



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Daniel Zavala Medina

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

dzavala72@hotmail.com

Invasiones micóticas en tres relatos de autoras mexicanas contemporáneas

Fungal Invasions in Three Stories by Contemporary Mexican Authors

Resumen

En este artículo se analizarán tres textos (dos cuentos y una novela breve) escritos por autoras mexicanas contemporáneas, en los cuales las protagonistas padecen una repentina invasión de hongos en su cuerpo o la aparición de una mancha semejante a éstos. Se trata de “Una mujer solitaria” de Atenea Cruz, “Hongos” de Guadalupe Nettel y *Moho* de Paulette Jonguitud Acosta. En los tres, las personajes experimentan esa intrusión de la micosis o de la mácula como el inesperado encuentro con una *otredad radical* (sea como una enfermedad, sea como una metamorfosis inexplicable), lo cual las lleva a replantearse, a partir de ese extrañamiento absoluto, aspectos de la manera en la que habían conducido su vida hasta ese momento. Aunque se sabe que ni los hongos ni el moho pertenecen al reino animal, para la exégesis de estos relatos usaré los planteamientos teóricos de Gabriel Giorgi sobre la animalidad, dada su utilidad para el estudio de esos enfrentamientos con “alteridades radicales”.

Palabras claves

Atenea Cruz; Guadalupe Nettel; Paulette Jonguitud Acosta; otredad; animalidad.

Abstract

In this article, three texts (two short stories and a short novel) written by contemporary female Mexican authors will be analyzed, in which the female protagonists suffer a sudden invasion of fungus on their body or the appearance of a similar stain. These are “Una mujer solitaria” by Atenea Cruz, “Hongos” by Guadalupe Nettel and *Moho* by Paulette Jonguitud

Acosta. In all three, the female characters experience this intrusion of the mycosis or the macula as the unexpected encounter with a radical otherness (either as a disease, or as an inexplicable metamorphosis), which leads them to reconsider, from that absolute estrangement, aspects of the way in which they had led their lives up to that moment. Although it is known that neither fungi nor mold belong to the animal kingdom, for the exegesis of these stories I will use Gabriel Giorgi's theoretical approach on animality, given its usefulness for the study of these confrontations with "radical alterities".

Keywords

Atenea Cruz; Guadalupe Nettel; Paulette Jonguitud Acosta; otherness; animality.

Introducción

A dos décadas de iniciado el nuevo milenio, es un hecho incontrovertible que la literatura escrita por mujeres es una de las vertientes que ha modificado de manera definitiva el canon de las letras hispanoamericanas contemporáneas. Debe subrayarse, asimismo, que la atención de la crítica ha corrido paralela a la trascendencia de esa literatura. Sólo citaré un ejemplo reciente de ese interés exegético (editado por una casa de reconocido prestigio y con una distribución internacional). Se trata del libro *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo xxi* (2021), coordinado por Ana Gallego Cuiñas, catedrática de la Universidad de Granada, y bajo el sello de Iberoamericana-Vervuert. En la introducción al volumen, la profesora Gallego Cuiñas apunta que "la meta de este estudio conjunto no es proponer una suerte de guía o manual —[...] concepto museificante, desterritorializador y homogeneizador— sino ampliar el archivo literario actual" (16). Desde luego, la acepción de archivo que utiliza remite a una resignificación de la noción foucaultiana; es decir, la inclusión de aquello que no había sido considerado en el canon (16).

Uno de los territorios más llamativos donde ha incursionado la literatura escrita por mujeres en este siglo es el de lo fantástico o de lo inusual. Aquí, también la crítica ha mostrado mucho interés en identificar las coordenadas de ese mapa

escritural.¹ No es mi objetivo en estas páginas desarrollar una discusión teórica sobre las narrativas de irrealidad o no miméticas actuales.² Lo que me interesa subrayar es que en éstas se han presentado con frecuencia tramas donde el cuerpo de las protagonistas experimenta algún fenómeno relacionado con lo fantástico. En el caso de México, tenemos como ejemplo varias obras de Daniela Tarazona, Ana Clavel, Guadalupe Nettel, Paulette Jonguitud Acosta, Cecilia Eudave, Atenea Cruz, Patricia Laurent Kullick, entre otras.

El objetivo de este trabajo es analizar tres textos (dos cuentos y una novela breve) escritos por autoras mexicanas contemporáneas, en los cuales las protagonistas son testigas de la aparición repentina de los hongos, de manchas semejantes a éstos o de la franca invasión de ellos a sus cuerpos. Se trata de “Una mujer solitaria” de Atenea Cruz, “Hongos” de Guadalupe Nettel y *Moho* de Paulette Jonguitud Acosta. En los tres, las personajes experimentan la intrusión de la mácula o de la micosis como el inesperado encuentro con una “otredad radical” (sea como irrupción o patología; sea como una metamorfosis inexplicable), lo cual las lleva a replantearse, a partir de ese extrañamiento total, aspectos de la manera en la que habían conducido su vida hasta ese momento. Aunque se sabe que ni hongos ni moho pertenecen al reino animal, para la exégesis de estos relatos usaré, fundamentalmente, los planteamientos teóricos de Gabriel Giorgi sobre la animalidad, dada su utilidad para el estudio de esos enfrentamientos con “alteridades radicales”.

En *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Giorgi pone sobre la mesa de la discusión aquellas tradiciones latinoamericanas que, a partir del siglo xix, hicieron

del animal un revés sistemático y otro absoluto de lo humano; tradiciones en las que las imágenes de la vida animal trazaban el confín móvil de

¹ Véanse, por ejemplo, tres *dossiers* de reciente aparición: *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* (vol. 8, núm. 1, 2020); *Orillas, Revista D’Ispanística* (núm. 9, 2020); *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* (núm. 16, 2023).

² De nueva cuenta, remito a los *dossiers* anteriores y al artículo de Ana Bocutti.

donde provenían el salvaje, el bárbaro y el indisciplinado, y donde lo animal nombraba un fondo amenazante de los cuerpos que las frágiles civilidades de la región apenas podían —cuando podían— contener. (11)

Asimismo, tradiciones que “habían asociado al animal con una falla constitutiva (cultural, racial, histórica) que atravesaba las naciones poscoloniales y que demarcaba el perímetro de su pobre civilización, siempre tan asediada” (Giorgi 11).

En las páginas siguientes, aprovecharé los planteamientos de Gabriel Giorgi para analizar la forma en la que la aparición de manchas, moho u hongos en la vida y/o en el cuerpo de tres mujeres las llevan, primero, a la experiencia del extrañamiento; y, después, a la desestabilización y al replanteamiento de muchas de sus convicciones existenciales.

Atenea Cruz: “Una mancha en [mi] casa. Eso era imposible. Eso era inaceptable”

Atenea Cruz nació en el estado de Durango en 1984. Estudió la Licenciatura en Letras en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es autora de libros de cuentos: *Crónicas de la desolación* (2002); *La soledad es una puta* (2005); *Corazones negros* (2019); *Hágalo usted misma* (2023). Poemarios: *Diario de una mujer de ojos grises* (2009); *Suite de las fieras* (2012); *Apuntes al reverso de papeles diversos* (2015). Su novela *Ecos* se publicó originalmente en 2017 (Fondo Editorial Tierra Adentro) y se reeditó en 2021 (Libros de Mano). Fue adaptada al teatro.

En “Una mujer solitaria”, cuento inaugural de *Corazones negros*, se nos relata la historia de Margarita.³ Se trata de una mujer soltera y de mediana edad, y

³ Hasta la redacción de este artículo, no hay estudios académicos sobre *Corazones negros*, en general, ni sobre “Una mujer solitaria”, en particular.

entregada por completo a su empleo: “Su trabajo era su vida, no tanto porque tuviera un alto cargo (a final de cuentas, no era más que una simple contadora), sino porque su dedicación y compromiso la habían vuelto una pieza indispensable en el engranaje perfecto de Tuercas y Tornillos Rodríguez, S.A.” (11). Los placeres que complementan la vida de Margarita son el té de azahar hogareño y la pulcritud extrema de su departamento: “Si alguna vez alguien le hubiera preguntado a qué olía la felicidad, habría respondido sin dudarle: cloro y lavanda. [...] Margarita está convencida de que el camino más corto a la tranquilidad del alma era una botella de cloro” (12). Como se ve, es un personaje que inicialmente nos trae reminiscencias de “La señorita Julia” de Amparo Dávila, incluido en su libro de cuentos *Tiempo destrozado* (1959).

Dada la caracterización primera de Margarita, comprendemos su desazón al descubrir una mancha minúscula en el espejo de su baño: “Por eso fue tan desconcertante el descubrimiento de aquella mancha en el espejo situado encima del lavabo: un puntito negro (aproximadamente del tamaño de la cabeza de un alfiler), más o menos a la altura de su ojo derecho” (12). Luego de la turbación primera, vuelve frente al azogue para luchar contra la mácula:

Regresó al espejo del lavabo y lo inspeccionó con sumo cuidado. Una mancha. Una mancha en su casa. Eso era imposible. Inaceptable. Apresurada tomó un trapo, lo humedeció con líquido limpiavidrios y frotó, al principio con suavidad y después frenéticamente. Fue inútil. Por más fuerza que aplicara, aquel puntito negro se negaba a desaparecer. [...] Miró el reloj de la sala y calculó que si tomaba un taxi llegaría al trabajo justo a la hora de entrada y no con sus acostumbrados quince minutos de anticipación. Estuvo de mal humor el resto del día. (13)

De manera enigmática, conforme pasan los días, la mancha va aumentando de tamaño, ante la mirada pasmada de Margarita. En medio de su desesperación, no tarda en contactar a expertos en espejos que le brinden una explicación clara de

aquello que está sucediendo en su cuarto de baño. Sin embargo, lo único que los obreros le ofrecen es sustituir el cristal insondable.

Con el transcurrir de las semanas, la mancha sigue creciendo. No obstante, la mujer percibe algunas diferencias, que nos hacen pensar en características del desarrollo anatómico de un ser vivo: “Había notado que su crecimiento ya no era tan rápido como al principio, igual que sucede con el ser humano al llegar a la edad adulta; también su apariencia había cambiado: ahora lucía opaca y menos sólida que el resto de la superficie” (17). Y sin que se califique con exactitud la mancha como una especie de moho, por lo menos durante un periodo de su evolución sí nos recuerda la consistencia afelpada de los hongos. Esto lo advertimos principalmente cuando Margarita se lanza, por fin, a entrar en contacto con aquello:

Una mañana se animó a tocarla por primera vez. Todo su cuerpo se sacudió por la impresión de aquella textura inesperada: tibia, blanda, de una suavidad próxima al terciopelo. Pasó la yema de su dedo índice izquierdo por la mancha, palpó los bordes. Un impulso eléctrico recorrió su brazo. Asustada, salió de la casa. Trabajó como un autómata, consumida por esa negrura que demandaba ser tocada de nuevo. La jornada le pareció eterna. (17)

Lo más significativo de las exploraciones táctiles que vendrán más adelante es el absoluto placer sexual que le proporcionan a la mujer:

Con la punta de los dedos índice y medio Margarita fue tanteando la profundidad de la ranura, una cosquilla deliciosa viajó por toda su piel conforme los introdujo. Un gozo desconocido la invitó a meter un dedo más. Otra forma de las ansias, hasta ahora desconocida, le dictó una cadencia que era preciso seguir. Sintió cómo el golpetear de la sangre iba elevando el pulso de todo su cuerpo y reparó de pronto en que en el vértice superior del óvalo se alcanzaba a distinguir el primer punto, la primera

mancha, ahora en forma de protuberancia. Lo tocó y un espasmo incontrolable la fulminó. No pudo contener sus gemidos ni el grito del éxtasis. Esa noche durmió plácidamente. (17)

Como se señaló, Giorgi ha examinado una serie de materiales literarios latinoamericanos del siglo xx, a partir de la irreconciliable oposición humano/animal que ha postulado la modernidad occidental: “una oposición que se quiere *ontológica*, y que apunta sobre todo a definir lo específicamente humano por oposición o segregación del animal o de lo animal” (28). Como parte de ese desencuentro esencial de lo humano con lo animal, tenemos que se ha establecido la dicotomía racionalidad/instinto, con lo que el elemento pulsional se le ha asignado al animal: el cuerpo de éste se hallaría sometido a los impulsos de la sexualidad más básica. Y Margarita, como se irá viendo, exhibirá como personaje una evolución (una “contaminación”) hacia ese sexo desbordado.

Son varios juegos de dualidades los que van organizando el desarrollo de “Una mujer solitaria”. El relato arranca con la desazón causada por la mancha que aparece en la casa de esta mujer obsesionada por la limpieza. Mácula que, desde el comienzo, parece haber “infectado” no sólo al espejo, sino a su mismo cuerpo [“...un puntito negro (aproximadamente del tamaño de la cabeza de un alfiler), más o menos a la altura de su ojo derecho. Primero percibió algo extraño en su mirada, la posibilidad de tener un raspón en la retina la asustó...” (12)]. De esta manera, con base en el imaginario abierto por la idea de la mancha, se van estableciendo algunos elementos para el contraste: la castidad (recordemos que Margarita no tiene pareja) y la pureza espiritual (“casi todas las religiones hablan de la pureza como un requisito fundamental para la paz espiritual y [...] el mundo le parecía un lugar cubierto de basura y mugre”, 12).

Así pues, en el encuentro de la mujer con la mancha-hongo, con esa alteridad radical emparentada con lo animal, hay un desplazamiento que va a involucrar (y a trastocar) a su cuerpo frente a lo que se ha postulado como propio de la corporalidad animal. Giorgi indica que, justamente, una de las preocupaciones



que se reflejan en textos como los del brasileño João Guimarães Rosa es la forma en que el devenir de lo humano en animal (o una alianza y/o convivencia entre ellos), viene a desestabilizar los modelos construidos por (y para) el capital: “el devenir animal del humano como foco de una revuelta [...] contra un orden a la vez económico y político que se expande, coloniza y reduce la vida de los cuerpos a recurso y a mercancía” (Giorgi 50). No me parece casual que desde las primeras líneas de “Una mujer solitaria” se subraye que la relación de Margarita con la mancha tenga consecuencias directas en su ámbito laboral: “Llamó al trabajo y dijo una mentira para faltar ese día. No fue difícil que le creyeran: era una empleada con historial impecable” (11).

De esta manera, Margarita se va transformando de “pieza indispensable en el engranaje perfecto” de una fábrica de tuercas y tornillos (11), de la contadora cuya máxima satisfacción estaba depositada en el constante visto bueno de la autoridad patriarcal, representada por su jefe (“lo único que le causaba más satisfacción [era] escuchar a su patrón reiterarle que el día que ella se retirara la empresa iba a venirse abajo”) a *cuerpo indisciplinado para el capital*. Así lo indica Giorgi: “*El [ser humano] indisciplinado y el animal*: es el vector que [...] conjuga otro tiempo contra el orden modernizador” (65; cursivas en el original).

Aquí, vale la pena resaltar al espejo como un eje que refleja las transformaciones de Margarita durante su historia. Hay que considerar que, en muchas ocasiones, el azogue no sólo cumple la función del cristal donde se posa la mirada para apreciar nuestra apariencia sino, también, como un instrumento que condensa y donde se localiza la mirada social de los otros: una herramienta para evaluar si se están cumpliendo convenientemente los imaginarios y las expectativas corporales y psico-sociales que recibimos día con día. Por ello, Margarita, cuando descubre la mancha en el espejo de su baño, se dirige a *otro espejo*, que se apega mucho mejor (real y simbólicamente) a lo que ha sido su vida y a lo se ha exigido de ella hasta ese día: “Respiró profundo un par de veces para terminar de calmarse y se dirigió al viejo tocador de su cuarto, *herencia de una tía abuela solterona*, como ella” (13; las cursivas son mías). Espejos que se transforman en cámaras

fotográficas cuando se trata de capturar a los cuerpos en el cumplimiento de la disciplina solicitada. Así lo vemos en su imagen de permanente “Empleada del mes”: “el rostro serio, la cabeza erguida, ni un cabello fuera de su lugar; tal y como se debe posar ante la cámara” (11). No es casual que Margarita recuerde, frente a esos retratos, su conducta de orden intachable en las escuelas: “ya en el colegio había tenido tiempo de sobra para practicar el fino arte de la indiferencia [en contra de quienes le reprochaban, abierta o veladamente, su obediencia absoluta]” (11). Por supuesto, podemos considerar las aulas y las fábricas como dos establecimientos disciplinarios por antonomasia.

Y será frente al espejo que concluya la historia de esta mujer solitaria, en su fusión con la mancha, que se ha convertido ahora en una especie de vagina gigante. En los últimos párrafos, Margarita se quita la ropa frente al azogue y se recuesta en el piso:

Contempló su desnudez con una sonrisa que se extendía hacia el lado izquierdo de su rostro, muy lentamente estiró las piernas echándose sobre las nalgas y apoyando su peso en los codos. La oscuridad [de la mancha] era una boca que recibió los dedos de sus pies con húmeda tibieza. Margarita se deleitó en la lujuria de esas cosquillas y se metió cada vez más. Algo más grande que la felicidad la envolvió cuando su bajo vientre tocó la negrura por primera vez. Sus pezones endurecidos la hicieron gritar al cruzar el límite. Cerró los ojos. (19)

En la escena final, después de deglutir el cuerpo desnudo de la mujer en una especie de alumbramiento invertido, la mancha se va contrayendo con lentitud hasta desaparecer. La chica y la otredad surgida en el cristal se (con)funden de manera definitiva. Y el espejo quedará vacío: no conservará rastros de la misteriosa mancha-moho-sexo. Pero tampoco guardará ya ningún reflejo de lo que había sido la convencional existencia de Margarita ni de lo que se esperaba y se había exigido de ella hasta ese día.

Guadalupe Nettel: “Los hongos me unieron aún más a Philippe”

Una de las escritoras mexicanas contemporáneas mejor conocidas —y más abordadas por la crítica académica— es, sin duda, Guadalupe Nettel. Nació en la Ciudad de México en 1973; es Doctora en Ciencias del Lenguaje por la EHESS de París. Es autora de los libros de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) y *El matrimonio de los peces rojos* (2013); y de las novelas *El huésped* (2006), *El cuerpo en que nací* (2011), *Después del invierno* (2014) y *La hija única* (2020). Colabora de manera regular en revistas de América Latina y Europa. Ha ganado diversos premios tanto nacionales como internacionales.

El cuento “Hongos” está incluido en *El matrimonio de los peces rojos* y en éste se refiere la historia de una infidelidad.⁴ La narradora, cuyo nombre no conoceremos a lo largo del relato, es una violinista de 35 años. Está casada —nos explica ella— “con un hombre paciente y generoso, diez años mayor que yo, director de la Escuela Nacional de Música en la que había realizado la primera parte de mis estudios” (85). Gracias al prestigio que ella se ha forjado, recibe habitualmente invitaciones como concertista en Europa y los Estados Unidos. Es en una estancia en Copenhague, para impartir un curso, que conoce al también músico Phillippe Laval. Y a partir de charlas, paseos y una intensa convivencia de seis semanas, terminan por enamorarse y convertirse en amantes.

Una vez en sus respectivos hogares, la comunicación entre ellos se multiplica vía mail y telefonía celular. Y poco después, los reencuentros furtivos, so pretexto de cursos y conciertos, en Vancouver, Berlín y Ambromay. Sin embargo, y en medio de una crisis matrimonial por los sentimientos de culpa, ella opta por la ruptura con el amante.

⁴ En varios ensayos académicos se reflexiona acerca de “Hongos” (por ejemplo: Loría Araujo; Carrillo Juárez; Wentworth).

Unos días después, la narradora muestra los signos de una infección o de una enfermedad venérea: “Lo primero que sentí fue un ligero escozor en la entrepierna” (96). Y al paso de algunas semanas, “la comezón, al principio leve, casi imperceptible, se volvió intolerable. Sin importar la hora ni el lugar donde me encontrara, sentía mi sexo y hacerlo implicaba inevitablemente pensar también en el de Philippe” (96). También el músico le escribe, al poco tiempo, para advertirle sobre la presencia en él de signos de una posible enfermedad de transmisión sexual.

Un ginecólogo diagnostica un padecimiento micótico ligero y la médica como corresponde. Y aunque al principio ella sigue la prescripción, una serie de reflexiones y sentimientos la hacen tomar otras decisiones acerca de los hongos:

Pensar que algo vivo se había establecido en nuestros cuerpos, justo ahí donde la ausencia del otro era más evidente, me dejaba estupefacta y conmovida. Los hongos me unieron aún más a Philippe. Aunque al principio apliqué puntualmente y con diligencia la medicina prescrita, no tardé en interrumpir el tratamiento: había desarrollado apego por el hongo compartido y un sentido de pertenencia. Seguir envenenándolo era mutilar una parte importante de mí misma. La comezón llegó a resultarme, si no agradable, al menos tan tranquilizadora como un sucedáneo. Me permitía sentir a Philippe en mi propio cuerpo e imaginar con mucha exactitud lo que pasaba en el suyo. Por eso me decidí no sólo a conservarlos, sino a cuidar de ellos de la misma manera en que otras personas cultivan un pequeño huerto. (97)

Y a partir de la micosis es que se va dando una sexualización novedosa —más bien simbólica y a la distancia— de los amantes. Así lo vemos con ella: “Pasaba horas desnuda, mirando complacida como se habían extendido [los hongos] sobre la superficie de mis labios externos en su carrera hacia las ingles” (97). Y también con él: “Mientras tanto imaginaba a Philippe afanado sin descanso en su intento por exterminar a su propia cepa. Descubrí que me equivocaba el día



en que recibí este mensaje en mi correo electrónico: ‘Mi hongo no desea más que una cosa: volver a verte’” (97).

Desde mi perspectiva, a partir del juego de la dicotomía racionalidad/instinto que separarían, supuestamente, a lo humano de lo animal, quien se entrega a lo pulsional está renunciando, de alguna manera, a su cualidad de *persona*. Y, de acuerdo con Giorgi: “persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo, quien se declara ‘dueña’ de su cuerpo y capaz de someter y de conducir su ‘parte animal’” (24). Lo anterior coincide con algunos planteamientos del filósofo Roberto Esposito:

El hombre es persona si, y sólo si, es dueño de su propia parte animal y es también animal sólo por poder someterse a aquella parte de sí dotada del carisma de la persona. Por cierto, no todos tienen esta tendencia o esta disposición a la propia “desanimalización”. De su mayor o menor intensidad derivará el grado de humanidad presente en cada hombre y, por lo tanto, también la diferencia de principio entre quién puede ser definido con pleno derecho como persona y quién puede serlo sólo en ciertas condiciones. (citado por Giorgi 24)

Y tenemos que con la entrega de la narradora a la sexualidad desbordada por el amante, también se entrega a los hongos. Es decir, a una especie de animalización. Y, en el contexto del relato, a su propia y progresiva *micotización*, en tanto que se asume como un hongo en la vida de Phillippe Laval: “Los parásitos —ahora lo sé— somos seres insatisfechos por naturaleza” (100). Esto lo vemos de manera definitiva al final del cuento, donde la narradora ha renunciado a su esposo y a su vida profesional, y asume una existencia donde se conjugan la naturaleza semioculta y parasitaria de los mohos y el goce del erotismo:

Mi vida es tenue pero no me falta alimento, aunque sea a cuentagotas. El resto del tiempo vivo encerrada e inmóvil en mi departamento, en el que

desde hace varios meses no levanto casi nunca las persianas. Disfruto la penumbra y la humedad de los muros. Paso muchas horas tocando la cavidad de mi sexo [...], donde mis dedos despiertan las notas que Laval ha dejado en él. (102)

En los primeros párrafos de “Hongos”, se cuenta una historia de la infancia: la congoja de la madre de la protagonista por una infección fúngica en la uña de su pie. Infección que, a pesar de todos sus esfuerzos, no logró erradicar durante años. La narradora apunta: “Mi madre [...] vivía la presencia de su hongo como si se tratara de una calamidad vergonzosa. Aterrada por la idea de que pudiera extenderse al resto del pie o, peor aún, a todo su cuerpo, separaba la uña afectada con un pedazo grueso de algodón para impedir que rozara el dedo contiguo” (84).

En el planteamiento del relato, creo percibir la angustia de la madre por mantenerse en los márgenes de la noción de *persona* (en la tradición de la propuesta de Esposito que se citó arriba). Giorgi explica al respecto:

no todo cuerpo o vida humana se corresponde con una persona; la persona se constituye, precisamente, a partir de su relación con cuerpos que son no-personas, y que pasan fundamentalmente por el animal para proyectarse sobre ‘otros’ humanos (los locos, los anormales, los niños, los enfermos, los inmigrantes ilegales, etc. [...]). (24)

Así, la madre parece que luchaba denodadamente contra la invasión de los hongos porque no quería que la enfermedad de la piel la hiciera perder la categoría de persona.

En este sentido, acaso no sea casual que la narradora plantee la estructura de su historia a partir del contraste: mientras que su madre pasó años luchando angustiosamente por mantenerse —y mantener su cuerpo— como persona, la hija concluye su narración exhibiendo la manera en que su relación con Phillippe Laval

la ha llevado a aceptar, con resignación y placer enfermizo, su animalización, su fungización.

Paulette Jonguitud Acosta: “El moho no tenía que ser una prisión. Podría ser una salida”

Paulette Jonguitud Acosta nació en la Ciudad de México en 1978. *Moho* (2010) fue merecedora de una Mención Honorífica en el Premio Juan Rulfo de Primera Novela. En 2016 se publicó la traducción al inglés en el Reino Unido. También de 2016 es el libro de relatos *Son necios, los fantasmas*, y de 2017 la novela *Algunas margaritas y sus fantasmas*. Ha sido artista residente en la MacDowell Colony y becaria del programa de Jóvenes Creadores de la Fundación para las Letras Mexicanas y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

En la novela corta *Moho* se relatan las memorias de Constanza —una mujer madura, casada y con dos hijos—, a lo largo de veinticuatro horas.⁵ Días antes, ha descubierto que Felipe, su esposo, le fue infiel con su sobrina, también llamada Constanza. A partir de ese descubrimiento, y como una especie de somatización de la rabia por la infidelidad, a Constanza-tía le brota un pequeño lunar de moho cerca de la ingle. Las veinticuatro horas de la diégesis son el lapso durante el cual se realizan los preparativos para la boda de su hija Agustina y, simultáneamente, cuando se produce su paulatina, irreversible y completa metamorfosis vegetal.

Loría Araujo ha escrito que bajo “la epidermis de *Moho* se camuflan diferentes líneas temáticas y posibilidades de análisis” (170). Estoy de acuerdo con la profunda complejidad y ambigüedad de esta novela, e iniciaré la interpretación del texto desde una clave de lectura que ponga en primer término una disputa entre

⁵ Entre los artículos académicos sobre *Moho*, tenemos los de López Morales, Loría Araujo, Ruiz Pérez, Zavala Medina.

cuerpos femeninos. El primero de esos desencuentros es el que enfrenta a las dos Constanzas, a partir de la infidelidad de Felipe con su sobrina. Una contienda que exhibiría además, como telón de fondo, modelos sociales y físico-sexuales asignados a la mujer de manera tradicional. Así, tendríamos por un lado a la Constanza-tía, cuyo cuerpo maduro parece ya no cumplir con las expectativas eróticas impuestas:

Entré al baño [—dice—] y me desnudé frente al espejo; no hallé en mi imagen a la mujer joven que siempre imagino al pensar en mí. Examiné mi cuerpo, audición personal que reprobaba día tras día. Cascada de adjetivos: pies grandes, tobillos sombreados por las várices, muslos y cadera anchos, vientre vasto, senos amedrentados. (12)

Por el otro lado, y en franco contraste, se tiene la descripción de la joven hecha por su tía:

Con el pretexto de entrar en la regadera, [Constanza-sobrina] comenzó a desnudarse [frente a mí]. Yo: callada para elegir muy bien cada palabra y no volver a ser tomada por sorpresa. 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)

Y la Constanza madura comenta en una especie de resumen sobre el exhibicionismo casi obsceno de la sobrina: “Quería mis ojos pegados a ella, se desnudaba para mí, para mostrarme el terreno donde había ganado su mejor batalla” (20). A partir de ese contraste de cuerpos es que surge la mancha de moho en la entrepierna de la tía. Y Constanza-tía comienza la lucha contra la infección:



Entré en la regadera, bajo el chorro de agua hirviendo; tallé, froté, arañé, la mancha no cedió. Volví frente al espejo y 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 cediera. La punta de la lima me hizo un pequeño corte. Sangre con fondo verde. (12)

De acuerdo con Loría Araujo, quien estudia *Moho* y otras narraciones mexicanas recientes con base en la idea de la *infección*:

Los personajes leídos como infectados experimentan tres fases principales: en principio, el extrañamiento ante el descubrimiento de su infección; más adelante, la patologización o lectura negativa de su condición; y por último, una resignificación, sea esta leída como liberadora o legitimadora del poder sobre sus cuerpos. (177)

A mi juicio, si en “Hongos” de Guadalupe Nettel tenemos que la fungización es para la protagonista una forma simbólica de sexualizarse, en *Moho* la metamorfosis funcionaría de una manera muy diferente: para marcar una distancia con la sexualidad y las expectativas eróticas convencionales. Si a partir de su cuerpo Constanza-sobrino parece cumplir con modelos sexuales tradicionales, dictados por las estructuras del patriarcado, y consuma la traición, con su transformación Constanza-tía estaría renunciando a un tipo de cuerpo esperado y a proyecciones sociales sobre su conducta en pareja. Por ello, no resultaría fortuita la presencia de los espejos al comienzo de la novela: en ellos se condensaría —como de algún modo vimos que sucede en “Una mujer solitaria” de Atenea Cruz— no sólo *lo que somos*, sino también *lo que se exige que debemos ser* ante la mirada de los otros. Constanza-tía dice: “No miré los espejos donde acechaba la imagen de Constanza [sobrina] probándose vestidos, levantándose la falda, abriéndose el escote; Felipe al fondo del cuadro, la voz atrapada en dos únicas

palabras: ‘Más corto, más corto’” (22).⁶ En este sentido, también es coherente que, conforme Constanza-tía va cambiando de cuerpo y renunciando a lo que quizás se espera de ella, comente a modo de emancipación: “Hace ya un buen rato que no me paro frente al espejo” (51). O como, quizás, lo sintetizaría con otras palabras un microrrelato de *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés: “Tú no eres la del espejo, eres aquella que la del espejo no quiere ser” (citado por Poblete Alday 239).

Es en el capítulo 6 donde la protagonista confiesa sus sentimientos más íntimos hacia la sexualidad. Y como ya se indicó, su posición es contrastante con la de su sobrina:

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 de 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)

Y, ante esas reticencias, que Constanza-tía percibe en general como censurables, solía recriminarse: “¿qué te pasa?, cierra los ojos, contesta los besos, abre bien las piernas y gime, no te cubras los senos con la mano, empuja la cadera hacia el frente, no busques granos de sal, no te estás desmembrando. Ahora susurra. Haz algo” (27).

⁶ Y, más adelante, leemos: “Ya había caído en esa trampa, ya me había parado a ver esos espejos y a escuchar su historia. Cuando Felipe admitió lo que había pasado, subí a esconderme al estudio, a que se me enfriara el cuerpo [...]. Pero una vez en el estudio los espejos se convirtieron en cuadros delatores: vi a mi sobrina contoneándose risueña y al hombre detrás, extasiado. ¿Qué pasó aquí? El reflejo de la joven se rio mientras contaba lo que yo ya sabía: fue a recoger un vestido que le hice para una fiesta pero quiso medirse otros y Felipe se ofreció a ayudarlo a elegir. Estaban solos. Ella se probó varios mientras él la veía sentado entre los maniqués. ‘Sentado aquí’, dijo el reflejo de Felipe, palmas sudorosas. Y el reflejo de Constanza contó que se subía el vestido y preguntaba: ‘¿Así o más corto?’” (22).

Siguiendo la lectura de Loría Araujo, tenemos que la tía, efectivamente, transita por etapas de extrañamiento, primero, y patologización de su metamorfosis, después. Mientras ella consulta un manual de enfermedades dermatológicas, donde se muestra la severísima infección de la piel de un niño, reflexiona: “¿Su problema habrá iniciado lentamente, como el mío? O tal vez despertó así una mañana, convertido durante el sueño en ¿qué? No es un niño, es otra cosa. ¿Dejaré yo de ser mujer? ¿Se me descompondrá el cuerpo? ¿Se me caerá algo?” (25).

Esta desazón —por la pérdida de una identidad que se considera *esencialmente* inscrita en el cuerpo— es coherente con un planteamiento de Guerrero y Bouzaglo: “las [patologías] más aterradoras quizá sean aquellas cuya sintomatología, con independencia de la letalidad, es altamente deshumanizante” (13). Y, para Loría Araujo, “Constanza teme convertirse en un cuerpo monstruoso, lejano al reconocimiento de las normas de lo ‘humano’ (entre ellas, la de ser y parecer ‘mujer’)” (171).

Sin embargo, y de forma significativa, Constanza-tía va dejando poco a poco atrás esa visión mórbida inicial: “Criaturas extrañas somos todos. La belleza está en la diferencia. ¿Quién establece los parámetros de lo hermoso?” (52). Hasta llegar a una exaltación de la transformación a un nivel que acaso podríamos denominar como *posthumano*: “Si no se le comparaba con un cuerpo humano [se refiere a su propia anatomía en proceso de transformación], podría incluso ser algo bello” (52).⁷

Así, tendríamos que al final la protagonista termina por aceptar su completa fungización. Además, por asumirla como la puerta de acceso hacia una vida verdaderamente emancipada: “El moho no tenía que ser una prisión. Podría ser una salida” (53). O, al menos, de manera provisional, dada la profunda ambigüedad con la que concluye la extraordinaria novela de Paulette Jonguitud Acosta.

⁷ Para una lectura de *Moho* en clave posthumanista, véase Zavala Medina.

A manera de cierre

Enrique Padilla (Tlaxcala, México, 1983) es autor del libro de cuentos *La ciudad para dos* (2010). En éste, se incluye el relato “En busca del hongo moteado”. La historia comienza el día de la separación de Raúl y Graciela. Durante la precipitada mudanza del matrimonio roto, él observa un libro de su pequeño hijo Julián. Entre las páginas se exhibe la fotografía de un hongo muy especial: el denominado *Dafne Pantherina*. A partir de ese día, la obsesión por el hongo no abandona a Raúl, por lo cual lo que queda de su vida familiar se va desmoronando. También su empleo como contador en un exitoso despacho jurídico sufrirá poco a poco las consecuencias de su fijación por la *Dafne*.

Como se percibe, también la historia de Enrique Padilla muestra ciertas semejanzas con “Una mujer solitaria” de Atenea Cruz, “Hongos” de Guadalupe Nettel y *Moho* de Paulette Jonguitud Acosta. En “En busca del hongo moteado” se tiene tanto la crisis de la vida en pareja como la desestabilización dentro del mundo laboral. No obstante, y a diferencia de las tramas escritas por esas autoras, en la de Enrique Padilla el moho ni invade el cuerpo del protagonista ni mucho menos propicia una metamorfosis corporal. De hecho, las últimas frases del cuento marcan, en algún grado, una distancia con los relatos de las narradoras analizados aquí. Luego de que el personaje principal lo abandona todo para lanzarse a la búsqueda del hongo moteado, y tras un fracaso inicial, unas esporas adheridas a su ropa germinan inesperadamente. El narrador-testigo de la historia explica: “Yo lo conocí [a Raúl] cuando estaba instalando el invernadero. Cuidó y dio de comer a la pantera [se refiere al hongo *Pantherina*], y logró su reproducción. Obtuvo el prestigio internacional del que ahora goza como productor. Había nacido para criar hongos, era su destino” (84). Seguramente, estos pueden ser puntos de contraste que valdría la pena analizar en otros trabajos.

En “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?”, Ana Boccuti se plantea el problema de si, de manera

general, la escritura de lo inusual en la literatura de las autoras latinoamericanas contemporáneas es una marca de género. Al respecto, puntualiza:

el carácter reivindicativo —o sea, la insistencia en la denuncia más o menos sutil de la opresión y la violencia estructural de género— que varios cuentos escritos por mujeres exhiben puede identificarse como un punto de partida útil para repensar la relación entre lo insólito y el género, y en particular reflexionar sobre un “uso” feminista de lo fantástico en las narradoras contemporáneas. (160)

Nieves Ruiz Pérez, al presentar el caso de *Moho* de Jonguitud Acosta, coincide con la perspectiva de género planteada por Boccuti:

las escritoras de lo inusual doblagan el lenguaje para poner el acento en sus ficciones a [la] realidad alienante que empuja al sujeto a una crisis de identidad. La narrativa de lo inusual, por lo 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. (Ruiz Pérez 67)

Si bien en este artículo no se hizo un análisis que pusiera en un primer plano la pertenencia de estos textos (por lo menos los de Cruz y Jonguitud Acosta) a la literatura de lo inusual y, paralelamente, a reivindicaciones de corte feminista, éstas parecen ser vetas de exégesis estimulantes que en otro momento deberían explorarse.

Bibliografía

- Boccuti, A. “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?”. *Orillas. Rivista D’Ispanistica*, núm. 9, 2020, pp. 151-176.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores. “El espejo de la modernidad líquida: relaciones humano-animales en *El matrimonio de los peces rojos*”. *Otros modos de ver: El microcosmos literario de Guadalupe Nettel*, Ines Ferrero Cárdenas [coord.]. Universidad de Guanajuato, 2020, pp. 119-133.
- Cruz, Atenea. *Corazones negros*. An.alfa.beta, 2019.
- Gallego Cuiñas, Ana [ed.]. *Novísimas*. Iberoamericana, 2021.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.
- Guerrero, Javier y Nathalie Bouzaglo [eds.]. *Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Eterna Cadencia, 2009.
- Jonguitud Acosta, Paulette. *Moho*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 2010.
- López Morales, Laura. “Bitácora de una metamorfosis. *Moho* de Paulette Jonguitud Acosta”. *Romance Notes*, vol. 54, núm. especial, 2014, pp. 93-103, doi: 10.1353/rmc.2014.0076.
- Loría Araujo, David. “Hacia otra piel: Del cuerpo ‘infectado’ al devenir corporal en Cecilia Eudave, Paulette Jonguitud y Guadalupe Nettel”. *Literaturas en México (1990-2018). Poéticas e intervenciones*, Mónica Quijano Velasco et al. [eds.]. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 161-181.
- Nettel, Guadalupe. *El matrimonio de los peces rojos*. Páginas de Espuma, 2013.
- Padilla, Enrique. *La ciudad para dos*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 2010.
- Poblete Alday, Patricia. “Cuentos para niñas peculiares: Narrativas de lo siniestro femenino”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. X, núm. 2, 2022, pp. 231-248, doi: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.776>.
- Ruiz Pérez, Nieves. “La metamorfosis del ‘Yo-piel’ y el cuerpo vacío/invasado a través de la narrativa de lo inusual en *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VIII, núm. 1, 2020, pp. 49-69, doi: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.651>.
- Wentworth, Isabelle. “The Embodiment and the Animal in Guadalupe Nettel’s *El matrimonio de los peces rojos*”. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 9, núm. 16, 2021, pp. 239-277, doi: <https://doi.org/10.5195/ct/2021.493>.
- Zavala Medina, Daniel. “‘Criaturas extrañas somos todos’: Metamorfosis, posthumanismo y pensamiento del cuerpo en *Moho* de Paulette Jonguitud Acosta”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 14, 2021, pp. 70-82, doi: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.908>.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

