El huésped* se vuelva instrumento literario de subversión extra-literaria, puesto que recodifica lo que se percibe no sólo como natural sino sobre todo como normal. Gracias a la historia de Ana, una niña habitada por un monstruo interior, la autora explora los subterráneos de la Ciudad de México revelando esa misma periferia existencial que Foucault localiza en la desobediencia de los a-normales a la normalización del poder dominante. El ojo indisciplinado de Nettel abre la visión del lector a una multitud de refracciones que encuentran, en la estética de lo marginal, una nueva estética de lo humano.

Riassunto

Questo saggio propone una lettura de *El huésped* di Guadalupe Nettel attraverso le coordinate del labirinto e della (a)normalità. Immaginando una mappa tra alcune possibili connessioni intertestuali, il romanzo si muove nel territorio del fantastico ispanoamericano rielaborando le realtà parallele di Borges, le duplicazioni e le presenze invisibili di Cortázar e Dávila, i fantasmi di Rulfo, le cospirazioni e l'oscurità di Ocampo e Sabato. Il recupero della tradizione precedente in una prospettiva contemporanea fa sì che la scrittura neofantastica de *El huésped* diventi strumento letterario di sovversione extra-letteraria, poiché ricodifica ciò che si percepisce non solo come naturale ma soprattutto come normale. Grazie alla storia di Ana, una bambina abitata da un mostro interiore, l'autrice esplora i sotterranei di Città del Messico rivelando quella stessa periferia esistenziale che Foucault individua nella disobbedienza degli a-normali alla normalizzazione del potere dominante. L'occhio indisciplinato di Nettel apre lo sguardo del lettore su una moltitudine di rifrazioni che trovano, nell'estetica del marginale, una nuova estetica dell'umano.



“En realidad no vemos el mundo tal y como es
sino como somos nosotros”
Guadalupe Nettel, *El huésped*

La pluma de Guadalupe Nettel, entre las más brillantes de las letras mexicanas contemporáneas, se hace cargo con su escritura enigmática y perturbadora de un sistemático replanteamiento del concepto de cuerpo y de normalidad. Antes de llegar a la escritura autoficcional de *El cuerpo en que nací* (2011) –novela inspirada en su infancia y que se focaliza en la percepción de su propia corporalidad– y a las colecciones de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) y *El matrimonio de los peces rojos* (2013) –pequeñas ventanas sobre las luces y las sombras

de todo ser humano- en *El huésped* (2006), historia una niña habitada por un monstruo interior que oscurece sus ojos, Nettel formula por primera vez su poética sobre la belleza, la enfermedad y la (im)perfección.

Si es cierto que “leer a Guadalupe Nettel es ingresar a un laberinto literario donde lo normal es ser diferente” (Estrada, 2014: 253), quisiera proponer aquí una lectura de la obra justamente a través de las coordenadas propuestas por Oswaldo Estrada, el *laberinto literario* y la *normalidad de la diferencia*. Sin negar, o mejor dicho, justo a raíz de la implícita naturaleza pluridiscursiva (Bajtín), intertextual (Kristeva) e interdiscursiva (Segre) de todo producto literario, puesto que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 2001: 190), puede resultar interesante imaginar un mapa de interconexiones que a lo largo de las páginas de *El huésped* construyen un laberinto de referencias que aluden a algunas específicas imágenes de la tradición fantástica hispanoamericana. A pesar de que el arquetipo del doble y el tema de la ceguera hayan sido ampliamente explorados por todas las latitudes narrativas, desde los mitos antiguos hasta la época contemporánea, en la obra se pueden vislumbrar, entre todas las demás que cada lector será capaz de detectar, las realidades paralelas de Borges y los seres invisibles de Cortázar y Dávila, los fantasmas de Rulfo y las conspiraciones y la oscuridad de Ocampo y Sabato.

Junto con la reformulación de los *topoi* fundadores del género - como, por ejemplo, el doble, el sueño, la oscuridad y la deformidad - la novela se abre al universo de las diferencias, tanto corporales como sociales, a través de una historia que refleja las fragilidades de la sociedad de nuestro tiempo gracias a sus “personajes *outsiders*, [...] seres inadecuados por razones físicas o psicológicas que no logran encajar en el mundo” (Nettel en Punzano Sierra, 2006). Ya a partir del *incipit*, *El huésped* nos arrastra en su atmósfera inquietante: “Siempre me gustaron las historias de desdoblamiento, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas” (Nettel, 2006: 13). Con la llegada de “La Cosa”, así como Ana, la protagonista, decide nombrar a este parásito que controla su psique y sus movimientos, ocurren cosas raras y violentas: accidentes en la escuela y en casa, y hasta la muerte del hermano Diego son eventos misteriosos que la niña siempre atribuye a su huésped interior, ya que “cualquier cambio inexplicable en mi estado de ánimo, cualquier exabrupto, significaba una posible señal” (Nettel, 2006: 13). Sin embargo, tras la muerte del hermano y el abandono del padre, también el monstruo de la ceguera desaparece. Después de unos años, Ana decide ir a trabajar a un Instituto de atención para ciegos para conocer de cerca el mundo de lo invisible y la Cosa vuelve a torturar las pupilas de su anfitriona. En el Instituto, la joven conoce al Cacho, un vagabundo que carece de una pierna y que atiende a los invidentes como una especie de psicólogo-guía-confesor. El Cacho la introduce al mundo secreto del metro de la Ciudad de México: aquí, grupos de mendigos y discapacitados habitan, a lado de la muchedumbre viajera, el margen olvidado de la ciudad donde Ana, ya casi ciega, decide quedarse para siempre.

1 DEL CUERPO-CASA AL CUERPO-ARCHIVO

El viaje entre algunos de los momentos tal vez más conocidos y perdurables del canon fantástico empieza por la polisemia del título de la obra que debería leerse como una cita-homenaje del homónimo cuento de Amparo Dávila. “El huésped”, publicado en la colección *Tiempo destrozado*, cuenta la llegada de un ser terrorífico que nunca se nombra y que se instala en la casa de una pareja.

Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros.

Mi marido lo trajo al regreso de un viaje. Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no

causa la menor impresión. [...] No pude reprimir un grito de horror, cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas. Mi vida desdichada se convirtió en un infierno. (Dávila en Schneider, 2010: 6)

Encontramos referencias a este cuento además en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza, en que aparece una “extraña huésped” que, no por casualidad, lleva el nombre de Amparo Dávila, misteriosa figura que se duplica en la Verdadera y la Falsa, es decir en la versión real y ficcional de la escritora. Por lo tanto, en la invasión física sufrida por Ana, la sugerencia al desdoblamiento del huésped en Rivera Garza (2002), que incluye la imagen de la casa ocupada de Dávila (1959) que a su vez remite al mecanismo de las misteriosas ocupaciones también presente, por ejemplo, en “Casa tomada”, “Carta a una señorita en París” y “Bestiario” de Cortázar (1951), desvela en la obra de Nettel un juego intertextual hacia atrás que va reanudando los antecedentes literarios dentro de un engranaje de alusiones implícitas pero bien reconocibles por el lector. Como los personajes de los textos aquí mencionados, que han perdido posesión de su espacio doméstico y por ende de su espacio personal, del mismo modo en el cuerpo de Ana llega a establecerse un huésped indeseado que se mueve en la más inescrutable oscuridad de su conciencia.

La niña, “como sumergida en una dinámica comercial” (Nettel, 2006: 29), transcurre toda su infancia desplazándose entre la luz y la sombra en una continua negociación de su territorialidad corporal: “sabía que nada le resultaba tan hiriente como la luz y que, si alguna vez llegaba a dominarme, me condenaría a la oscuridad más absoluta” (Nettel, 2006: 13). La penumbra se vuelve un campo de batalla: allí se consuma la lucha contra las tinieblas de este ser invisible que “caminaba por los rincones de mi mente como un gato en su territorio, sin hacer ruido” (Nettel, 2006: 28). Este felino, tal vez reproducción reducida del tigre de “Bestiario” o del amenazador caballo de “Verano”, dibuja con precisión el estado de co-habitación al cual está sometida la protagonista: su cuerpo tomado ha sido invadido por un ser ajeno que vigila y manipula toda su vida. Sin embargo, a diferencia del huésped de Dávila, asesinado por la mujer que busca restablecer su control conyugal, de los inquietantes animales de “Carta a una señorita en París” y “Bestiario”, que encuentran la muerte tras haberse apoderado del espacio vital de los inquilinos humanos, o de los misteriosos ocupantes de “Casa tomada”, que por el contrario echan a los dos hermanos de su vivienda, el monstruo de Ana – desaparecido, o mejor dicho, desapercibido durante algunos años – regresa no para expulsar del *cuerpo-casa* a su dueña sino para establecer con ella un nuevo código de convivencia, una nueva forma de habitar dentro y fuera de su espacio psico-físico.

En este proyecto de ampliación del perímetro existencial entran también las presencias fantasmales de Rulfo, hospedadas aquí por el personaje del hermano fallecido en circunstancias misteriosas. Única en presagiar el trágico destino de Diego, “un ser de un mundo tranquilo y extraño, mucho más insondable que el universo de donde provenía la Cosa” (Nettel, 2006: 16), Ana lo ve deambular por los cuartos de la casa como si fuera un cuerpo a punto de evaporarse. “Cada mañana la sensación de pérdida era mayor, como si la muerte me lo robara a pedazos. Por eso no me cansaba de mirarlo, intentando rescatar con la memoria algún fragmento de ese cuerpo amado que, sin darme cuenta, había comenzado a extrañar” (Nettel, 2006: 32). La muerte de Diego se describe, y se percibe, no como una fractura que aleja al hermano de su misma vida y de la vida de su familia, sino como un proceso de larga duración que se extiende en el tiempo: “Diego no estaba enfermo, moribundo, en peligro de muerte” – confiesa la hermana– “Diego ya estaba muerto y lo único que le faltaba para confirmar la desgracia era que los demás se dieran cuenta, como yo lo había hecho varios meses atrás” (Nettel, 2006: 37). De ser así, el cuerpo del niño, que según el testimonio de Ana tarda varios meses en morir, permanece en la casa sin que los padres adviertan su lenta y gradual

desaparición, suspendido en una frontera incorpórea entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Otro contacto con esta dimensión de lo intangible toma forma en una escena que por cierto ya pertenece, por su dinámica onírica, al archivo cortazariano. Durante la curación de la hepatitis contraída en el Instituto para ciegos, Ana cae en un estado-límite entre la vigilia y el sueño: "Empecé a encontrar un placer impostergable en el hecho de dormir y llegué a hacerlo de manera tan profunda que cuando se me despertaba, los sobresaltos eran espantosos. En la vigilia todo me daba miedo" (Nettel, 2006: 79-80). Como las visiones alteradas del hospital de "La noche boca arriba", que invierten la realidad en la sustitución de los niveles de tiempo, espacio y conciencia, las alucinaciones de Nettel impiden a la chica poder distinguir lo que le pasa de verdad. Al igual que en el cuento del escritor argentino – que también nos recuerda el sueño de la mariposa de Chuang Tzu en Borges¹ – el cuarto de Ana se ve asaltado por figuras extrañas y ruidos indescifrables que se confunden con la proyección de su propia persona y los sonidos internos de su flujo sanguíneo. En el delirio nocturno de la cama, la Cosa regresa al oído de su hospedadora bajo la forma de un lamento que "no era de ningún animal, sino de algo peor que intentaba comunicarse conmigo y emitía sus mensajes de una profundidad mucho menos remota" (Nettel, 2006: 84). Por medio de ese canto, Ana comprende que, más que la posesión de los mismos órganos, es la experiencia del dolor lo que le permite interactuar con el otro lado de su alma. Como un túnel interior, voz dolida de la enfermedad era

el eco, mejor dicho el espejo que invertía cada una de mis emociones. Cuando yo estaba triste, de ese lado el canto me parecía más alegre. En cambio, cuando éste se escuchaba inconsolable mi ánimo subía, aligerado de pronto por la tragedia ajena. Como las ballenas, en cierto modo habitábamos dos polos opuestos y desde ahí era posible comunicarnos. Sólo que, en vez de advertirnos las catástrofes, éramos presas de una misma tormenta, unidas por una ley extraña que me hacía hundirme cuando ella salía a flote y respirar cuando ella zozobraba". (Nettel, 2006: 85)

El sufrimiento de un único cuerpo que afecta, aparentemente, la recepción de dos sistemas nerviosos distintos, resulta casi una inversión especular de la experiencia de Alina Reyes, la protagonista argentina de "Lejana", que advierte las llagas y los golpes sufridos por su otra yo que vive en Budapest. A pesar de que el cuento hable de dos entidades físicas separadas –a diferencia de la novela de Nettel en que sólo hay un cuerpo– cabe subrayar otra vez el paralelismo con la escritura fantástica de Cortázar. Al albergar las penas ajenas, los organismos de "Lejana" y de *El huésped* se transfiguran en la forma contraída que acoge, de una vez, el sujeto, el tiempo y el espacio de acción ya que todo ocurre en el cuerpo o, dicho de otro modo, todo lo que ocurre *es* cuerpo².

A la fractura de Ana, desdoblada en las voluntades distintas de sus dos habitantes, corresponde además una duplicación urbana. La Ciudad de México, hasta ahora escenario silente de las transformaciones psico-físicas, empieza a reflejar la misma fragmentación de la joven, escindiéndose en dos planos separados y mostrando así su dúplice semblante. El desdoblamiento de la ciudad, que se produce a partir del desdoblamiento del cuerpo del sujeto, es imagen del movimiento de la conciencia del personaje que desde la esfera privada se

¹ Véase "La literatura fantástica", conferencia pronunciada en ocasión de la inauguración del ciclo cultural de la Escuela Camillo y Adriano Olivetti, en 1967.

² A este propósito, cabe mencionar *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector (1964) que, aunque pertenezca a una geografía lingüístico-literaria distinta de la que estamos tomando en cuenta en este estudio, representa un antecedente que no puede ser ignorado. En la obra de la escritora brasileña, el sujeto hablante entra en contacto con su cuerpo –y con todo lo que su corporalidad significa desde un punto de vista existencialista– por medio de un insecto, es decir la neutralidad de un ser ajeno. El animal, al ser ingerido por G.H., empieza a ser parte del cuerpo de la mujer, a *existirla*, a tomar visión de ella desde adentro.

proyecta e invade la dimensión interpersonal y colectiva. Justo gracias a la limitación de los ojos, que la lleva a explorar la oscuridad de las galerías del metro, Ana descubre el lado oculto de la jerarquía vertical del sistema social, donde los indigentes viven totalmente excluidos del piso de arriba.

Yo, que desde hacía tantos años llevaba un parásito dentro, lo sabía mejor que nadie; también la ciudad se estaba desdoblando, también ella empezaba a cambiar de piel y de ojos. El proceso era inevitable, al menos ésa era mi impresión, y solamente esperaba que esa otra cosa, LA COSA urbana, no permeara a los subsuelos, para que al menos quedara en la ciudad ese espacio libre como a mí me quedaba mi memoria. Tal vez, dentro de muchos años, cuando todo se termine, alguien escribirá la historia de lo que no haya sido tomado, de la vida paralela, de nuestras cloacas incorruptas. (Nettel, 2006: 175-176)

La duplicación tanto de la persona como de la ciudad se remonta a las bifurcaciones de matriz borgesiana, donde “cualquier lugar es otro lugar” y “todo está muchas veces” (Borges, 2017: 87). Asumiendo la perspectiva de una realidad que se multiplica, *El huésped* refleja la estructura ontológica de la pluma de Borges que pinta personajes cuya identidad se construye sólo a través de la existencia de un doble. Recodificando la representación de la periferia urbana y humana, Guadalupe Nettel desplaza el margen hacia el centro y el abajo hacia arriba, según una acción de sustitución centrípeta donde, diría Octavio Paz, “nadie acaba en sí mismo, un todo es cada uno en otro todo, en otro uno” (Paz, 1997: 415).

La inversión de los espacios no concierne únicamente la superficie de la Ciudad de México y sus subterráneos, sino se refleja implícitamente, en la primera parte de la novela, en la perspectiva de la niña, que excluye del campo de acción a los personajes adultos, figuras inertes e incapaces de comunicarse con ella. La mirada “desde abajo” de la protagonista unida a la presencia de esa hermana invisible que lleva dentro y que la obliga a actos inconfesables, recuerda el terrorífico mundo infantil de los cuentos de Silvina Ocampo, habitados por niños crueles, conspiradores, asesinos, lejos de toda inocencia o ingenuidad.

Dichos niños son con frecuencia “monstruos”. A veces sus conductas evocan las de los adultos porque retoman sus mismos esquemas; pero a partir de dichos esquemas, el niño pasa a la acción, lleva a la práctica lo que el adulto, reprimido, no es capaz de interpretar ni de asumir en sus consecuencias plenas. Por ello, es a menudo a través de los personajes infantiles cómo el horror hace irrupción. (Zapata, 1997: 348)

Además, la angustia y el miedo por la ceguera, sentimientos que acompañan a la protagonista durante toda la narración de su historia, también dejan vislumbrar las lúgubres obsesiones de Ernesto Sabato. La organización secreta de los discapacitados metropolitanos, que llega a armar una protesta política a partir de las entrañas de la capital mexicana, encuentra su antecedente en la secta de los ciegos que en el “Informe” de Sabato “tiene el poder sobre el cielo, [...] el dominio sobre la tierra y sobre la carne” (Sabato, 1999: 256). Más allá de la específica mecánica de las dos novelas, *El huésped* – que turba al lector por medio de figuras extrañas, relaciones insólitas y desapariciones enigmáticas – lleva dentro de sus páginas esa misma oscuridad que en las tinieblas de *Sobre héroes y tumbas* va revelando verdades ocultas:

Y esas sombras misteriosas e inquietantes ¿no serían las más verdaderas de su alma, las únicas de verdadera importancia? Había tenido un estremecimiento cuando él mencionó a los ciegos, ¿por qué? Se había arrepentido apenas pronunciado el nombre de Fernando, ¿por qué? *Ciegos*, pensó, casi con miedo. *Ciegos, ciegos*. (Sabato, 1999: 70)

Y no es todo: la sensación de incomodidad y repulsión que Ana siente por los invidentes del Instituto, donde trabaja como lectora de novelas, nos hace pensar en el mismo disgusto de Juan Pablo Castel en *El túnel*:

Y ese ciego, ¿qué clase de bicho era? Dije ya que tengo una idea desagradable de la humanidad; debo confesar ahora que los ciegos *no me gustan nada* y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales, fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras. Si se agrega el hecho de leer delante de él una carta de la mujer que decía *Yo también pienso en usted*, no es difícil adivinar la sensación de asco que tuve en aquellos momentos. (Sabato, 2008: 95).

Los ecos literarios evidenciados hasta aquí –y que sólo representan una limitada selección– transforman *El huésped* en un libro abierto, un sistema de planetas hermanos que orbitan alrededor de toda una tradición antecedente. Del mismo modo que las hojas infinitas de “El libro de arena” o de “La biblioteca de Babel”, la diseminación de múltiples conexiones intra- e inter-textuales, que a su vez habitan la página bajo la forma de pequeños huéspedes, construye un tejido subterráneo que va desvelando los pre-textos que interactúan entre ellos como satélites narrativos enganchados a la obra. “El universo (que otros llaman la Biblioteca)”, escribe Borges, “se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente” (2018: 89).

Detrás de este mecanismo de alusiones y reformulaciones, que deja constancia de un diálogo interminable con el pasado, se refugia la necesidad de documentar la memoria. De hecho, si bien miramos, la verdadera preocupación de Ana no es tanto perder la capacidad de ver el mundo sino de recordar su imagen. Por esta razón, tras la temporal desaparición del huésped, la joven empieza a sufrir de una rara forma de bulimia visual que se manifiesta en el consumo voraz y compulsivo de luz, formas y colores que van alimentando la colección mental de todo lo que sus ojos han registrado hasta aquel momento. La ceguera, es decir la interrupción de las interacciones del sujeto con su alrededor, obliga a sus ojos a un profundo cambio de dirección: las imágenes recogidas ya no sirven para relacionarse con el contexto exterior sino para mantener intacta su identidad interior.

Muchas veces me pregunté si lo que guardaba tan celosamente en la memoria me pertenecía de verdad o si también formaba parte de su vida. ¿Cómo rechazar por ejemplo los recuerdos que tenía La Cosa, su aparición en el entierro de mi hermano? ¿Cómo formarme una identidad independiente si siempre había estado allí? Lo único que podía hacer era concentrarme exclusivamente en las imágenes, en lo visual, a lo que en definitiva ella no tenía acceso” (Nettel, 2006: 128).

Armando su íntimo almacén de la memoria, “el ciego” –escribe Derrida– “se convierte en un testigo”, en “un archivista de la visibilidad” (Derrida, 1990: 25). Como Ana va recogiendo toda su experiencia visual en su personal “recuerdoteca” (Nettel, 2006: 56), del mismo modo Nettel deja que en su novela habiten las huellas de toda su experiencia literaria. Poniéndonos bajo esta perspectiva, vemos que la psique de la protagonista y el cuerpo de la obra se funden en un mismo organismo-repertorio y, por una operación de yuxtaposición metatextual, el *cuerpo-casa* de Ana se convierte en el *cuerpo-archivo* del libro. La novela se transforma en un nuevo cuerpo tomado, atravesado de la primera a la última página por un laberinto de vasos comunicantes que evocan los pre-textos de la biblioteca mental de su autora. *El huésped* se configura entonces como un cruce de túneles literarios que se entrelazan para que los demás autores puedan dialogar con la obra y entrar en ella.

2 HACIA UNA NUEVA (EST)ÉTICA DEL SUJETO A-NORMAL

Es importante subrayar que este proceso de recuperación de la tradición antecedente pone en marcha no sólo un movimiento de dilatación textual sino sobre todo una expansión extra-textual en la percepción del lector. Según cuenta la escritora mexicana en una entrevista, Rulfo, Borges y Cortázar le “enseñaron a ver el mundo en otras dimensiones, a buscar esas grietas por las cuales uno accede a otras versiones de la realidad que nunca es tan plana como parece” (Wolfanzon, 2014). Pues a partir justamente de esas grietas, que no dividen la perspectiva del observador en universos distintos sino que abren su mundo mental a un espacio mucho más receptivo, Nettel construye una narración capaz de mirar más allá de lo sensible. Por medio de la inversión entre dentro y fuera, arriba y abajo, centro y periferia, objetivo y subjetivo, el “territorio inestable” (Campra, 2008)³ de lo fantástico juega con la interconexión y subversión de las coordenadas literarias, espaciales y psicológicas, con el objetivo de romper el equilibrio que subyace bajo los distintos órdenes de lo real. “En este sentido, pues, la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite” (Campra, 2001: 161). Dicha transgresión, que supera los confines puestos por las leyes naturales y por las normas sociales, permite abrir un puente de acceso hacia el espacio enmudecido de la otredad.

De hecho, gracias al Cacho, Virgilio urbano que la acompaña al mundo de abajo, “Ana aprende a ver el mundo con otros ojos, desde un lugar subordinado y discapacitado, golpeado, rechazado, tal vez imperceptible para muchos pero no menos real que otros espacios” (Estrada, 2014: 259). El descenso al Infierno metropolitano permite a la protagonista penetrar la condición de invisibilidad social de los indigentes y descubrir el territorio inenarrable de “La Cosa”, un espacio hecho de palabras ausentes y rostros indescifrables. “Todo enunciado”, escribe Rosalba Campra a propósito de “los desafíos del silencio”, “es una trama formada tanto por lo que se dice como por lo que se calla” (Campra, 2008: 109) y justamente en estos vacíos de no-dicho se esconde la verdadera identidad del monstruo. En un primer momento, su nombre no hace más que enfatizar la imposibilidad de llegar a conocer su esencia hasta que, finalmente, se revela en la mirada del lector su carácter paradigmático: La Cosa es Lo Otro, el reverso que habita el otro lado de la mirada, el otro lado del “yo”.

De acuerdo con esa idea de realidad “más grande, más elástica, más expandida” (Cortázar, 2017: 50), se puede afirmar que la escritura fantástica de *El huésped* es un reflejo de aquella forma que Jaime Alazraki designa neo-fantástica. Según se lee en su definición, lo neofantástico reproduce “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (Alazraki, 2001: 277). Como se ve en la novela, la superación de la frontera física y de la frontera urbana no constituye el pasaje de una a otra dimensión, sino la afirmación de que no existen dos dimensiones distintas. Invadiendo el territorio de lo otro e incluyendo dentro de un único sistema de valores todo lo que se percibe incluso más allá de los límites de lo racional, Guadalupe Nettel dibuja para sus lectores una realidad compleja, contradictoria, que admite dentro de su arquitectura todas las realidades posibles. La perspectiva de lo fantástico contemporáneo, que no se basa en la división entre dos niveles sino en la co-existencia de múltiples formas de vivir el mismo nivel, representa “la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (Roas, 2001:37).

³ Véase el capítulo 1 en Campra, 2008.

Por esta razón, la escritura neofantástica de *El huésped* se vuelve instrumento literario de subversión extra-literaria, puesto que recodifica no sólo lo que se percibe como natural dentro y fuera del texto sino sobre todo lo que se percibe como normal. A través de la revelación del mundo de las sombras, la autora cuestiona y deconstruye las categorías tipificadas por la (est)ética dominante: reformulando a nivel textual lo que existe como naturalmente posible, la historia de Ana se opone a nivel extratextual a lo que puede existir sólo porque aceptado por los criterios de normalización social. La discapacidad, entendida como la alteración del aparato de la “biopolítica de la especie humana” (Foucault, 2001a: 220), funciona aquí de dispositivo de crítica a los paradigmas normalizantes. “Metáforas corporales de alguna auténtica condición humana” (Estrada, 2014: 255), los personajes de *El huésped* se muestran como cuerpos inusuales, disidentes, “de-formes” en el sentido de no correspondientes a las formas reglamentadas, cuerpos que rehúsan cualquier tipo de adiestramiento y reintegración en la norma. Si aplicamos la denominación que Foucault sugiere en su estudio sobre los anormales, Ana y el Cacho responden a la categoría del “individuo a corregir” (Foucault, 2001b: 59), un individuo de hecho incorregible que desobedece a cualquier voluntad disciplinante. Abandonando el aislamiento y la reclusión del instituto para ciegos, lugar que Foucault identifica como una “heterotopía de desviación” donde “se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media y a la norma exigida” (Foucault, 1984), Ana establece su nueva casa en los túneles del metro “donde la posibilidad de ser quien uno elige existe más que allá afuera” (Nettel, 2006: 177). Después de la unión sexual con el Cacho, es decir tras haber hospedado en su cuerpo de invidente otra corporalidad irregular y divergente, Ana decide quedarse para siempre con la comunidad de los discapacitados. Tras un acto de resignificación metafórica del espacio subterráneo, por fin Ana puede tomar posesión de todo su cuerpo, transfigurándose en un mismo organismo con la ciudad y con su huésped.

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 una presencia abismal para perderme en ella [...]. (Nettel, 2006: 164)

Al rechazar la superficie, la protagonista se niega a todo un sistema de normas tanto físicas como comportamentales e invierte la dirección de nuestra mirada sobre el concepto mismo de anormalidad. En la novela, como de hecho en toda su producción literaria, Guadalupe Nettel elimina la oposición maniquea entre lo bueno y lo malo –que a nivel biopolítico se manifiesta en lo que se admite y en lo que se prohíbe a la vista de las masas– para extirpar de una vez la contraposición entre sanos y enfermos, humanos y sub-humanos. Incorporando a su poética distintas formas de vivir la diferencia, la autora no plantea las limitaciones del sujeto a-normal como un problema para la sociedad sino demuestra cómo las limitaciones de la sociedad normalizada afectan al sujeto.

To understand the disabled body, one must return to the concept of the norm, the normal body. So much of writing about disability has focused on the disabled person as the object of study [...]. But [...] I would like to focus not so much on the construction of disability as on the construction of normalcy. I do this because the “problem” is not the person with disabilities; the problem is the way that normalcy is constructed to create the “problem” of the disabled person (Davis, 1995: 23-24).

Contraponiendo al orden socio-estético dominante la desobediencia de los cuerpos indisciplinados, se deshace el esquema preestablecido y la anomalía deja de representar una

violación del paradigma. En el sello de la normalización de las diferencias, como ese “lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento” (Nettel, 2011: 11) que efectivamente desvía la mirada la autora, Nettel plasma una nueva percepción ética de las formas humanas que hace que ese lunar, que carga sobre ella como una culpa ancestral, se vuelva el carácter distintivo de una mujer *cum macula pero sine peccatum*. Este esencial cambio de perspectiva es el único que puede arrojar luz sobre lo que finalmente llamaría ‘el fraude de la dualidad’. Paradójicamente, justo a través de una historia de desdoblamiento, Guadalupe Nettel quiere llegar a su negación. Así como no existen dos realidades distintas en la teoría de lo neofantástico o dos planes separados entre un centro y una periferia en la recodificación del espacio urbano, del mismo modo no existen en Ana dos identidades sujetuales. La trampa se hace definitivamente patente durante el hallazgo del verdadero nombre de “La Cosa”. Llegando a descifrar los signos que el huésped había dejado con sus dientes en la piel de Diego antes de asesinarlo, Ana comprende que esa marca es en realidad una firma en alfabeto braille. La ceguera había escrito su nombre y lo había hecho con el lenguaje de los ciegos y que sólo los ciegos entendían:

Lo leí en voz alta y comprendí que se trataba de mi nombre, pero de manera invertida, como en un espejo. El descubrimiento me dejó sin palabras. Escrito así este vocablo de dos caras idénticas dejaba de pertenecerme. El nombre de La Cosa era el mío pero invertido. [...] Nunca antes había imaginado que una palabra tan íntima pudiera usurparse de esa manera. (Nettel, 2006: 111)

El huésped no es *otra* Ana, como el texto parece insistir en afirmar en un principio: de acuerdo con Ricoeur, según el cual “la persona no podrá ser tenida por una conciencia pura a la que se añadiría a título secundario un cuerpo” ya que “poseer un cuerpo es lo que hacen o, más bien, lo que son las personas” (Ricoeur, 2006: 9), el huésped y Ana comparten el mismo territorio físico porque, efectivamente, son el mismo ser. Si bien miramos, Ana no termina decidiéndose por uno u otro lado de sí, más bien elige incorporar ambas partes en la globalidad de su persona. Sólo abandonando la inicial separación entre cuerpo y conciencia, y recomponiendo la totalidad de su subjetividad interna y externa, Ana llega a habitar de verdad *el cuerpo en que nació*. Por esta razón no pienso que *El huésped* sea la historia de una metamorfosis: la protagonista no muta en la forma, sino en la percepción de la forma, es decir en la imagen que tiene de sí con respecto a su manera de ser y de estar en el mundo. En mi opinión, en lugar de una metamorfosis, resultaría más indicado hablar de una conversión: si pensamos en la etimología latina del verbo *convertere*, este término expresa un radical cambio de mirada, una transformación interior capaz de modificar profundamente la experiencia vital de la persona. En este sentido, la conversión de Ana, que aprendiendo a reconocer todas sus partes regresa a su forma unitaria original, nos guía hacia lo que se esconde mucho más abajo de la superficie del texto.

A final de cuentas el desdoblamiento es todo un engaño: “si aceptamos que el sujeto está compuesto por un predicado psíquico y uno físico, la marginación o no aceptación de uno de estos predicados lleva a la creación de un ser incompleto” (Ferrero Cárdenas, 2009: 57) ya que lo que hace la dualidad no es duplicar sino partir en dos el sujeto que, al percibirse desdoblado, rechaza una de sus partes. Llegando a la última página de la obra, comprendemos que para escaparnos de esta mutilación del alma tenemos que volver al epígrafe de Jean Paulhan que abre la novela: “Comprenda que se trata de salvarse entero con sus carencias, con sus callos, con todo lo que un hombre puede tener de inconsistente, de contradictorio, de absurdo. Todo esto es lo que se necesita poner a la luz: el loco que somos”. En esta operación de salvación integral no queda espacio para ningún desdoblamiento puesto que todo, incluso nuestras deformidades y nuestros vacíos, son exactamente lo que necesitamos para alcanzar nuestra

más entrañable belleza. Sin buscar la aceptación de la anomalía sino más bien el replanteamiento del concepto mismo de 'fuera de las normas', el ojo de Nettel abre la visión del lector a una multitud de refracciones que encuentran, en la estética de lo marginal, una nueva estética de lo humano.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (2001) "¿Qué es lo neofantástico?", en David Roas, comp., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- BAJTÍN, Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BORGES, Jorge Luis (2018) "La biblioteca de Babel", Id. *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo.
- (2017) "La casa de Asterión", Id. *El Aleph*, Barcelona, Debolsillo.
- CAMPRA, Rosalba (2001) "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en David Roas, comp., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- (2008) *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.
- CORTÁZAR, Julio (2017) *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Barcelona, Debolsillo.
- DAVIS, Lennard (1995) *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*, New York, Verso.
- DERRIDA, Jacques (1990) *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux.
- ESTRADA, Oswaldo (2014) *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, México, UNAM.
- FERRERO CÁRDENAS, Inés (2009) "Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El huésped*, de Guadalupe Nettel", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 16.41, pp. 55-62.
- FOUCAULT, Michel (2001a) *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2001b) *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*, Madrid, Akal.
- (1984) "De los espacios otros. 'Des espaces autres'", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales el 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, Traducción de Pablo Blitstein y Tadeo Lima.
- KRISTEVA, Julia (2001) *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.
- NETTEL, Guadalupe (2011) *El cuerpo en que nació*. Barcelona, Anagrama.
- (2006) *El huésped*, Barcelona, Anagrama.
- PAZ, Octavio (1997) "Cuento de dos jardines", *Obra poética (1935 - 1970)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PUNZANO SIERRA, Israel (2006) "Guadalupe Nettel retrata en 'El huésped' la verdad de lo oculto", *El País*, 23 01 2006.
- RICOEUR, Paul (2006) *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI.
- ROAS, David (2001) "La amenaza de lo fantástico", en David Roas, comp., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.

SABATO, Ernesto (2008) *El túnel*, Madrid, Cátedra.

— (1999) *Sobre héroes y tumbas* Barcelona, Seix Barral.

SCHNEIDER, Luis Mario, ed. (2010) *Amparo Dávila, Material de lectura, El Cuento Contemporáneo*, 81, Dirección de Literatura, UNAM.

SEGRE, Cesare (1984) *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi.

WOLFENZON, Carolyn (2014) “Guadalupe Nettel. «Me gusta ser vista como una escritora inclasificable»”, *Buensalvaje*, 12, pp. 32-33, <https://buensalvaje.com/assets/anteriores/buensalvaje-12.pdf>; <https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2014/07/17/guadalupe-nettel-me-gusta-ser-vista-como-una-escritora-inclasificable/> (05/07/2020).

ZAPATA, Mónica (1997) “Entre niños y adultos, entre risa y horror: dos cuentos de Silvina Ocampo”, *América: Cahiers du CRICCAL, Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar* 17, pp. 345-361.

