

LA METAMORFOSIS DEL «YO-PIEL»  
Y EL CUERPO VACÍO/INVADIDO A TRAVÉS  
DE LA NARRATIVA DE LO INUSUAL EN *MOHO*,  
DE PAULETTE JONGUITUD ACOSTA

NIEVES RUIZ PÉREZ  
Universidad de Granada  
neuxita7@gmail.com

Recibido: 13-12-2019

Aceptado: 21-04-2020



RESUMEN

El análisis de la metamorfosis de Constanza, protagonista de *Moho* (2010), de Paulette Jonguitud Acosta, a la luz de los estudios psicoanalíticos de Didier Anzieu con su concepto del «Yo-piel» y las nociones sobre el cuerpo de Jean-Luc Nancy y Judith Butler, permite explorar los recursos narrativos de una modalidad reciente denominada «narrativa de lo inusual». En esta nueva categoría, el elemento insólito desempeña un papel destacado en la recreación del espacio interior proyectado hacia el afuera. Por ello, el propósito de este trabajo es mostrar cómo se relacionan la subjetividad, la piel y el cuerpo en una manifestación literaria de características tan singulares. La invasión de moho en la piel de Constanza abre una ventana a la contemplación del desorden existencial que vive como sujeto alienado. Esta circunstancia encuentra el modo más significativo de expresión a través de la narrativa de lo inusual.

PALABRAS CLAVE: *Moho*, Yo-piel, cuerpo vacío/invadido, metamorfosis, narrativa de lo inusual.

THE METAMORPHOSIS OF THE «SKIN-SELF» AND OF  
THE EMPTY/INVADED BODY THROUGH THE NARRATIVE  
OF THE INUSUAL IN PAULETTE JONGUITUD ACOSTA'S MILDEW

ABSTRACT

Didier Anzieu's psychoanalytical concept of the «skin-self» and the notions about the body of Jean-Luc Nancy and Judith Butler offer an excellent theoretical approach for the analysis of the metamorphosis of Constanza, the protagonist of Paulette Jonguitud Acosta's *Mildew* (2010), allowing us to explore the narrative resources of a recent modality called the «narrative of the unusual». In this new category, the unusual element plays an important role in the recreation of an interior space projected outwards. Therefore, the purpose of this work is to show how subjectivity, skin and body are related in a literary manifestation of such unique characteristics. The invasion of mildew on Constanza's skin opens a window to the contemplation of the existential disorder in which she lives as an alienated subject. This circumstance finds its most significant mode of expression through the narrative of the unusual.

KEYWORDS: Mildew, skin-self, empty/invaded body, metamorphosis, narrative of the unusual.



INTRODUCCIÓN

En lo que va del presente siglo, el ámbito de las letras latinoamericanas, y quizá más especialmente en las mexicanas, ha abierto un nuevo camino dentro del panorama de lo insólito que, en palabras de Benito García-Valero, «vienen a romper convenciones sin propuesta programática ni identidad consciente de grupo» (2019: 325). Se trata de una serie de autoras nacidas entre los sesenta y setenta que con sus escritos se desmarcan de lo que tradicionalmente se etiquetó como neofantástico, comprendiendo textos de los canónicos Cortázar, Borges o Kafka. La particularidad de esta corriente innovadora radica en la capacidad de estas escritoras para representar las proyecciones del mundo interior a partir de una cotidianeidad que no siempre funciona de la forma esperada o convenida. Carmen Alemany Bay ha sido pionera en detectar las similitudes y coherencias que unen de algún modo a estas autoras pertenecientes a la denominada «narrativa de lo inusual». A pesar de la ausencia de «consciencia de grupo», la nómina de lo inusual es bastante amplia, destacando algunos

nombres como las mexicanas Patricia Laurent Kullick, Cecilia Eudave, Daniela Tarazona, Adriana Díaz Enciso, Lourdes Meraz, Bibiana Camacho o Verónica Gerber. Además, autoras como la argentina Samanta Schweblin y la ecuatoriana Solange Rodríguez Pappe se alzan como otros ejemplos que se adhieren a esta modalidad de lo inusual fuera de las fronteras de México.

Aunque la riqueza y la diversidad de escritoras que se encargan de explorar la realidad desde la óptica de lo inusual sean considerables, el presente trabajo centra su atención en *Moho* (2010), primera novela de Paulette Jonguitud Acosta con la que obtuvo la mención especial en el Premio Juan Rulfo 2009. Posteriormente, la autora publicó títulos como su colección de cuentos *Son necios, los fantasmas* en 2016 y la novela *Algunas margaritas y sus fantasmas* en 2017, donde continúa indagando sobre las relaciones familiares desde el prisma del olvido, la violencia latente y los tormentos humanos. La prosa de Jonguitud Acosta tiene la capacidad de poner a sus personajes en situaciones límite que son amenazadoras para sí mismos. Así, la metamorfosis de *Moho*, provocada por la invasión vegetal sobre la piel de la protagonista, materializa de una manera menos ortodoxa ese desequilibrio experimentado, ya que se vale de lo inusual para sacar a *flor de piel* lo que habita en la subjetividad de Constanza donde su cuerpo se vacía y queda invadido por una sustancia exógena.

Laura López Morales se acercó a esta ficción para subrayar que la obra indaga «de manera privilegiada sobre el cuerpo como realidad expuesta a la violencia y a la descomposición» (2014: 94). El presente análisis literario toma como punto de partida esta observación, intuyendo que la representación del cuerpo y la piel en la novela trascienden a la descomposición corpórea, puesto que la significación que alcanzan el cuerpo y la piel en la mutación de Constanza está regida por el derrumbe de su espacio interior. Como bien apunta López Morales: la transformación de la protagonista es un proceso vinculado a los «deseos reprimidos, (...) autocensura, (...) ideales perseguidos, (...) impulsos inconscientes» (2014: 94). Los cambios comienzan sobre la piel, lo que sugiere una implicación psicoanalítica que remite al concepto del «Yo-piel» de Didier Anzieu (1974)<sup>1</sup> y a la idea de Jean-Luc Nancy (2003) acerca del cuerpo como naturaleza ontológica. Además, el texto manifiesta evidencias que, conforme discurre la trama, traslucen una realidad que, más que estar expuesta a

---

1 Esta fecha hace referencia a la primera vez que Anzieu dio a conocer su noción del «yo-piel» en su artículo «Le Moi-peau» publicado en *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. Sin embargo, sus teorías fueron ampliadas y recogidas en un volumen posterior. La edición escogida para este trabajo es la traducción castellana de 1987 que será la obra referenciada en las próximas citas del trabajo.

la violencia, parece estar *sometida* a ella precisamente por la propia condición de exposición de los personajes que habitan la historia. En este sentido, la reflexión de Judith Butler sobre la vulnerabilidad será esencial para entender las tensiones familiares que transitan en *Moho*. Estos enclaves teóricos resultarán fundamentales para llevar a cabo el análisis de la novela, cuya expresión a través de lo inusual ofrece un tratamiento renovado de las vicisitudes filosóficas que destila su protagonista.

La narración está estructurada en veintisiete capítulos breves. Su diégesis abarca un transcurso de veinticuatro horas, las veinticuatro horas previas a la boda de su hija Agustina. En esas vísperas, Constanza detecta una mancha verde en su ingle: «Un ligero cosquilleo en la ingle me hizo bajar la mirada y descubrí una mancha verde, medio oculta entre el vello. Parecía un lunar, bordes irregulares, afelpado al tacto. Raspé con los dedos aquella superficie cubierta por un polvillo gris. No hubo cambio, la mancha incluso se veía más grande» (12).<sup>2</sup> Con el paso del tiempo, esa mancha verde va tomando posesión del cuerpo, descendiendo por las piernas y subiendo por el abdomen, hasta culminar en la invasión vegetal completa. Constanza, grabadora en mano, relata todo el proceso a modo de crónica o bitácora existencial, donde registra la evolución de los trastornos sobre su piel que le impiden contemplar su cuerpo, recuperar su cuerpo. Por ello, el análisis de la novela, desde la perspectiva filosófica-psicoanalista que se propone, tiene por objeto mostrar cómo este tipo de inquietudes que experimenta el sujeto encuentra un refugio especial en la denominada narrativa de lo inusual, ya que sus recursos lingüísticos y su modo de emplear el elemento insólito permiten expresar la angustia de una realidad cuyos límites se desmoronan y lo interior emerge hacia el afuera de forma monstruosa.

#### MOHO DENTRO DE LO INUSUAL

Al principio, Constanza descubre con estupor su mancha musgosa y todos los intentos para eliminarla resultan inútiles: «Entré en la regadera, bajo el chorro de agua hirviendo; tallé, froté, arañé, la mancha no cedió. (...) me vacié encima cuanto producto de limpieza pude hallar. Nada. Luego atacué con la lima metálica de un cortaúñas, pero la piel se irritó sin que la mancha

2 Para no caer en el dato reiterativo del año de edición de la novela se ha optado por referenciar solamente la página de donde se extrae el fragmento del texto. Esta decisión afecta únicamente a la citación de la obra objeto de análisis.

cediera. La punta de la lima me hizo un pequeño corte. Sangre con fondo verde» (12). A medida que la areola verdosa avanza, la inquietud de Constanza aumenta «temiendo que la invasión progresiva del moho sea una realidad irreversible» (López Morales, 2014: 95). Constanza vive con miedo y ansiedad su metamorfosis, inquieta, comienza a deambular por las habitaciones de su casa, reviviendo paralelamente los recuerdos del pasado, desde su infancia más remota hasta los momentos más recientes con su marido e hijos. Ese recorrido vital desvela de forma fragmentada y sesgada las razones de rabia y odio que han empujado a Constanza a su irremediable metamorfosis hasta considerarla como una liberación: «el moho no tenía que ser una prisión. Podría ser una salida» (53).

Esas razones se manifiestan explícitamente desde el inicio de la narración: «La rabia se me enredaba en el estómago» (11). Esa rabia va dirigida a su marido Felipe por haberse enredado con su sobrina, «la que lleva mi nombre, la otra Constanza» (11) y también hacia su sobrina Constanza por desafiarla, por sustituirla, por ser más joven. Sin embargo, la rivalidad entre las dos mujeres pronto quedará soterrada por un motivo más profundo y oscuro que los celos o la envidia: la culpa. Constanza instó a su sobrina a que interrumpiera su embarazo y este hecho será arrastrado subliminalmente como el asesinato de un feto al que ella nombra Rafael. Ambas quedan vacías y unidas en un vínculo de amor-odio que termina por fundirse en el árbol del jardín de la casa hacia el desenlace de la historia.

Jonguitud Acosta entreteje una red de relaciones familiares poliédrica que convierte la novela en un abismo múltiple donde todos los personajes, de un modo u otro, son centrifugados hacia el vacío. La metamorfosis de Constanza abre un viso a la realidad asfixiante y mutiladora que viven las protagonistas<sup>3</sup> de estas narraciones de lo inusual. Carmen Alemany Bay propone su término para categorizar una modalidad discursiva que se sitúa como variante de lo fantástico y que se encarga precisamente de dar voz a estos dilemas del sujeto contemporáneo. En este punto es preciso abrir un paréntesis y puntualizar algunos aspectos teóricos que caracterizan esta forma narrativa.

3 La autoría femenina en la nómina de novelas enmarcadas dentro de la narrativa de lo inusual invita a la inmersión de lo insólito dentro de un espectro femenino (puesto que las protagonistas de estas historias son mujeres). Sin embargo, esta circunstancia no debe conducir a conclusiones precipitadas buscando, en palabras de Benito García-Valero: «esenciales femeninos manifestados en la escritura», teniendo en cuenta las propuestas de Luce Irigaray y Hélène Cixous (2019: 336); sino, al contrario, se prefiere emplear «una perspectiva más afín a la deconstrucción», donde «lo femenino» se estudia «en base exclusiva a su configuración cultural» (*ibídem*). De esta forma, las autoras son analizadas y estudiadas por sus capacidades «para innovar en términos de lo insólito» (*ibídem*), al margen de debates de índole feminista.

La narrativa de lo inusual se caracteriza principalmente por su capacidad de hibridación, es decir, lo inusual invade puntualmente los parámetros de otros géneros emparentados dentro del paraguas de lo insólito con el único propósito de transgredir la realidad vivida por sus protagonistas. Se trata de una «hibridez discursiva en la que la representación metafórica es solo una necesidad de representación de la realidad que no busca desestabilizarla» y donde «los personajes son conscientes de estar en ella» (Alemany Bay, 2016: 135). Además, tiene la facultad de rebasar la realidad valiéndose de lo fantástico, pero sin afincarse en ello; simplemente «lo fantástico está al servicio de lo real» (Alemany Bay, 2019: 311); manteniéndose constantemente en la línea de la incertidumbre y la ambigüedad en el relato de unos hechos supeditados al plano de lo real (2019: 313). En *Moho*, el ámbito fantástico queda abordado de forma anecdótica con el fantasma del feto Rafael que sigue a Constanza por todos los rincones de la casa: «A veces el fantasma del feto me espiaba por la casa; también podía verlo acurrucado en un sillón, entre las almohadas de la cama de Agustina o bajo las mantas donde dormían los perros. No sé si alguien más lo vio, pero lo dudo» (31). Benito García-Valero apunta que la anécdota de estas visiones «es insertada con naturalidad en la narración, y no parece hacer dudar al lector de que este fantasma efectivamente existe, al menos para la protagonista» (2019: 335). El mundo ficcional de *Moho* es muy similar a la realidad extratextual del lector por lo que los pasajes en los que aparece ese fantasma-feto no tienen más remedio que calificarse como «inusuales», ya que pronto se detecta el «rasgo metafórico de la obsesión» de Constanza (*ibídem*). Por tanto, el lector entiende que se trata de una proyección mental de la culpabilidad de la protagonista que la perseguirá en todo el transcurso de la narración: «Constanza y yo no dudamos: “Esto que me nace en la panza tiene que irse”. Pero nunca lo hizo del todo» (31).

García-Valero focaliza su estudio en las estructuras textuales que configuran la estética de lo inusual, donde las «herramientas discursivas nunca llegan a penetrar hasta el nivel de la referencialidad extensional imaginaria que ha desplegado el texto. La calidad de insólito que posee el texto se mantiene únicamente en el nivel lingüístico y enunciativo» (2019: 333). De esta manera, «los tropos, imágenes e hipérboles, junto con las apariciones sobrenaturales, las bestias o los seres mitológicos, son expresiones de la forma íntima de entender la realidad de unas protagonistas asediadas por la misma» (2019: 333). Las protagonistas de lo inusual se enfrentan a experiencias que ellas perciben como hostiles y desafiantes. Por ello, se necesita de un lenguaje enajenado que se sirve (además del discurso de otros géneros) de los tropos, de lo

onírico y del lirismo para recrear «una realidad íntima dolorosa» (2019: 336) y así «recomponer su identidad» (2019: 336). Finalmente, afirma que mientras «Kafka y otros neofantásticos lograron naturalizar lo maravilloso, las escritoras [de lo inusual] han logrado *sobrenaturalizar* el lenguaje para hablar de una realidad enteramente natural» (2019: 336). Así es como en el desenlace de la historia «la realidad vuelve con todo su peso» (Alemany Bay, 2019: 311).

En este discurso alucinado y alucinante, el cuerpo «es el lugar propicio para evidenciar las problemáticas, no solo genéricas, sino sociales y filosóficas» y emerge como el «espacio ideal para desarrollar lo insólito» (Eudave, 2019: 44-45). De acuerdo con esto, Daniela Tarazona añade que lo insólito permite la convivencia de abstracciones plenas de símbolos en las que el cuerpo es el continente simbólico, proyectando la incertidumbre del fluir de la conciencia de los personajes (2014: 180-181). Sin embargo, esta cuestión del cuerpo como espacio insólito y transgresor no es una novedad de la narrativa de lo inusual. Cecilia Eudave señala que en las letras mexicanas hubo antecesoras como Amparo Dávila o Elena Garro, entre otras, que corporeizaban los temores sociales a través de sus ficciones [«monstrificándolos o rodeándolos de entes indefinibles e insólitos» (2019: 45)], siempre desde una reivindicación de lo femenino como mecanismo de lucha «para adquirir visibilidad (...), evidenciando y reforzando el espacio íntimo» (2019: 45). De esta forma, el cuerpo femenino se tomaba «como el lugar para desafiar al otro» (2019: 45). Las autoras actuales de lo inusual trascienden este debate feminista para adentrarse en un universo posmoderno donde el sujeto queda disuelto en la realidad contemporánea. Sus denuncias no giran tanto en torno a la mujer en sí, sino más bien a las vicisitudes que vive un sujeto etiquetado como mujer en una sociedad cada vez más alienante y adversa.

Por otro lado, Eudave postula que en las letras mexicanas la identidad tiene especial relación con el espacio «como lugar privilegiado para reconocer los contextos de las transformaciones [y/o] desequilibrios» (2015: 146). En el caso de lo femenino, la casa surge como espacio para trascender o reconocerse, remitiendo al espacio interior (2015: 146). La casa se convierte en la metonimia de esos cuerpos insólitos como prolongación del mundo interior y habitáculo del cuerpo. En este sentido, Carmen Alemany Bay señala que Constanza, «esa mujer-bestia que pasa de la infección a la mutación, de la bestia al monstruo, no es más que una metonimia de su hogar vacío» (2019: 316). Ciertamente, la casa en *Moho* encarna el espacio significativo que proyecta la vacuidad del cuerpo de Constanza. La casa es un «caparazón exhausto» (11), un hogar desierto, un lugar con eco en el que ella añora los tiempos en los

que «la casa estuvo siempre llena» (11). Pero desde la expulsión de Felipe y la marcha de los hijos (atestiguado por la boda de Agustina), Constanza percibe su casa vacía como «un sepulcro» (32). Este binomio casa-sepulcro da pistas al lector del estado de la protagonista que siente que vive en una tumba superada por los acontecimientos de su realidad.

#### LA METAMORFOSIS DEL «YO-PIEL»

Didier Anzieu ofrece una panorámica reveladora acerca de la estructura del Yo a través de su concepto del «Yo-piel». Anzieu aplica una labor homóloga entre la piel, en tanto que envoltura del cuerpo, y la consciencia como revestimiento del aparato psíquico (1987: 11). La piel es el órgano más extenso, elástico, adaptable que limita, protege y contiene al cuerpo. El «Yo-piel» se entiende como la frontera entre el Yo y el mundo exterior donde interactúa el cuerpo, un cuerpo que, bajo estos parámetros, es considerado como un «Yo-cuerpo»; es decir, como la materialidad de una consciencia, «un precursor del sentimiento de la identidad personal y de su sentido de la realidad que caracterizan al Yo psíquico» (1987: 68). La piel es definida por Anzieu como «la sede de las sensaciones propioceptivas [que influye] en el desarrollo del carácter y del pensamiento» (1987: 49). Para el psicoanalista francés, la piel goza de dos funciones importantes en el desarrollo de su teoría. Por un lado, la piel es «la interfaz que marca el límite con el afuera y lo mantiene en el exterior, es la barrera que protege de la penetración de las (...) agresiones que provienen de los demás seres y objetos» (1987: 51) y, por otro, la piel tomada como «lugar y medio primario de comunicación con el prójimo y de establecimiento de relaciones significantes, es, además, una superficie de inscripción de las huellas que ellos dejan» (1987: 51).

Las apreciaciones de Didier Anzieu remiten directamente a la metamorfosis de Constanza: esa piel que deviene en moho. Para Anzieu: «la profundidad de la alteración de la piel es proporcional a la profundidad de la herida psíquica» (1987: 46). El autor sitúa el origen de las posibles alteraciones cutáneas en el contacto piel con piel entre la madre y el bebé. Es decir, según exista una relación de apego o desapego entre ambos, la configuración del Yo psíquico y el Yo corporal se verá reforzada o debilitada para las identificaciones y los estímulos a los que se enfrenta el sujeto (1987: 50). Así, «la instauración del Yo-piel responde a la necesidad de una envoltura narcisística [sic.]» que asegure al «aparato psíquico la certeza y la constancia de un bienestar



básico» (*ibídem*). Teniendo en cuenta estas nociones, si se observan detenidamente los recuerdos de la infancia de Constanza es posible entrever que las estructuras del Yo (psíquica, corporal y piel) carecen de una robustez emocional por lo que su «Yo-piel» está debilitado y, por tanto, es más vulnerable.

Los vínculos materno-afectivos en *Moho* se muestran endeble: «la voz de mi madre resonó en el baño: *¿Cómo puedes andar tan sucia?* Mi madre de antes (...), la incapaz de planchar una camisa, la que solo sabía hacer tortillas de harina y carne mechada; esa madre que deambulaba por la casa sumida en una especie de ensueño del que solo salía para decir: “Límpiate esos zapatos, arréglate las trenzas”» (13). El relato de Constanza dibuja el perfil de una madre ausente y ensimismada, preocupada únicamente por su aspecto: «Cuando aún vivía mi padre, mamá no se ocupaba de nada. Nunca preguntaba si los niños habíamos comido, si hacíamos la tarea. Nada. Había gente para eso. *¿Cómo puedes andar tan sucia?* No me gusta recordar a esa madre sentada frente al espejo cepillándose el cabello o empolvándose la cara y sin preocuparse siquiera por preguntar si sus nueve hijos estaban ya en casa» (13). Constanza evoca unos recuerdos que destilan la soledad de una niña que quedó huérfana de padre muy pronto: «A mi padre le dio una embolia cuando yo tenía nueve años» (14). Antes de la desgracia (pero en los momentos de mayor gravedad del achaque paterno), Constanza es alejada de su núcleo familiar: «mi madre dijo: “Irás a una nueva escuela”. (...) Aquel primer día pasó volando, pero el día se transformó en tarde y la tarde en noche, y nadie vino a recogerme. Pasé dos años en el internado» (14). Solo saldría ese tiempo después (cuando ya se había olvidado de su hogar) para ser enlutada sin explicación previa y asistir al funeral de su padre. La estancia en el internado supone para Constanza la privación de cualquier tipo de afecto tanto físico como sentimental. Incluso, es despojada de los objetos de su entorno: «No supe quién olvidó empacar mi juego de trastes grabado. Ningún muñeco, ningún libro de cuentos, ninguna cajita de recuerdo; todo se quedó en mi casa. Sólo me llevé el miedo» (15). Estas circunstancias traslucen la desconexión de Constanza con su núcleo familiar, lo que confirmaría el desequilibrio de la formación de su «Yo-piel».

De manera consciente o inconsciente, Constanza culpabiliza a su madre por esa infancia fría y desapegada. Elizabeth Vivero Marín subraya que «la figura de la madre será central y pieza indispensable para comprender el comportamiento y las acciones que rigen a las protagonistas» donde la relación madre-hija adquiere una gran importancia (2012: 83). Así pues, Constanza gesta en su interior un sentimiento matrofóbico en el que se concentra para no repetir los mismos errores maternos una vez que ella es adulta: «Siempre he

hecho un esfuerzo por no ver en ella fracaso, sino a los hijos eficaces que colgaban de su pecho como medallas al valor; las hijas útiles, entrenadas para no repetir sus errores. Uy, madre, si me vieras ahora» (13). Desata una pugna interior para no convertirse en su madre, diseñando una maternidad totalmente opuesta a la recibida, sobreprotectora y calurosa. La idea de un hogar feliz para Constanza es una casa llena de gente, hijos, niños... y ella como timón de esa casa-buque capaz de superar el estigma familiar y romper la cadena de excentricidades de las mujeres de su familia, tal y como narra a partir de los recuerdos de su abuela Loreto (esa mujer de continuas migrañas que vivía obsesionada con la quiromancia). Sin embargo, ese proyecto de vida queda interrumpido con la aparición de Constanza sobrina y, entonces, esa casa-buque se convierte en una casa-sepulcro.

Instintivamente, Constanza suple su falta de cariño forjando un afecto especial, casi maternal, hacia su hermano Tavo, descrito como un niño enclenque y dentado, al que tampoco nadie de la familia atiende: «Creo que solo yo le quería; al menos yo era quien me ocupaba de preguntarle: “¿Comiste?”» (14). Lo mismo ocurre cuando Hortensia, la hermana de Constanza, abandona a su hija en el hogar materno: «Al principio Constanza fue para mí como una hermanita, distracción para las tardes sin escuela. Pasó con nosotras los primeros cinco años de su vida, sin tener muy claro de quién era hija, pero cuando aprendió su nombre y tuvo edad suficiente como para especular, decidí que yo era su madre» (20). La infancia de Constanza sobrina fue una etapa difícil, anduvo de un hogar a otro con las parejas de su madre biológica hasta que finalmente: «desarrolló la rabia de quien es huérfano en todos lados» (21). El deambular por los distintos hogares culminó de nuevo en la casa de su tía Constanza, pero ya nada sería lo mismo:

Pasó una borrascosa época junto a Hortensia y a sus otros hijos —nunca los llamó hermanos—, hasta que se lanzó cabeza abajo por un tragaluz y su madre tuvo demasiado; con dos brazos enyesados, siete maletas y una sonrisa mal disimulada, volvió conmigo: «De cualquier modo, eres como su madre», dijo mi hermana y se fue. Yo me había casado y tenía dos hijos; a Constanza no le gustó la compañía, pero tuvo que adaptarse, y al paso de dos años creí haberla domesticado (21).

No es sencillo reestablecer un vínculo quebrado. La brecha aparece insalvable ante una conexión entre tía y sobrina que ha obviado esa etapa primigenia del «Yo-piel»: «Constanza nunca fue un bebé, al menos no para mí. No la llevé en mi cuerpo, no tuve sobre ella el poder de todas las madres, que es

el de la muerte. (...) Cuando llegó a mí estaba formada, corría, una bestezuela que se cortaba las manos con una navaja. (...) Tuve que aprender tus signos, tu código. No lo creamos juntas. No te lo impuse. Una cría de jirafa que salta del vientre al suelo y de inmediato se pone de pie» (62). Nótese como dato significativo que el desajuste emocional de Constanza sobrina se representa en el texto a través de las lesiones autoinfligidas sobre su piel: «se cortaba las manos con una navaja».<sup>4</sup> El dolor físico como paliativo del dolor psíquico.

Didier Anzieu sostiene que la distorsión del «Yo-piel» está condicionada por «la dificultad de contener los afectos», estos afectos constituyen el núcleo existencial de la persona y cuando estos se desestabilizan es porque se ha producido un desplazamiento del «centro a la periferia» y «terminan ocupando algunos de los lugares que han quedado libres por el desplazamiento» (1987: 138). Es decir, los afectos se distorsionan porque no están en su lugar correspondiente en la estructura del Yo, ya que el trastorno de la comunicación primaria del «piel con piel» ha sido interrumpida durante el proceso natural que desarrolla el sujeto en sus primeros años de vida. Anzieu continúa explicando que esos afectos se enquistan desde el inconsciente y se fragmentan en trozos del «Sí-mismo escondido que afloran de forma disruptiva en la conciencia» (1987: 138). Por ello, «la plaza central del Sí-mismo, abandonada por estos afectos primarios demasiado violentos (desamparo, terror, odio), se convierte en un lugar vacío, y la angustia de este vacío interior, central, es objeto de la queja esencial» (1987: 138) de las Constanzas en este caso. Por tanto, las dos mujeres experimentan una alteración del «Yo-piel» (cada una a su modo), pudiendo afirmar que tal circunstancia es la que propicia la metamorfosis de Constanza manifestada a través de la invasión vegetal sobre su piel en las vísperas de la boda de Agustina. Trayendo de nuevo las nociones sobre lo inusual de Carmen Alemany Bay, se entiende que el relato agónico de esa transición de mujer a monstruo será lo que mantenga la ambigüedad entre lo real y lo insólito durante la narración, estableciendo una tensión dialéctica constante que abandona al lector en su perplejidad.

La unión simbólica de ambas Constanzas está supeditada al dolor: «el dolor se nos pegaba a la piel como polvo fino» (63). La piel entendida como receptor unívoco de ese vínculo basado en el dolor hace que los sentimientos de amor sean circunstanciales, convirtiendo su relación en un pulso de rivali-

4 En este pasaje la narradora hace referencia a otro recuerdo que también describe en el texto: «Alcancé a ver en sus manos rastros de cicatrices y recordé un día en que llegué temprano de la escuela (...) no encontré a Constanza. Revisé en los armarios, tras las cortinas y al fin, bajo la mesa del comedor, al apartar el mantel, la hallé con las manos cubiertas de sangre: una navaja junto a su zapato. “¿Qué estás haciendo?”, la saqué a jalones. “Nada”, lloró, “estoy jugando”» (21).

dad y odio. Todo parece estallar el día que Constanza acompañó a su sobrina a la clínica a abortar: «Es el dolor, pensaba cada vez que la veía con el cabello revuelto y los ojos extraviados en los restos de yo qué sé qué sustancia, lejos de nosotros, de mí, de esa casa que una mañana la vio salir con un niño en la barriga y por la noche la vio volver hueca» (65).

#### CUERPOS VACÍOS: LA GUERRA ENTRE LAS CONSTANZAS

En el momento que Constanza sobrina volvió a casa «hueca» aquella noche, el cuerpo de Constanza madre también se vació. La tesis mantenida hasta el momento es que, desde el punto de vista psicoanalítico, «la distorsión» emocional del «Yo-piel» de Constanza se materializa físicamente a través de su metamorfosis que se intuye «como búsqueda de autorreconocimiento» (López Morales, 2014: 102). Rosi Briadotti habla de un proceso de devenir mujer/insecto (aquí se podría añadir moho) en el que sus etapas de acaecimiento «trazan un itinerario que consiste en borrar y recomponer las antiguas fronteras entre el yo y los otros» (2005: 149). En este sentido, el cuerpo es analizado como medio y *lugar* de denuncia de las razones por las que se llega a esta situación límite. Se trata de «un cuerpo escamoso y de existencia fugaz que ni siquiera puede expresar lo que necesita para frenar el dolor» (2005: 165).

La teoría de Jean-Luc Nancy y su interpretación del cuerpo como entidad ontológica puede arrojar luz sobre esta cuestión. Su idea principal es que «el cuerpo *da lugar*<sup>5</sup> a la existencia» y, precisamente, esa condición de existencia anula la esencia de cuerpo en sí misma, ya que «*la ontología del cuerpo* es la ontología misma» porque «el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo *es* el ser de la existencia» (2003: 15). Dicho de otro modo, para Nancy el cuerpo trasciende su corporeidad misma; adquiriendo una naturaleza paradójica de su condición de ser porque «el cuerpo no es ni “significante” ni “significado”. Es expositor/expuesto», por lo que «el cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye» (2003: 22). Briadotti señala que el devenir mujer/animal no tiene que ver con la significación, sino con la trascendencia del significante lingüístico entendido como «la potencia de la expresión» que todavía está sin codificar lingüísticamente, pero su grado de actividad únicamente puede medirse de modo material y pragmático (2005: 149), es decir, a través del cuerpo. Por tanto, «el cuerpo enuncia fuera-de-lenguaje (...) ajeno a

---

5 Cursiva del texto.

todo intervalo y a todo desvío del signo» a través del pensamiento que es exposición del cuerpo, el ser ahí, el ser-lugar de un ahí (Nancy, 2003: 87).

Por su parte, Judith Butler entiende los cuerpos abiertos al mundo como una *exposición* que «afirma el carácter relacional de nuestra existencia» (2014: 48-49). Este es el motivo por el cual el cuerpo es vulnerable en sí mismo, no como una cualidad circunstancial subjetiva o contingente, sino como un atributo «inmodificable» del cuerpo en tanto que cuerpos «*expuestos*» (2014: 48-49). Butler sostiene que los cuerpos son *habitados*, lo que «significa que no somos corporalmente autosuficientes, sino que, por el contrario, nuestros cuerpos son arrojados al mundo, expuestos a los demás, por lo que todas nuestras reivindicaciones en pos de autonomía, tratamiento igualitario, reconocimiento, alimentación y refugio son maneras de articular esta exposición» (2014: 49-50). Es decir, se establece una cadena de interdependencia<sup>6</sup> entre los sujetos que resulta absolutamente necesaria para *ser* y esa interdependencia es la que hace a los cuerpos vulnerables. Adriana Cavarero trata la cuestión de la vulnerabilidad desde una aproximación etimológica de la palabra vulnerable, del latín «*vulnus*» que significa «herida». Para Cavarero, «la vulnerabilidad es definitivamente una cuestión de piel», esta relación primaria «remite a la rotura de la “*derma*”, a la laceración traumática de la piel». Por tanto, «vulnerable es aquí el cuerpo humano en su absoluta desnudez» (2014: 25-26) y «hace estallar las fronteras del humanismo en la propia piel» (Briadotti, 2005: 155).

Estas premisas permiten deducir que la relación de amor-odio entre las Constanzas es producto de una interdependencia expuesta que ha sucumbido a su condición de vulnerabilidad intrínseca. Siguiendo a Cavarero, se sienten desnudas y despojadas de su barrera de protección la una frente a la otra. *Moho*, por tanto, recrea una exposición de los cuerpos cruda y descarnada que será la que las empuje a la violencia como reacción defensiva ante esa vulnerabilidad expuesta a flor de piel. Constanza y su sobrina son dos cuerpos que se han *deshabitado* y experimentan la sensación del destierro en sus propios cuerpos porque ya no tienen *lugar* en sus vidas y por eso acaban enterradas junto al árbol del jardín.

La guerra entre la tía y la sobrina comienza sin tregua. Constanza vive la infidelidad de su marido Felipe con su sobrina como un desafío a su belleza, a su criterio y a su juventud: «Miré los purpúreos pezones, grandes como monedas antiguas, y recordé que aquellos círculos habían amamantado a dos niños. En eso éramos iguales. Pero yo no era una ingrata que mordía la mano de quien la alimentó, eso debería contar para algo, ¿no? No» (19-20). El cuerpo

---

6 Rosi Briadotti entiende esa interdependencia como «acoplamiento de tipo simbólico», ya que el sujeto encarnado está saturado de ellos (2005: 153).

de Constanza se marchita frente al cuerpo de su sobrina que se muestra ante ella exuberante y deseable: «Con el pretexto de entrar en la regadera, comenzó a desnudarse (...). Se quitó el sostén sus senos pesados cayeron unos centímetros sobre el vientre (...). Sentí que ella habitaba hasta el último rincón de su cuerpo, ningún espacio le era ajeno, ni una uña del pie, ni medio talón o el lóbulo de una oreja: todo estaba ocupado, colonizado. Le gustaba su cuerpo y la envidié» (19). Es por ello que siente que ha perdido el dominio de su cuerpo e, incluso, de su sexualidad. El cuerpo es para Constanza un intruso que la amenaza y la expone en carne viva a su vulnerabilidad. No es de extrañar que la mancha de moho comience justamente en la ingle: «Y aunque mi cara era la de siempre, tenía la ingle enmohecida, se me pudría el sexo como restos marchitos, durazno viejo» (26) y continúa:

No me gusta que me toquen. A ella sí. A ella le gusta que la recorran con los ojos, con los dedos incluso con la lengua. En cambio, a mí, cuando un hombre me toca, el cuerpo se me hace sal: amargo y duro; casi siento los cristales apelmazados, la sal mezclada con saliva en una pasta amarga; me desmorono con cada empujón, imagino los granos desperdigarse entre las sábanas (27).

La sobrina es recreada por su tía como un cuerpo empoderado y *habitado*, por tanto, tiene derecho a ocupar su *lugar*. Pero, en verdad, el cuerpo de Constanza sobrina también está roto y vacío en el sentido literal y figurado de la expresión. Después del aborto, Constanza busca sin éxito en infinitud de remedios, ambientes, compañías, experimentos... ese algo por el que se siente vacía e incompleta; solo en el teatro parece encontrar un sitio afín, pero le será arrebatado por la intervención de Agustina. Sin embargo, esa ausencia tiene un carácter más profundo que el asunto de su aborto: «tras comer una hierba con sabor a tierra, se dejaba llevar dentro, muy adentro de sí misma, donde descubría que su alma era de murciélago y tras pararse de manos comenzaba a graznar algo que sonaba a: mamá» (66). Inconscientemente, este motivo será el detonante de la desconexión entre las dos mujeres, de algún modo Constanza reprocha a su tía no haberla llevado en el vientre, creyendo que, de haber ocurrido así, ella habría gozado de otra infancia, de otra vida, de otro Yo. Así rechina su deseo en el oído de Agustina: «“Yo debería ser hija de tu madre, yo sí soy blanca”» (60). Por esta razón y, no otra, Constanza castiga a su tía y así lo explica el propio Felipe:

—¿Por qué lo hizo?

—Porque no eres su madre, porque tienes otros hijos.

—Y tú, ¿por qué?

—Por lastimarte, también. Los dos, por joder. (35)

No obstante, la juventud de Constanza sobrina no es suficiente para derrotar a su tía. Cuando le confiesa que Felipe intentó violarla, Constanza madre, lejos de sentir pena por ella, reacciona triunfante ante el agravio:

Creías tener todas las respuestas, Constanza. La juventud no te dejaba saber que dentro de una mujer mayor el alma es la misma de siempre; soy la misma que fui cuando tenía veinte, treinta, tu edad. Yo también tuve el dominio de mi cuerpo como sólo puede tenerse después de los treinta, cuando una ya sabe qué hacer con sus impulsos, con el olor, con la boca. Querías medirme conmigo ahora que los gestos se me marcan en la cara. Pero la mente no cede, Constanza, y eso no podías saberlo todavía. Dentro soy todas las mujeres que he sido, y somos muchas más de las que fuiste tú, somos un ejército (61).

Al final de su disertación, Constanza admite para sí misma que esa resistencia es un cacareo inútil, el canto del cisne antes de morir: «Eras un espectáculo lamentable, y más lamentable yo que te temía. Los espejos estaban ya cargados con tu imagen indeleble» (61). La casa (recuérdese), como metonimia de ese cuerpo vacío, aparece invadida por la otra Constanza que ya se refleja en todos los espejos.

Las relaciones familiares de *Moho* están atravesadas por la violencia, ya no solamente entre las Constanzas o entre Felipe y las Constanzas, sino también entre Constanza y sus primos/hermanos como cuando, siendo niños, la prima empujó a Leonel (el otro hijo de Constanza) con su triciclo por las escaleras u otra vez que lo encerró dentro del frigorífico. Son anécdotas puntuales que denotan esa violencia latente que amenaza a la familia casi instintiva y primitivamente. El enfrentamiento entre Agustina y su prima ocurre de forma menos incisiva, aunque igual de tirante: «Constanza y Agustina se distanciaban cada vez más, si es que alguna vez estuvieron cerca. Una noche, tras una reyerta que casi llegó a los golpes, Agustina encontró bajo su cama un tazón con arena en el que descansaba una raíz de jengibre (...). “Tu inquilina ya se deschaveté”, me dijo, y tiró el hechizo por la ventana» (67). Será en el desenlace cuando la violencia entre ellas explote con toda su furia y Agustina aniquile a su prima durante el forcejeo de una pelea. Aun así, la violencia más significativa es aquella que la narradora revierte contra sí misma «para expiar culpas no confesadas» (López Morales, 2014: 96).

CUERPO INVADIDO: LA MALDICIÓN DE LOS *MACBETH* O EL CASTIGO  
DEL *JARDÍN DE LAS DELICIAS*

Constanza considera la expulsión de Rafael un asesinato y se ve a sí misma como un monstruo: «Soy un monstruo» (30) e insiste: «¿Quién era el monstruo? ¿Quién la bestia? ¿Quién la infección? Incluso había cobrado ya mi primera víctima. No, no, no. Rafael había sido un caso distinto» (33). La culpabilidad aflora intransigente: «Nunca creí sentirme culpable por su expulsión; Constanza tenía dieciocho años cuando quedó embarazada y no estaba lista para ser madre» (30). Esa culpa deviene en obsesión y remordimiento: «Del aborto de Constanza guardo muchos recuerdos: su mano sudorosa entre las mías: mi respiración agitada; las advertencias del doctor (...). Me hice la fuerte para no asustarla más, pero sola, por las noches, el miedo llegaba, vengativo» (46). El testimonio de Constanza da a entender que la fatal decisión fue inducida por ella y que su sobrina simplemente aceptó el consejo, reprochándose después: «Ya tuve bastante con tus intervenciones» (65). Aun así, ambas decidieron enterrar el asunto:

Una muerte en la familia es siempre devastadora, pero con Rafael hicimos como si nada hubiera pasado; al salir de la clínica, Constanza y yo nos metimos al cine, para no tener que mirarnos. Tal vez hubiera sido mejor reconocer: el niño ha muerto, cubrírnos la cara con ceniza y llorar.

Huimos.

Constanza no volvió a hablar de él. Yo debí extrañarme por su silencio, pero ¿cómo diferenciarlo del mío? (47).

Ese silencio mina poco a poco el cuerpo de Constanza hasta desembochar en la invasión de moho: «cuando me di cuenta ya tenía las dos piernas verdes, dos hermosos troncos enmohecidos con brotes de agujas de pino en cada dedo; la luz rebotaba en mi vegetación, en los bultitos blancos que despedían destellos, piernas caleidoscopio» (53). Hacia la mitad de la historia, Constanza acepta su transformación y la asimila con placer al saberse trasmutada de su cuerpo humano hacia algo nuevo:

No podía dejar de tocarlas [las piernas], quizá porque sin hacerlo no las sentía con facilidad, como si de la cintura para abajo el cuerpo se me adormeciera, sin cosquilleo, sin dolor, pura ausencia. Las supe indómitas, capaces de saltar entre las piedras, de nadar contra corriente en aguas heladas; porque mi moho es térmico, los filamentos cerrados se humedecen, pero filtran el aire, el agua, el dolor, piernas precámbricas, ejemplares de las primeras formas de vida, aún indecisas entre ser animal o planta, llenas de posibilidades.



Era ya medio monstruo, media mujer, un demonio o un dios, quizá una criatura fantástica.

Y eso me gustaba (54).

Laura López Morales sostiene que la pérdida progresiva de la naturaleza humana de Constanza está secundada por una intertextualidad que remite al acervo cultural de lecturas como las de Ovidio, Kafka o Borges y otros ámbitos artísticos como el Bosco (2014: 97). Constanza encuentra un libro muy curioso en la biblioteca del internado. Ese libro contiene la imagen del tríptico del *Jardín de las Delicias*. Desde su curiosidad de niña, describe las figuras de cada una de las partes del cuadro y lo que siente cuando ve a aquellos condenados en el cielo negro del Jardín. Este pasaje de su infancia le sobreviene cuando está en el estudio buscando por internet posibles respuestas médicas a su moho. El ordenador proyecta imágenes de personas deformadas por dolencias cutáneas y Constanza reacciona con pavor: «Se me helaron las piernas; el engendro me miraba, un duende, una cría de dragón, (...) Escamas. Verdes. Como mi mancha, como yo. ¿Su problema habrá iniciado lentamente como el mío? O tal vez despertó así una mañana (...) No es un niño, es otra cosa. ¿Dejaré yo de ser mujer? ¿Se me descompondrá el cuerpo? ¿Se me caerá algo?» (25).

Constanza llega a pensar que su desgracia es producto de una maldición como la de los *Macbeth*: «Apenas medio año antes había realizado el vestuario para una puesta en escena de *Macbeth*; locos, nos llamaron, sacrílegos; yo me reí, taché de idiotas a las actrices que se negaron a interpretar a Lady Macbeth; pero ahí, en el baño, pensé en todos esos malos augurios y por un momento casi creí que la maldición me había alcanzado» (12). La analogía que establece Constanza entre ella y la locura de Lady Macbeth no está del todo tan alejada, pues ambas indujeron a otra persona a cometer un crimen y son perseguidas por su culpabilidad. La culpa de Lady Macbeth fue saldada con el suicidio y la de Constanza a través de la metamorfosis en moho, castigo divino, condenada a ocupar un lugar en el Jardín negro de los pecadores.

No obstante, Constanza acepta su destino vegetal por un motivo que trasciende la culpabilidad del asesinato de Rafael, ya que, inconscientemente, sabe que ha fallado a su sobrina cuando se supone que una *buena* madre debe estar a la altura en los momentos más difíciles. Así lo da a entender cuando recuerda el momento en que su sobrina decidió abandonar el teatro y lloró «toda la noche, como no lo hizo tras la expulsión de Rafael. (...) era otra vez la noche en que volvimos de la clínica, la noche que debimos de pasar en vela, la madrugada en que no le acaricié el cabillo ni le dije: “Todo va a estar bien”» (65). Re-

cordando a Vivero Marín y la importancia que adquiere la figura de la madre dentro de la narrativa de lo inusual, se detecta cómo el sentimiento matrofóbico de Constanza la condujo a autoimponerse un código ético-moral muy exigente con respecto a la maternidad que se quiebra con cada una de sus decisiones. Esto la acerca peligrosamente a su madre, revirtiendo el odio que sentía hacia ella contra sí misma: «Me canso. Me caigo mal. Harta de estar conmigo» (84).

Avanzando en la historia, Constanza relata lo que ocurrió «la noche del accidente». Nada más llegar a casa, intuye que algo no va bien. Todo permanece en la penumbra, únicamente las luces del jardín, música en la cocina y fotos de un tiempo pasado de las dos Constanzas. Llama y nadie contesta, pero al salir al jardín: «Constanza desplomada sobre el piso, el cuerpo en el pasto y la cabeza sobre el escalón. Agustina sentada a su lado, las piernas encogidas, el cabello sobre el rostro» (75). Al principio, queda en shock: «Mis dos hijas en el piso: una erguida, la otra rota» (75); segundos más tarde resuelve tajante: «Esto tiene que quedar entre nosotras» (75). Pero no, escalonados, llegan Leonel y Felipe y los cuatro deciden unánimemente cavar un hoyo junto al árbol del jardín en un hueco que ya estaba ocupado por un perro anterior de la familia. Constanza ve el fantasma de Rafael acurrucarse en el pecho de su madre y lo entierra con ella. La familia suspira aliviada creyendo que se han librado del *mal* que los acechaba. Constanza se cuestiona si eso es así: «¿Era yo la plaga? Mujer de piel verde (...) ¿La aniquilación era por mi causa?» (33). Significativamente, la metamorfosis comienza en las vísperas de la boda de Agustina, un día en el que se supone que una hija *necesita* a su madre, pero ¿cómo estar de lado de una hija cuyo único vínculo es el biológico?: «Desconocía a esta hija oscura. (...) A veces pienso en ella como si fuera un apéndice mío, pero cuando hallo facetas tuyas que no conozco me da la impresión de que algo no está bien, como si de pronto no pudiera comunicarme con mi barbilla, con mis dedos» (49).

Constanza no podía decidir entre las dos hijas y, sin embargo, lo hizo. Esa decisión será la que ponga en funcionamiento el proceso de metamorfosis. Su cuerpo expuesto y vaciado se invade por una sustancia foránea verde, parásita, hasta terminar mimetizada con la vegetación del jardín. Ocupa el lugar de su sobrina que ella cree que le corresponde [«Estoy en el jardín, atrás del árbol. (...) El moho se extendió al entrar en contacto con las ramas, con las hojas, verde sobre verde. Dónde termino yo. Dónde comienza el pasto» (85)] y hace suyo el pecado del aborto [«Rafael. Sé tu nombre. Rafael entre mis piernas» (86)]. Constanza se ha desprendido de su condición humana convirtiendo su cuerpo en *otra* cosa, pero no de manera física, sino, recuperando a Jean-Luc

Nancy, de su *ser* de existencia. Su pensamiento ha expuesto al cuerpo en un *ser ahí* desdibujado y oculto en la vegetación como su nuevo *lugar* ontológico: su cuerpo «se retira al fondo de sí mismo —al fondo del sentido— a la vez que el sentido se retira hasta el fondo de su muerte» (2003: 59). Así, el desenlace evidencia el delirio metafórico de la narración de Constanza, manteniendo la ambigüedad hasta el último momento: «¿Es Constanza quien entra por la puerta?» (86) y el lector descubre que «la realidad vuelve con todo su peso».

## CONCLUSIONES

Tras este breve análisis, atravesado por las significaciones de la piel y el cuerpo que remiten a la subjetividad más profunda del Yo, se demuestra cómo los recursos de la narrativa de lo inusual ejercen de acicate para narrar las historias de sujetos que perciben su mundo circundante hostil y extraño. Se trata de una búsqueda incómoda de sí en la que la verdad se trasluce amenazadora. Las escritoras de lo inusual doblegan el lenguaje para poner el acento en sus ficciones a esa realidad alienante que empuja al sujeto a una crisis de identidad. La narrativa de lo inusual, por tanto, surge ante la necesidad de retratar un mundo cada vez más laxo y complejo, renovando así los tradicionales usos de lo insólito y lo fantástico. Gracias a su estética discursiva, la ambigüedad y la incertidumbre son reformuladas por el modo en el que mantiene la tensión narrativa y por su capacidad de apuntar a la realidad extratextual.

En este sentido, el caso de Constanza es revelador, ya que su metamorfosis borra su existencia en una representación metafórica de autoaniquilación. Es decir, Constanza colapsa sobre sí misma; su sentimiento de culpabilidad es tan hondo que acaba por despojarla de su corporeidad como unidad existencial, llegando incluso a dudar de sí: «¿Cómo saber que existo si nadie me toca?» (85). En este punto, el tacto-piel se intuye importante, puesto que supone la frontera entre el Yo y el mundo exterior, lo que permite la interdependencia entre el Yo y los otros. Por ello, tal y como se apreciaba en líneas anteriores, la distorsión de esa estructura «Yo-piel» en un origen primario de infancia y contacto con la madre (cuando el sujeto se muestra más vulnerable) favorece la alteración psíquica y hace más proclive al sujeto a su colapso interior que acaba por aflorar hacia el exterior como el moho de Constanza. Ese moho que se relata como una realidad en la historia y que al final se descubre su representación metafórica de la subjetividad de la protagonista que transforma su piel y su cuerpo a través de la narración.

Paulette Jonguitud Acosta, empleando un discurso sencillo y directo, consigue plasmar las vicisitudes de ese sujeto desbordado por su existencia que lo juzga y lo somete de forma violenta en una situación límite de exposición y vulnerabilidad. La única vía de escape es la trascendencia de la materialidad humana a un devenir en... otra cosa. Para Daniela Tarazona, esos cuerpos habitados, mutantes e invisibles son continentes de una extensión limitada; sin embargo, cuando esos cuerpos son distanciados de lo real a través del elemento insólito son vistos como un espacio de inmensas posibilidades (2014: 194-195). Por tanto, el filtro de lo inusual hace que *Moho* sea capaz de dibujar las fisuras de esa realidad asfixiante y cuestionable, transfigurando lo abyecto en un universo insólito rico en significaciones.

*Moho* es una novela que, a pesar de su brevedad, despliega multitud de líneas de análisis. La escritora abre una ventana a infinidad de cuestiones que atañen al universo femenino ubicado en el contexto social mexicano actual. No obstante, recuérdese que el testimonio de Constanza no se realiza desde la reivindicación feminista, sino más bien desde una perspectiva íntima como sujeto social que se ve arrojado a una realidad que le sobrepasa y diluye. Así pues, Constanza desde un ámbito cotidiano y familiar se enfrenta a asuntos de envergadura ética y moral como la violación, el aborto, la maternidad, las infidelidades, el abandono, los celos, la histeria, la envidia y un larguísimo etcétera. La novela, a través de la red familiar de Constanza, dibuja a pequeña escala los problemas que conciernen a la humanidad invitando a la reflexión con su lectura.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY BAY, Carmen (2016): «Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Romance Notes*, núm. 56:1, pp. 131-141. <<https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>>
- (2019): «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 307-324.
- ANZIEU, Didier (1987): *El Yo-piel*, trad. Sofía Vidaurrazaga Zimmermann, Biblioteca Nueva, Madrid.
- BRIADOTTI, Rosi (2005): «Met(r)amorfosis: Devenir mujer/animal/insecto», en *Meta-morfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, trad. Ana Valero Mateos, Akal, Madrid, pp. 147-211.

- BUTLER, Judith (2014): «Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación», en Begonya Saez Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Icaria, Barcelona, pp. 47-80.
- CAVARERO, Adriana (2014): «Inclinaciones desequilibradas», en Begonya Saez Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Icaria, Barcelona, pp. 17-38.
- EUDAVE, Cecilia (2019): «El cuerpo como espacio de lo insólito en la narrativa mexicana reciente escrita por mujeres», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 43-58.
- (2015): «El otro espacio: la alteridad femenina (reflexión en tránsito)», en *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX)*, Cuadernos de América sin nombre, núm. 35, pp. 143-150.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2019): «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos éticos», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 325-338.
- JONGUITUD ACOSTA, Paulette (2010): *Moho*, Editorial Tierra Adentro, México.
- LÓPEZ MORALES, Laura (2014): «Bitácora de una metamorfosis: *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta», *Romance Notes*, núm. 54, pp. 93-103. <<https://doi.org/10.1353/rmc.2014.0076>>
- NANCY, Jean-Luc (2003): *Corpus*, trad. Patricio Bulnes, Arena Libros, Madrid.
- RUIZ PÉREZ, Nieves (2018): «Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas», TFM, Universidad de Alicante, disponible en <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/76839>> [11/12/2019].
- TARAZONA, Daniela (2014): «Los cuerpos insólitos en tres novelas de escritoras mexicanas contemporáneas», en Javier Ordiz (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Peter Lang, Berna, pp. 179-196. <<https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0647-7/17>>
- VIVERO MARÍN, Elizabeth (2012): «De infancias y otros monstruos difíciles. Algunos apuntes críticos», en Angélica Maciel y Eudave Cecilia (eds.), *La vuelta al signo. Análisis discursivos y semióticos actuales de la literatura mexicana*, Universidad de Guadalajara, México, pp. 79-87.