

Estado: mutante. *Moho* de Paulette Jonguitud y *El animal en la piedra* de Daniela Tarazona

*State: Mutant. Moho, by Paulette Jonguitud and
The Animal on the Stone, by Daniela Tarazona*

Mónica Velásquez Guzmán

Universidad Mayor de San Andrés

ORCID: 0000-0003-2977-7318

Date of reception:

04/09/2022.

Date of acceptance:

23/12/2022.

Citation: Velásquez Guzmán, Mónica. “Estado: mutante. *Moho* de Paulette Jonguitud y *El animal en la piedra* de Daniela Tarazona”. *Revista Letral*, n.º 30, 2023, pp. 291-214. ISSN 1989-3302.

DOI:

10.30827/rl.vi30.26072

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

Licence: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)

RESUMEN

En el presente texto se analizan los procesos mutantes de las protagonistas de las novelas *El animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona, y *Moho*, de Paulette Jonguitud. A partir de una lectura hermenéutica se establece cómo el proceso de transformación posibilita salir del duelo, acceder a lógicas paralelas a la humana y dejar un legado que asienta la potencialidad de habitar lo mutante.

Palabras clave: narrativa contemporánea; mutación; lo animal; lo vegetal.

ABSTRACT

This text analyzes the mutant processes of the protagonists of the novels *The Animal on the Stone*, by Daniela Tarazona, and *Moho*, by Paulette Jonguitud. From a hermeneutic reading, it is established how the transformation process makes it possible to get out of grieving, access parallel to human logics, and leave a legacy that establishes the potential of inhabiting the mutant.

Keywords: contemporary narrative; mutation; animal; vegetable.

Hoy, saber transformarse es algo más que una cualidad, es casi una exigencia o una forma necesaria para sobrevivir en medio de la velocidad y las realidades paralelas de nuestra actualidad (presencialidad/virtualidad). Algunas veces, esos cambios vienen dados por condiciones externas, como un viaje, o internas, como la percepción de la edad. Otras, son decididos desde el inconsciente que somatiza dolorosas imposibilidades. Sea de uno u otro modo, los cuerpos cambian y se transforman entre, con y contra otros. Lejos de la dramatización o la violencia de lo mutante-cambiante tan en boga en las series televisivas, por ejemplo, las obras *Moho* (2010) de Paulette Jonguitud (México 1978) y *El animal en la piedra* (2008) de Daniela Tarazona (México 1975) proponen unas poéticas de la transformación desde una conciencia de la otredad y de la vivencia de un proceso vital que implica devenir un ser extraño.

Aunque distantes en sus trayectorias, Tarazona siguió publicando y cuenta ya con tres obras muy bien valoradas por la crítica, mientras que Jonguitud no ha vuelto a hacerlo desde 2016, ambas plantean, en estas obras específicas, una duda sobre la corporalidad y su entorno. Las protagonistas de las novelas a estudiarse en este trabajo dejan constancia de sus cambios dictando o grabando sus voces. Al hacerlo, se asienta sus experiencias desde posiciones dolidas o por muerte de alguien cercano o por el abandono tanto del cónyuge como de los hijos ya adultos. Desde corporalidades que se rinden a su mutación como a un cambio de lógica-cosmovisión y desde la conciencia urgente de dirigir sus testimonios a otros, ambas legan la comprensión de la transformación como única forma de sobrevivencia.

Muy cerca del imaginario de estas obras, se hicieron públicas otras con propuestas similares, como las de Maximiliano Barrientos (1979 Bolivia); Michel Nieva (1988 Argentina), Cecilia Eudave (1968 México) o Guadalupe Nettel (1973 México), por mencionar algunas. Las últimas dos, de hecho, publican libros con esa temática en el mismo año que Tarazona (*Bestiaria vida* y *Pétalos y otras historias incómodas*). En todas ellas subyace la pregunta por qué pasa cuando el cuerpo humano muta o cambia o asume otras formas sean éstas animales, vegetales o dispositivos tecnológicos. Esa pregunta por lo mutante implica un cuestionamiento en varios niveles al tiempo actual: ¿puede el ser humano alejarse del humanismo y del antropocentrismo para entender la vida desde otra perspectiva, desde otra especie?, ¿qué les pasa a los cuerpos cuando mutan?, ¿no les queda más que hacerlo, dadas las condiciones de ecodevastación, de pérdida de lazo social y violencias que los fragilizan? Y más todavía: ¿será la apuesta por lo “inusual” (Alemany) o lo *weird* una elección de punto de vista y de lenguaje como únicos sitios desde donde habitar este convulso siglo XXI?

Duelo y metamorfosis

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una condición como el exilio o estar privado de la libertad o claudicar de un ideal, etc. Ese duelear “trae consigo graves desviaciones de la conducta normal en la vida, nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico ni remitirlo al médico para su tratamiento. Confiamos en que pasado cierto tiempo se lo superará, y juzgamos inoportuno y aun dañino perturbarlo” (Freud 241-242).

La muerte de un familiar querido o la ausencia de un entorno amoroso detonan procesos de duelo en los que, sin duda, el doliente se transforma. En las novelas referidas se asiste a ese proceso por medio de la escritura-dictado o de la grabación que hacen del proceso sus protagonistas. En *El animal en la piedra*, Tarazona describe el tránsito de su personaje, Irma, de mujer a mujer-reptil. Una vez muerta su madre, ella se va a una playa a reponerse de la pérdida y una vez allá va mutando de cuerpo ante sus nuevos testigos: el compañero y su oso hormiguero, Leandro. Ella a su vez quedará preñada y desovarà a su híbrida criatura. Paralelamente, esta narración es desmentida por otros capítulos en los que, más bien, se habla de una crisis delirante en la paciente Irma, detonada por la muerte materna. Estos desdican la lectura anterior, pero solo parcialmente, pues entre ambos media la ambigüedad de lo que Carmen Alemany llamó “lo inusual”. Volveré a ello.

Por su parte, la novela *Moho* da cuenta de la transformación de su protagonista en moho, musgo, pasto, verde. Ella también sufre un estado dolido, que se trifurca en tres duelos yuxtapuestos: la infidelidad de su marido con una sobrina que lleva su mismo nombre, Constanza, herida que la enfrenta a su crisis de edad; la partida de su última hija, quien se casa 24 horas después de la metamorfosis; y la vivencia de haber fallado como madre adoptiva de esa sobrina, a partir del recuerdo tortuoso de un aborto, cuyo feto es nombrado como Rafael.

Irma, en la novela de Tarazona, inicia su trayecto desde la despedida del cuerpo materno enterrado y la casa vacía (aunque deje allí la mirada de un gato como metonimia de su madre); lo hace para huir: “Desde que mi madre murió cada noche es de pensamientos [...] quiero escapar. Ansío la fuerza que me llevará a hacerlo. [...] la salida no está hecha de pensamientos articulados, es el deseo en estado puro: correr como un animal perseguido” (12). La sensación de que debe salir de su espacio, de su estado de hija y de su cuerpo para procesar su duelo la hace desplazarse: “No quiero estar en mi cuerpo [...] esta tarde escuché dentro de mí una voz que no era mía” (13). Ya entonces una serie de alteraciones físicas da señales de alerta que la llevan a sostenerse en la fuerza del cuerpo: “Sé que mi carne cuenta con

atributos poderosos [...] siento el peso de mi cuerpo y su rigor es real. Voy a ganar vitalidad cuando habite aquel sitio. Los cambios en mi organismo ya comenzaron” (13). Frente a la certeza de la muerte de otro, que confirma siempre la propia, se resigna a aceptar que “Mi madre, la invencible, murió. Los dioses mueren” (17).

Si se reconoce el duelo de la protagonista como móvil y organizador, “la pérdida, el azar y el destino son los vértices por los que se articula esta crónica; pero también la huida, huir de la casa y huir de sí misma [...]; fruto de esa necesidad de escapar proviene su metamorfosis en reptil” (Alemany 134). Al emprender esa huida de la conciencia/vivencia de la muerte, ella recuerda cierta marca en su estirpe referida a las transformaciones. Su madre, al morir, evidencia el cambio de estatus en el propio cuerpo vivo/muerto; mientras que la hermana recordada desvela en fotos, ahora vistas con agudeza, una impotencia o una resistencia a devenir otra, por medio de un suicidio: “Mi hermana crio dentro de sí misma aves que le rompieron las vísceras a picotazos [...] Me inspiré en su sufrimiento para resistir. Es preciso salvar nuestra sangre” (21). El proceso interno se materializa en su cuerpo cambiante. Para los otros, ello se explica, por lo menos al inicio, como algo relativamente comprensible por su dolor; para sí misma, la causa es otra: “Yo no creía que mis síntomas fuesen una consecuencia del duelo. Más allá del dolor que me producía aceptar que a mi madre le había llegado el tiempo de desaparecer, mi cuerpo me era extraño y contaba con una vitalidad que no conseguía explicarme” (25).

Es central remarcar que una vez dejado el espacio familiar, cadáver y sitio de la madre muerta, ella se rinde a la vitalidad de su cuerpo, ajena al duelo. Allí ancla su ansiedad de liberación, pero no por entenderla. Si acaso, por intuir en ella una posibilidad de salvación y sobrevivencia. Si el recuerdo de la fragilidad de la madre y de su hermana Mercedes la conducen a aterrorizarse por su “carnalidad” (27-8), al mudar/mutar crea otro espacio-tiempo: “En este nuevo lugar solo existo yo y en mi pasado, los muertos” (39); en esa playa “pierde el pellejo” y se sabe “más animal” (58).

En medio del proceso de su transformación, Irma recuerda que quiso un hijo antes de que su madre muriese; vivirá esa maternidad después, cuando se sabe preñada, fecundada al modo de su nuevo cuerpo-reptil. Ella, a diferencia de madre y hermana, se entrega a su condición mutante, a su condición vital-animal, acepta con naturalidad parir un huevo en el que anida una mutante e híbrida criatura. Es decir, mientras se aleja de la muerte y se deja a lo vivo, se transforma en un animal cuya existencia puede permitirse una prolongada inmovilidad, algo

como un permiso de no estar, de no actuar, de no saber de sí. Ya veremos qué implicaciones tendrá esto en la novela.

Sin embargo, reducir la transformación de Irma a una somatización por duelo es acotar demasiado. Si bien en la novela se huye del disciplinamiento corporal que exige una medida en la manifestación del dolor y, para hacerlo, se deviene “otro”, también se potencia la mutación como emergencia de lo vital, desbordante de los órdenes que determinan lo que puede o no ser un cuerpo delimitado y diferenciado de otros. En esta escritura la especie se desborda, entre otras razones, para sostener lo indistinto y fluido de lo vital, más allá de una forma definida. De hecho, para alguno de sus críticos, esa transformación lograría pasar de la pérdida a algún sentido trascendental: “Tal metamorfosis no le genera angustia ni preocupación, por el contrario, logra una paz espiritual de tipo panteísta: se funde con su entorno” (Lambarry 7). Cabe matizar que el bajar al animal (si se entiende por éste una condición inferior a la humana) es también ascender, pero no tanto en sentido de dejar el cuerpo mortal buscando su trascendencia, sino porque en su nueva forma toca suelo, comparte tierra, está en la tierra, pero no enterrada como la madre, sino viva, lo que reconcilia al personaje con su materialidad, con su corporalidad en tránsito. Así, más bien, lo que se potencia es la fluidez de lo vivo (“Far from the categorically demarcated and bounded human subject in Western thought, what emerges is a humanity more clearly defined by fluidity and multiplicity than by fixed, impenetrable boundaries” Coleman 92).

En *Moho*, ya lo adelanté, existen tres duelos yuxtapuestos. Al descubrir la primera mancha verde en su cuerpo, la protagonista recuerda una recurrente pregunta materna: “Yo aún olía a una mezcla de jabón, alcohol y crema desmaquillante, pero la voz de mi madre resonó en el baño: ¿Cómo puedes andar tan sucia?” (13). Al descubrir su cuerpo invadido por algún tipo de enfermedad o anomalía, ella repasa la reciente infidelidad de su marido, la casa vacía por la ausencia de sus hijos y el registro del paso del tiempo en su propio cuerpo. Antes de pedir ayuda u orientación sobre su estado, ella admite que, si bien “debería, al menos, llamar al homeópata”, más bien “se me antojaba acostarme en el piso y gritar: ‘Cómo se atreven, en mi casa’. ¿Por quién lloraba, por ella o por él?” (21). Es inevitable el repaso masoquista del dolor por la infidelidad, por la traición de quien crío como a su hija y de su compañero de vida. Rápidamente el dolor de la traición cede a otro dolor, el del paso del tiempo. Recuerda a la sobrina Constanza, joven, acomodada en su cuerpo, plena. Imagina “sus nalgas reflejadas en la madera pulida de las mesas, sus muslos descansando contra las ventanas, su humedad fresca mojándolo todo” (21); “ella debe crecer en la cama, debe ser abierta y húmeda, sin el temblor, sin la mirada

fría, sin el reguero de cristales amargos. En su cama baila y se dobla en dos o en tres o en cinco. ¿Yo? Me muevo con cuidado, para no romperme en pedazos” (27). Frente a la humedad deseante del cuerpo joven, aparece ahora este cuerpo mohoso de la mujer mayor¹. En varias maneras, esta escritura que trabaja la problemática de la edad nos recuerda a los cuentos de María Luisa Bombal o de Marta Brunet, quienes exploraron la tensión entre mujeres de generaciones diferentes, enfrentadas por el deseo².

La casa sin ocupantes deviene un “caparazón exhausto”, habitada solo por fantasmas. Ese nido vacío es la encarnación espacial de una función materna de cuidado y protección que parece ya no necesitarse. “Al bajar las escaleras de mi casa me colaba en un lugar abandonado por la plaga; pueblo deshabitado, puertas abiertas que ya no resguardan nada porque no quedan manos que sujeten, bocas que coman; nadie” (32). Ante la falta de función social de una mujer mayor, comienza la sospecha: “¿Era yo la plaga? Mujer de piel verde y alas negras, hoz entre las manos y cola de dragón que se sacude de un lado a otro barriendo a su paso a todos los residentes del pueblo: cuerpos rotos en los umbrales, madres que intentan proteger a sus hijos tras brazos inútiles, viejos derrumbados contra las paredes, buitres sobrevolando el futuro festín. ¿La aniquilación era por mi causa?” (32).

Es central, para entender este segundo duelo, volver al accidente por el cual, unos días antes, Agustina empujó y accidentalmente mató a la prima Constanza. Ella habría ido a la casa a exigir su presencia en la boda, a la que no fue invitada. Discuten y todo acaba en su muerte accidental. Cuando Constanza madre llega a casa y ve a sus hijas (una culposa, la otra “rota”) asume su fracaso, pues no pudo proteger a ninguna de la devastación o de la muerte. Luego, con la ayuda del hijo y del marido, la entierran en el jardín. En ese acto familiar pareciera que exorcizan todo el fallido lazo. Este episodio es relevante no solo porque se vacía la casa y se llena de restos el jardín (Constanza madre cree ver junto al cuerpo de su sobrina, al feto

¹ Girard ya había advertido, en “El deseo triangular”, que la violencia antecede al enfrentamiento o disputa por un objeto de deseo común, dado que lo deseado acaba por ser el pretexto para que esa violencia se manifieste (1963) un deseo de derrotar a esa falsa madre y por ella a la original.

² Recordar, por ejemplo, los cuentos “Piedra callada” y “Aguas Abajo” de Brunet, en los que se explora la rivalidad hija/madre o nuera/suegra alrededor de un hombre. Empeora en Jonguitud por una hija impuesta o asignada que, por estar libre del nexo de parentesco, podría ejercer su rivalidad generacional con menos culpas. En “La historia de María Griselda” y la novela *La amortajada*, Bombal encara de frente la compleja relación intergeneracional entre mujeres; frecuentemente es la mayor quien “perdona” la tremenda belleza de la nuera o la falta de emociones en la hija.

Rafael, yacer por fin en paz en el pecho de su madre), también porque funciona como un ritual que cierra y da sepultura a los dolores que han callado en esa familia. Sin embargo, como se verá más adelante, la fusión final de Constanza madre con la tierra da un giro más a este duelo para cerrarlo. Pero, ¿lo cierra?

Al buscar una mínima información sobre su transformación, la protagonista comprende otra clave para su duelo simbólico después de la traición y la ruptura familiar. “Me hipnotizó la foto de un pequeño en una incubadora: ojos cerrados por formaciones parecidas al coral. ¿Qué habrá sentido su madre cuando lo expulsó del vientre? ¿Alivio? Pero todas las madres lo sienten; ¿decepción, entonces, porque no estuviese muerto? ¿Habría un poco de eso, también, en todas las madres?” (24). Ella reconoce la lejanía con su hijo Leo, la extrañeza ante su hija Agustina y la culpa mezclada con bronca contra la sobrina tocaya, a quien desea lo peor después de la traición, pues “quería lastimarla. ¿Por qué no era ella quien se pudría?” (28). Esa alerta de maternidad fallida se acrecienta con un episodio en particular, que derivará en el tercer duelo.

La protagonista acompañó a su sobrina a hacerse un aborto, hace ya varios años. Aunque ninguna habló más de ello, Constanza madre ve o cree ver al feto, lo llama Rafael y comprueba que la casa es también un “sepulcro” de los tres. No es un dato menor que ese encuentro sorprenda al feto acurrucado en el instrumento que tocaba Felipe, su marido. Ella entra en contacto con él y, al hacerlo, habita en un punto de no retorno. “Sentí que había cruzado una frontera terrible que iba a dificultar mi regreso de quién sabe dónde” (42). Ese contacto con lo no-vivo, con su corresponsabilidad en el aborto, lleva a Constanza a tomar conciencia del secreto lazo que parece haber entre su metamorfosis y ese niño no-nacido: “Lo puse sobre mi pierna enmohecida; al entrar en contacto con el feto, el moho creció veloz, fertilizado; al mismo tiempo aumentó de grosor, como si quisiera arrojarme, y de pronto la mancha me pareció menos sucia, menos corrupta” (42-3).

Es de notar que Rafael no solo fecunda la mancha, también la limpia. Por un desplazamiento metonímico, la herida del aborto pasa del cuerpo de la sobrina al de la tía, se convierte en la mancha verde que toma a ésta y, cuando se conecta con lo no-nacido, probable pero descartado, esa mancha pierde “corrupción”. ¿Se ha saldado una cuenta simbólica? ¿Por qué el duelo deviene una ceremonia ritual por la que ella se ofrenda al verde, se fusiona con los restos de su familia?

Por alguna razón elocuente, varios de los críticos de esta obra han enfatizado una simbología de lo purgativo, lo somático de la mutación respecto a estos duelos. Veamos sus afirmaciones y comentamos.

Afirma Ruiz que

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 (51).

Bajo esta hipótesis de lectura, la culpa del aborto más la traición de su marido y sobrina, más la casa vacía, habrían acumulado en el interior de la protagonista una materia rencorosa y dolida que acaba aflorando. Una posibilidad interpretativa, sostenida por este mismo crítico, es leer esa piel literal y metafóricamente. Tomando las palabras de Didier Anzieu apunta que “la profundidad de la alteración de la piel es proporcional a la profundidad de la herida psíquica” (Ruiz 56). Lo que le lleva a concluir que “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” (67).

Por su parte, Laura López señala que: “la transformación de la protagonista es un proceso vinculado a los ‘deseos reprimidos, [...] autocensura, [...] ideales perseguidos, [...] impulsos inconscientes” (94). Lo que encadena esos recuerdos no asumidos o no asimilados por la conciencia a una aparición cutánea de lo reprimido, simbolizado en la mancha y su extensión. De ser así, esta metamorfosis en moho/musgo/pasto sería explicable por una somatización de lo insoportable. Pero vale recalcar que, al final de la obra y después del contacto referido con Rafael, esas connotaciones del moho cambian hasta devenir una fusión con lo verde. Es decir que se pasa de devenir un ser intermedio (el moho no es ni animal ni planta ni humano) que se alimenta y crece allí donde hay degradación o desgaste, a lo verde que fusiona al cuerpo de Constanza con todo su entorno y transforma la tumba improvisada para la sobrina en una casa común para todos ellos; tanto, que le parece a Constanza ver a su sobrina vestida de novia, en una yuxtaposición de su hija Agustina, ella misma y la sobrina fallecida.

También David Loría Araujo, en un ensayo sobre la novela *Moho* y otras, refuerza este lazo entre la vida psíquica, lo irresuelto y la transformación:

La metamorfosis del personaje se plantea como resultado de la venganza, la zozobra y el odio agazapados

en su cuerpo. Algo se revela y sale a la superficie como una actualización de la identidad procesual y transfigura al cuerpo en plaga verde y esponjosa. Además, en *Moho* entra al juego un elemento poco o mal representado en la literatura contemporánea: el envejecimiento (171).

De nuevo se confirma la hipótesis de que es el interior dañado lo que aflora; incorporando, además, la reciente dolencia de la vejez, que parece aquejar a Constanza. En esta lectura, la metamorfosis evidentemente actualiza lo vivido y lo presenta físicamente en el cuerpo que, para entender lo que le sucede desde varias paradojas, debe actualizar su pasado y sus heridas; vaciar la casa de recuerdos, aunque esta ya esté vacía, sanar el cuerpo a pesar de que este desaparece. La fuerza de otras formas de lo vital en esa metamorfosis es también relevante, pues lo que se revela “no es únicamente la del cuerpo humano como materialidad viva y en descomposición permanente, sino la de una reconciliación con otras posibilidades de vidas no convencionales” (Ruiz 173), apunta el crítico.

Todas estas lecturas calzan y de hecho se confirman en una primera línea interpretativa que no desdigo. El duelo de las pequeñas cosas de la vida interior podría, en efecto, devenir en ese cambio que, en veinticuatro horas, da a Constanza un paréntesis de tiempo que, mientras interrumpe los preparativos de la boda, despliega un proceso de rememoración y sanación simbólica. Como en *Tarazona*, el duelo detona la apertura de un tiempo-fuga que a la vez alivia el pensamiento y acelera el reinicio de lo vivo, aunque sea tomando extravagantes formas. Sin embargo, añadido un matiz, pues la gradación moho-musgo-pasto-verde encarna, creo, el tránsito simbólico por el cual se pasa de la culpa a la conciliación, no con el entorno humano cercano, sino con lo cósmico, con la aceptación y quizás, incluso, con la ofrenda.

Con ojos de animal, con el verde cósmico

Como señalé al inicio de esta lectura, actualmente, varios narradores como Cristina Rivera Garza, Gabriela Cabezón Cámara, Natalia García, Maximiliano Barrientos o las autoras que nos ocupan, entre otros, apuestan por pensar el mundo de las transformaciones, de lo mutante, de lo que oscila entre la humanidad, la animalidad y la maquínica. Algo habrá pues de nuestro tiempo en la pregunta por lo mutante, más allá de una evidente repercusión de series televisivas y fantasías de *Frankenstein*, *revenants* y otros seres resucitados en el presente siglo. Entre esas transformaciones, la animalización llama la atención porque no se trata de una metamorfosis degradante (a lo Kafka), sino que, al pasar hacia la piel animal, se puede

cambiar de una lógica o posicionamiento a otra, justamente por fuera de la razón hacia otros modos de entender y de habitar. En ese sentido, no se trata de una animalización degradante de cuerpos femeninos, sino de algo más complejo.

Inevitable evocar la Octava elegía de Rilke. Para Irma, la protagonista de *El animal en la piedra*, algo en ella se está modificando sin que intervenga su conciencia ni voluntad; tampoco se trata, al parecer, de un invasor o alterador extraterrestre. Por tanto, entrar en el animal o que este aflore en el propio cuerpo implica dejar de saber o de aspirar al saber; implica rendirse a lo emergente de un no-saber o saber parcial. Recordemos que, de cara a nuestra condición mortal, Rilke establece la mirada abierta del animal opuesta a la nuestra, volcada hacia adentro, hacia la conciencia sobre la propia finitud.

La mirada del animal, dirigida hacia lo abierto de la existencia, no detenida en nosotros ni en el mundo, permite percibir el afuera (no sujetado a la conciencia humana de portar un tiempo finito de existencia). Mirar como animal, adquirir sus ojos, de alguna manera, nos libera de la conciencia de una muerte certera y de su repetición. Podría lanzarse la hipótesis de que el personaje que miró “de reojo la muerte sucediendo como un trueno” (Tarazona, *El animal* 38), alterando la forma conocida de su madre, adquiere unos ojos nuevos, animales, abiertos a lo inconmensurable. Así, encarnada en un cuerpo que puede habitar la inmovilidad y la inconciencia de muerte, puede sobrevivir. Cabe puntualizar que “lo abierto de que habla Rilke no es lo abierto en sentido de lo develado” (Agamben 108), entre otras razones porque, aunque el animal proyecte su mirada a lo abierto, carece de conciencia/palabra para habitarlo como libre-de-muerte. Está excluido del conflicto.

Ahora bien, no olvidemos la condición intermedia de Irma, mujer-reptil, que no acaba de animalizarse del todo ni de volver plenamente a su forma humana. De alguna manera, puede afirmarse que ella, en tanto ser en tránsito, escapa del agobio del entender y estar ante-la-muerte ajena y propia (en tanto posible y entrevista en la de otros); se refugia en un devenir literal que no busca llegar a su total transformación, sino que goza el tránsito en sí. Ratifica así lo viviente como posible, como apertura.

En esa mutación, no solo se juega la pérdida de la misma pérdida, el duelo o el agobio. Se explora, además, la posibilidad de ser/hacer todo de otro modo (aprender a desplazarse, respirar, alimentarse, reproducirse bajo nuevos códigos). ¿Implicará también no saberse un ser mortal?, ¿no saber de la muerte ajena y su doler? ¿Estar entre otros, vitalmente, mientras dure, mirando lo abierto y no temiendo lo cerrado del inevitable punto final? Como afirma Serratos: “El animal nunca domestica ni posee su entorno, sino que lo atraviesa y es travesado por él, son inmanentes uno del otro. Los animales, hasta cierto punto,

no son entes ajenos a su ambiente, sino que son parte de él, es decir, no lo violentan, sino que lo conforman” (103).

Pero hay algo central, Irma es una mujer-reptil, no parece que pierda absolutamente su forma humana, algo en su animalidad conserva una apariencia que la delata como mutante: “estoy compuesta por fragmentos, no soy un animal completo y, desde esa carencia, resulto extraña para quienes lo son” [...] “Estoy hecha para esto, como un animal del principio de los tiempos: me encuentro adecuada y perfecta, he sido hecha para convertirme en mí” (126). Entre fragmentos, la protagonista nos deja asistir a sus cambios. Su ir reptileando de alguna manera vuelve al origen de las especies, a una de las más resistentes y contemplativas. Un tipo de criatura que sabe “estarse”, puede quedarse tan quieta que casi parece muerta y, sin embargo, habita el mundo plenamente, serenamente viva.

Antes de pasar a *Moho*, cabe hacer un paréntesis para puntualizar que la apuesta singular de estas escrituras reside en el detalle con que se describen las mutaciones respectivas. Por ello, vale la pena resaltar esos tránsitos (serpiente, iguana, salamandra, reptil incompleto, lo anfibio, etc., en Tarazona; el moho, musgo, pasto, verde, en Jonguitud); nótese que en ambas no importa la especificidad o precisión de en qué se convierten. Más bien cuenta el proceso.

Irma lo asume rápidamente, en cuanto pierde el habitual “pellejo” humano: “si procuro entender esta transformación con las herramientas de mi conocimiento me desespero” (64). Una vez en casa del compañero y el oso Lisandro, irá aprendiendo sus cambios sin resistirse a ninguno de ellos: “morderlo era aceptar mi animalidad de golpe –era mejor esperar” (65), “imagino que, si voy a convertirme en un reptil, debo aparearme como reptil. Pero no sé de qué modo es eso” [...] “detenida, intento moverme sin lograrlo. La parálisis no me da miedo. Acepto, igualmente, esa costumbre”, “el instinto me lleva a sentarme encima, desnuda, y pego mi nuevo sexo a esa mancha de semen sobre la arena” (69). Al cambiar de piel, como las serpientes, la mujer-reptil va dejando no solo la muerte materna, también hábitos, formas de encarnar el deseo y movimientos corporales e intelectuales. Deja salir esa nueva forma, animal, que le es interna, y apuesta por un aprendizaje que no aprehenderá de forma racional. Otra sabiduría más antigua se actualiza en esa mutación: “Sé que venimos de materias que ardieron. Lo olvidé en mi vida humana, ahora lo recupero. [...] Estoy hecha para esto, como un animal del principio de los tiempos: me encuentro adecuada y perfecta. He sido hecha para convertirme en mí” (69).

Devenir lo que ella es ahora no devela un carácter esencialista de una verdad esperando a salir a la superficie, más bien algo, el instinto, lo vital primario, va apareciendo para traer a flor de piel otro ardimiento, otra intensidad que se opone a la

muerte y a la conciencia que de ella tiene el ser humano. Ahora, si conecta con su interioridad, esta es literal: “Quiero explicar más cosas, por ejemplo, la certeza de mis vísceras: siento que tengo interior” (73). En todo el proceso va cayendo la fuerza discursiva que rodea la biología, va cayendo un ser social, va dejando atrás ese “malestar de la cultura” (Freud) y lo reemplaza por una plenitud de ser en el presente y en la inmovilidad, en lo actual y en lo que desborda la racionalidad.

Señala con acierto Lambarry que “la mente se dirige a un vacío, que es, a la vez, un lugar de reposo. De ahí el incremento de horas aparentemente perdidas frente al mar. En estos momentos la mujer-reptil logra levantar el velo sobre su pasado y encontrarle un sentido” (214). Es en la manera de habitar el no-saber lo que le sucede y entregarse a una lógica incipiente que va aprendiendo y ejercitando día con día, que la protagonista deviene otra forma de lo vivo, sin duelo, pero también sin contorno definitivo de una animalidad o una humanidad que la integren a una especie y a una razón específicas. Ella deviene, habita en estado de mutación, de posibilidad, de latencia.

Antes de estar preñada, la mujer-reptil sabe que “eso desarrollándose dentro de mí iba a manifestarse” (Tarazona, *El animal* 74) y sabe también que eso no la hace excepcional, pues “todos los animales que mutan asumen las cualidades que estrenan. Para mí es igual” (77). En más de una manera se aleja de la comunidad humana para entrar de lleno en otro grupo de acogida, lo animal mutante. Explicitando algo de lo que sostiene su voz en medio de sus cambios, afirma: “quizá despierte un día de estos dentro de un huevo, cerca de nacer. Quizá mi familia era de una especie extraña y no lo supuse” (78). ¿Por qué y de qué manera morir ‘lo mujer’ y nacer en ‘lo animal’ es empezar de nuevo?, ¿por qué solo ella, a diferencia de su hermana, quien también empezaba a manifestar signos mutantes, pero se quitó la vida, puede rendirse a la conversión? Una fuerza sobrehumana parece salvarla del duelo y de la mortalidad: “mi transformación me fortalece; una vez convertida, nada sobre la tierra conseguirá afectarme. Mi estirpe durará para siempre” (93).

Reptilianos que desde siempre han sobrevivido en la tierra la integran entre sus afines. Finalmente, se confirma el proceso y su enigma: “la tormenta me enseñó el sentido de mis mutaciones. La naturaleza no tiene fallas, sus manifestaciones son signos de adaptación [...] en la mutación que vivo interviene mi origen. [...] Soy de aquella estirpe, aunque he logrado la fuga. Estoy viva. Alcanzaré la consagración a través de mis actos” (120). Mutar enseña a adaptarse a los cambios de la vida, más que a la idea de muerte, pues permite una reorganización de lo vital y no su aniquilamiento. Tampoco la valía radica en la vida personal, sino en la sobrevivencia de toda la estirpe a través de uno de sus miembros. Lejos de los discursos y sus explicaciones se han

impuesto los actos, la vida hacia lo abierto. “La animalización de Irma, por tanto, dirige la mirada sobre los procesos biológicos y materiales y pone en crisis la noción de sujeto al condensar en sí misma al yo y al otro” (Castro 72).

Por todo ello, Irma deja el sitio de hija-doliente y deviene la mujer-reptil-fecundada. La hija será pues la victoria de la estirpe de seres que, aunque mueran, se sostienen en lo vital y en las formas nuevas de habitar su ahora, sin imponerle duración a su vida concreta, sino potenciando a la vida como principio abstracto y mayor a sus criaturas. Su descendencia también llevará el signo de las mutaciones y las interespecies, ella la imagina así: “tiene branquias, después la convierto en ave; ella, como yo, es todas las bestias de la creación, sus cambios suman la historia animal. Mi hija es una anfibia porque cuando me meto a bañar se estremece” (145). Se pasa, pues, de un cuerpo a dos y de lo terreno (pisar suelo decimos para tomar conciencia de lo real) a lo acuoso, como dentro de un vientre mayor, cósmico.

Habitar en estado mutante cuestiona varias certezas, principalmente las concernientes al límite de un cuerpo (dónde acaba, dónde comienza ese cuerpo animal dentro del cuerpo humano y al revés...) y a su materialidad. En palabras de Maricruz Castro,

Incómoda con el cuerpo que acompañó la decadencia física de su madre, celebra sus ‘nuevas capacidades’ y sus ‘nuevas virtudes’. La mayoría de sus flamantes atributos se manifiesta mediante desbordamientos: los ojos se le saltan, la piel engruesa y se abulta en protuberancias, las extremidades y la lengua se alargan y se vuelven más elásticas. La hipérbole se convierte en la estrategia para no dejar duda alguna sobre la metamorfosis y, al mismo tiempo, para ironizar cómo en su “normalidad” el cuerpo femenino es invisible e ignorado (70-1).

La descripción detallada alarga el gusto por ir mutando, por ir habitando esa zona de tránsito, habiendo ya renunciado a comprenderlo o a ser este cuerpo con las formas o la racionalidad anteriores. En ese sentido la hipérbole, señalada en la fina lectura de Castro, no solo enfatiza y obliga a hacer visible cada detalle de lo mutante, también deja apreciar, por oposición, lo invisibilizado en los cuerpos, digamos totalmente humanos, especialmente el femenino. Entre mujer y hembra, leer el propio cuerpo es leer una zona de tránsito, de transformación y de preñez de la propia vida queriendo perpetuarse. Lo demás es la escritura que consigna esos cambios.

De manera potente y arriesgada, Irma esboza una “vida animal” que, en las precisas palabras de Giorgi,

emerge como un campo expansivo, un nudo de la imaginación que deja leer un reordenamiento más vasto, reordenamiento que pasa por una desestabilización de la distancia —que frecuentemente se pensó en términos de una naturaleza y una ontología entre humano y animal, y por la indagación de una nueva proximidad que es a la vez una zona de interrogación ética y un horizonte de politización (12).

Por su parte, Constanza deviene moho hasta fusionarse con la naturaleza o el cosmos. Este elemento, ni vegetal ni animal, un hongo que todo invade y que se extiende sin demarcación corpórea, también apunta a un ser pleno fusionado con lo otro/el todo, sin mayor función social que angustie al deber ser. El moho es, ‘se está’ en sí mismo. Si Irma se libera de la conciencia de finitud, Constanza se libera de la angustia de la separación.

En *Moho*, el trayecto de la transformación también es grabado a detalle por la voz de suprotagonista. Como Irma, Constanza se deshace del afán inútil de comprender qué le sucede, se rinde, en primera instancia, a la verificación de los hechos. Asume cierto pesar y lo relaciona rápidamente con el episodio de la doble traición de su marido y sobrina; se define a sí misma como monstruosa y se topa con la imposibilidad del lenguaje (“Quería hablar con alguien, pero ¿cómo comunicarme con la gente? ¿Debería plantear enigmas, como esfinge? ¿Lanzar dardos con mi cola de mantícora? La verdad, estaba avergonzada, ¿de qué?” 30). A diferencia de Irma sí reviste, en un primer momento, su nuevo estado de culpa, vergüenza, suciedad. Sabe perfectamente que “no hay que engañarse. La defensa de la diferencia es tramposa” (52), pero también intuye, mirando sus nuevas formas, que, bajo otra lógica o manera de relacionarse con lo vivo, “esto no es del todo asqueroso. Si no se le comparaba con un cuerpo humano, podría incluso ser algo bello” (52).

Posteriormente va más lejos, al sospechar que “el moho no tenía que ser una prisión. Podría ser una salida. Me quedé dormida en la recámara de Agustina y 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. Dos grandiosas piernas verdes, orgánicas, majestuosas” (53). Es de notar que su cuerpo viejo y humillado por la sobrina, deviene ahora en magnífico, potente, firmemente de pie. Por lo tanto, esas renovadas piernas implican otros soportes y nuevos destinos, que quizás sean más bien “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 me gustaba” (54). La mutación como

despliegue de posibilidades que escapan a lo pautado la va eximiendo de sus deberes sociales y dando espacio a sus duelos, a sus recuerdos, a un contacto mayor con una intimidad que aparece justo cuando su revestimiento la lleva a una unión cósmica. Finalmente, y pese a los duelos yuxtapuestos ya mencionados, Constanza comprueba que “al menos debajo de aquello, estaba completa” (70).

Hacia el desenlace, pide a su hija llevarla al jardín. Allí lamenta una existencia que no se confirma con el contacto de otros seres similares. Oye el reporte de su hija pidiendo ayuda: “Soy Agustina. Mi madre no puede moverse. Me pidió que la arrastre hasta el árbol y la oculte tras los arbustos” (85). Luego mira, entre parpadeos, la escena de su desaparición que se impone sobre el escenario que debía ser un jardín para una boda. De alguna manera, sobre ese deber-ser materno, que deja cambiando de piel, late otra opción que va yuxtaponiendo temporalidades y seres:

Abro los ojos: hombres tapan el sol con un techo de lona. Sobre el pasto una plancha de madera. Una joven con mi cara, vestido blanco, me besa Amanece. Estoy en el jardín, atrás del árbol. plantas, todas, se volvieron hacia mí. ¿Cómo puedes andar tan sucia? Me ocultó entre los bambúes [...] El moho se extendió al entrar en contacto con las ramas, con las hojas, verde sobre verde. Dónde termino yo. Dónde comienza el pasto. puedo mover los labios. Hablo. Rafael ha abierto un ojo. No mucho, una rendija. Mueve el ojo. Rafael. Sé tu nombre. Rafael entre mis piernas. Música. Voy y vengo. Sin moverme. ¿Es Constanza quien entra por la puerta? (85-6).

Es de notar que se han ido borrando los límites. Su nueva forma no solo le permite fusionarse con el verde cósmico, sino también con y entre sus muertos (la madre y su pregunta, la sobrina y su imposible hijo, las dos Constanzas). La inmovilidad de la existencia vegetal que solo es, sin conciencia ni de su existencia ni de su finitud, hace que incluso se cree una ambigüedad en la pregunta final, por la que o se imagina a la sobrina en la boda, reemplazando a su hija (que es lo que fue a reclamar cuando acabó muerta) o a sí misma, recomenzando la historia. Por qué Constanza ha sobrevivido, pregunta la voz antes de entrar al silencio del puro-ir-siendo.

A diferencia del devenir animal, el devenir vegetal parece menos legible. En principio, vale la pena anotar que este reino se caracterizaría por una “falta de todo centro neurálgico que pudiera officiar voluntarismo alguno, la vida vegetal mora entera en los pliegues de la heteroafección. [...] se trata de una vida ‘bisagra’ entre lo orgánico y lo inorgánico” (Sorin 359). Interesa destacar

esos rasgos porque en la novela que nos ocupa, más que un ejercicio voluntario de transformación se asiste al afloramiento de una forma interna, revelada en la mancha inicial y que va tomando el resto del cuerpo. Entre lo orgánico e inorgánico, lo vivo y lo muriente, lo nutricio y lo desgastado, el moho irá desingularizando a la protagonista hasta fundirla con el todo.

Marder, por su parte, acuña el concepto “pensamiento vegetal” en una vasta producción desde la que elabora rasgos, maneras y formas de lo vegetal que se nos escapa. Así, por ejemplo, afirma que:

El pensamiento vegetal —un pensamiento, entonces, que acomuna a vivientes de distinto tipo— es no representacional, no unidireccional ni apropiativo. Invirtiendo la fórmula *levinasiana*, la vegetalidad es interpretada en términos de ‘intencionalidad no-consciente’, esto es, como éxodo radical que no precisa de la consumición ni neutralización de la alteridad a la que tiende y por la cual vive. Desde el momento en que este pensamiento no es intelectual, se encuentra amalgamado con la nutrición y reproducción (porque, ¿en qué otra cosa podría consistir, si no hay interioridad donde aquel pensar pudiera tener sede y si la subjetividad vegetal no tiene guarida de resguardo ante la alteridad?) (Citado por Sorin 360, destacado mío).

Es más que convocante la idea de que lo vegetal va integrando elementos muy disímiles a su paso, pero no se orienta hacia ellos como interlocutores u otros que le van delimitando. Así, pues, Constanza vegetal yuxtapone temporalidades y familiares, pero sin dirigirse o reconfigurarse en función de ellos, más bien los integra, los incorpora a ella y, al final, deviene un poco el todo-ellos. Desde ese sitio de bisagra entre tantos elementos dispares, dice de nuevo Sorin, “lo que queda es una subjetividad a todas luces material” (Sorin 361). Y es que desde su conciencia de materialidad vegetal, la protagonista logra no solo purgar lo que la mancha signa, sino, sobre todo, integrar sus pedazos, los de su casa vacía, los de su interioridad herida y, en más de una forma, devolver cuerpo a sus muertos. Como lo terreno, lo vegetal que se nutre de todo lo viviente, ella se extiende, pero no como un singular autónomo, sino como una materia desplegada en el todo natural que la rodea. Ni la humedad vaginal convocante del otro en el placer, ni el verdor de lo desgastado o descuidado, entre las corporalidades vieja/joven, lo vegetal colmado de vida aparece no para acabar el tiempo, sino para precipitarlo hacia una naciente transformación.

Ante o hacia los otros: testigo / testimonio / voz... ¿delirio?

¿Es el moho una salida?, ¿lo reptil una sobrevivencia? Estas protagonistas van perdiendo el discurso (propio, social), la memoria y el lenguaje, pero dejan su testimonio (escrito o dictado, en el caso de Irma; grabado por Constanza). Esa dirección, ese hacia alguien que pareciera recoger un testimonio, también advierte a futuras mujeres en tránsito sobre el poder de las mutaciones. Estas metamorfosis nos recuerdan que no se muta solo para uno, que nadie que se transmute permite el *statu quo*; inevitablemente lo altera, lo cuestiona. Si Irma se desviste de discursividad sociocultural rindiéndose al animal y Constanza deja las habitaciones vacías y su propio vacío existencial hacia una integración conciliatoria con el todo, al que ofrenda su individualidad, los otros acompañan, asisten, confirman, alertan tal mutación. Pero, ¿la comprenden?

“El papel del testigo es reconocer los hechos”, “yo deseo dar mi testimonio porque sé que otros padecen de la misma manera sin que puedan atestiguarlo”, afirma Irma (47). Pareciera que es ante los ojos del compañero y de Leandro, frente a los ojos alarmados de Agustina, que las protagonistas pueden concluir sus transformaciones, pues hay otro/a que apunta, que reconoce sus nuevas formas. Han mutado, es un hecho. Y es que, nuevamente en palabras de Irma, “los testigos suelen ser personas débiles que se dejan llevar por sus pasiones y oscurecen lo que ven”, y concluye lo siguiente: “En la vida propia, en ese limbo donde uno es uno mismo y se percibe el pulso de las vísceras, no hay otro que pueda hablar en nuestro nombre” (47). Ambas dejan dicho/anotado su tránsito, antes de perder sus cualidades humanas. Nadie lo puede hacer por ellas y es su último legado. Frente a ello se trabajan varias formas del atestiguar.

El compañero (humano al fin) investiga y contrasta: “ya sé qué serás, todo coincide” [...] “eres una mutación, vas a ser otro animal antes de la madurez, pero no lo sabías” (63-4). Como un “especialista”, asienta “eres un animal prehistórico y estás viendo transcurrir el tiempo que nadie más ve” (66). Por su parte, animal total, “Lisandro distingue mi reciente animalidad” (85), “empezamos a competir por alimento” (85), la reconoce más peligrosa cuando secreta veneno y más aún cuando devora a un semejante. Si su Compañero “aseguró que, si perdía el alma humana, vendría después la extinción de mi lenguaje y mi mente solo podría formular imágenes” es porque va asistiendo (en el sentido de atender y de ayudar) a su transformación. Sabe, por eso mismo, que de seguir así ella “no podría terminar este testimonio” (125). Por tanto, la ayuda con transcripciones, con una investigación según los datos que la puedan catalogar,

dibujos que complementan sus tránsitos, hasta que desaparece y es ella misma quien retoma su brío de narrar y cerrar el ciclo.

En *Moho* nuevamente se yuxtaponen los testigos, según el duelo que esté en primer plano. Así ella atestigua la escena que delata la infidelidad; y también la lozanía desafiante del cuerpo joven de su sobrina; atestigua su aborto, da cuenta del fantasma de Rafael, que nadie más ve. Sus primeras indagaciones dan fe de la existencia de otras criaturas inclasificables con quienes se niega a construir comunidad alguna (“Somos dos”, dijo, sabía que no era el único. No somos dos, no somos nada. Yo no soy nada contigo. Abrí los ojos para volver a verlo en la pantalla; mejor así, espeluznante pero lejano. Vete, niño lagartija, vete” Jonguitud 25). Agustina, lo sabemos gracias a alguna de las prolepsis, atestiguó la conversación de la prima con su novio, lo que la lleva a decidir abortar; atestigua secretamente el ‘romance’ de su padre y prima; Leonel, el hijo, atestigua a Constanza en sus averías. Todos refrendan y participan del enterramiento de la sobrina-prima Constanza. Agustina llega a ver a su madre y llevarla al sitio donde se fundirá con el entorno. Finalmente, Constanza está grabando lo que le sucede, dejando su testimonio. ¿A quién?

Ella misma espera que si “al hablar se me aclara la mente”, “quizá se me aclare también el cuerpo” (29), pero luego se pregunta “¿Para qué hablo? Para erradicar el moho. Ingenua” (84). Nada evitará la palabra hacia otro y tampoco nada será más ilegible. El lenguaje testimonial ni erradica ni conjura, quizás tampoco transmite, pero deja la certeza de haber sido, o de haber mutado en tránsito hacia una forma que, de no ser dicha, quedará ilegible e incommunicable a los demás.

Los lectores también asistimos a esas mutaciones y recibimos su impacto. Somos, en la cadena, el último testigo. Cabe tal vez recordar a Lacoue-Labarthe, quien señala, a propósito de la palabra poética, pero puede ser válido para estas novelas, que “el poema (la palabra) quiere ir hacia algo Otro, necesita a ese Otro, necesita un interlocutor. Se lo busca, se lo asigna” (73). Tanto Irma como Constanza saben que están escribiendo/dictando/grabando su último testimonio bajo la forma humana. Saben que devienen y renuncian a un marco que explique racionalmente tal devenir. Por eso, su palabra-legado oficia como testimonio de lo inusual, de lo que a otras podría sucederles; es, también, su última demanda humana: saber que se existe para otro, aunque en la nueva forma, no puedan ya reconocerse.

Ahora bien, dado el carácter fantástico de estas novelas, hay quienes las han leído desde su otro borde, uno por el cual, Irma nunca hubiera mutado, sino que se trataría de un delirio contado por ella como una paciente, en un hospital. En el caso de Constanza, podría sospecharse que todo es una alucinación

culposa o una metáfora de los duelos analizados antes. Cabe pues preguntarse si, pese al aval de los testigos directos, existe una discursividad delirante que haría de lo hasta aquí comentado solo una cara de la moneda, mientras que, en verdad, se trataría de delirios o metáforas de la culpa.

Después de mudar de piel debí acudir al médico. No lo hice porque ese hecho y todos los siguientes, que me definían como un ser mutado, han sido saludables. No cabe en mi mente la duda. Los delirios, sin embargo, siguen su propia lógica, tal vez por eso hay días que no entiendo cómo he perdido mi identidad. ¿Ya no soy una persona? (131).

Con esas palabras, Irma deja apuntados los pocos episodios de su estancia en el hospital (inferimos psiquiátrico) y del que parece haber escapado antes de llegar a la playa. A donde también parece regresar al fin de la narración. Esos episodios mueven la verosimilitud del relato de la mutación, que analizamos antes, e instala esta historia en “lo inusual” propuesto por Alemany: “los personajes tienen dudas, incertidumbres, vacilaciones, pero acaban afincándose en la realidad. Y en lo que concierne al lector, en algunos momentos, y por tratarse de textos muy ambiguos, pueden dudar de la naturaleza de esa realidad; pero insistimos, al final ésta cae por su peso” (137). No interesa, pues, optar por una u otra interpretación para quitarse la angustia lectora de encima. Vale, cuando menos, seguir el pacto y advertir que, a propósito de Tarazona:

Si aceptáramos su transformación en bestia, la expulsaríamos del territorio de los cuerpos que sí importan; si no acordáramos con ella y etiquetáramos dicha metamorfosis como el producto de una patología mental, la remitiríamos a una institución psiquiátrica. Ambas instancias reforzarían los códigos de inteligibilidad normados a costa del sacrificio de Irma como sujeto político. El texto va en dirección contraria. Tanto en extensión como en relevancia anecdótica, los pasajes en el centro hospitalario son minimizados, en tanto que aquellos que hablan de las sensaciones y el descubrimiento de una nueva forma de convivir con su entorno son desarrollados con más precisión (Castro Ricalde 77).

Pactar con la ambigüedad del delirio transformador es forzosamente enriquecedor y, a la vez, angustiante. Eso inusual, entre una locura por duelo y una transformación que exceda la corporalidad doliente en materia viviente, hace tambalear

algunos presupuestos. Si seguimos la medicalización o psiquiatrización de lo que refiere el personaje podría aquietarse nuestra hambre de referencialidad más realista, pero anularíamos toda su extensa potencia simbólica. Si bien devenir animal figura entre las alucinaciones posibles, en ciertos estados mentales³, también, en varias culturas se potencia esas metamorfosis como conjuros contra lo mortuorio, como ritualidades de pasaje en procesos transformadores. “La licantropía –que podría extenderse al delirio general de devenir animal– expresa una transformación de la propia identidad a partir de la experiencia del cambio corporal y de un nuevo modo de ser en el mundo” (Donnoli 17).

Si en *El animal sobre la piedra*, la duda está dada de manera explícita por la inserción de los episodios de hospitalización o el reporte de que los demás ven a la mujer y no al reptil; en *Moho*, se puede leer todo su devenir como un discurso purgativo de una culpa o de duelos yuxtapuestos, como ya señalé antes, O como una transformación en la que lo “inusual” instaure ambigüedad suficiente para rendirnos al no-entender, igual que la protagonista, aunque se aprecie su potencia, su belleza, quizás hasta su renacimiento. Para ambas protagonistas es relevante, mucho más que dilucidar y apostar a uno de los niveles, la vivencia detallada de lo transformador mientras ocurre. La vivencia de la metamorfosis como reposicionamiento.

A pesar de ello, no deja de ser tentador indagar en porqué una explicación clínica alivia en cada caso una convivencia con lo material, lo corporal desbordado y una lógica excedida o por la potencia de lo animal o por la capacidad fusionante y cósmica del pensar-vegetal (que ancla en silenciosas fusiones y expansiones alterando lo humano desde abajo). Lejos de las aseveraciones de algún crítico que llega a interpretar el devenir verdor como algo que “transfigura al cuerpo en plaga verde y esponjosa” (Loría Araujo 171), creo haber demostrado que no hay nada que permanezca penalizado, sino más bien queda el testimonio de un proceso en el que se asume, se enfrenta todo lo sucedido incluyendo la propia responsabilidad en el desenlace mortuorio de esas acciones. Se llega, pues, a perder gozosamente los límites corporales y las funciones sociales hasta culminar en una reconciliación con el cuerpo-materia por el que, de hecho, se pasa del moho al verde integrador.

Si bien, históricamente, han sido más los repositorios de la locura que las indagaciones por lógicas e imaginarios desbordantes de la racionalidad, hace ya algunos años de lo que va de siglo que al mirar lo interespecies, lo animal (no los

³ La teriantropía es la creencia de convertirse de humano en animal (Donnoli 5).

animales en sí, o no solamente) y, más recientemente, los habitantes del reino vegetal o mineral, cuyas corporalidades nos son aún más ilegibles, al hacerlo, tal vez, hemos abierto la comprensión de los vivientes, en plural, y de los pensares como formas de estar en el mundo de manera menos fijada en categorías inamovibles. Habrá, tal vez, que “abdicar de lucidez/rendirse al animal”⁴.

Salida provisional

La escritura de las transformaciones puede engendrarse en las experiencias de pérdida, duelo o refuncionalización de un rol social. A medida que pasa el tiempo, tanto la edad como las múltiples experiencias por las que perdemos un modo de ser, un sitio, gente amada, un hábito, un sentido vital, etc., obligan a exigir la capacidad de reinvención, resignificación y cambio de perspectiva. Como se ha visto, las dos autoras revisadas viven remezones que las llevan a mutar. No se trata de metáforas para instancias existenciales, sino de verdaderas transformaciones físicas y psíquicas que las acercan a otras lógicas y a nuevos modos de habitar la existencia desde la animalidad y la vegetación.

Asumir esas lógicas alternativas dota a las protagonistas de una posibilidad de renacimiento y de fusión con lo ajeno, sea esto otra especie u otro estado que, lejos de la individualidad, se funde en el todo viviente. En ambos casos se ratifica la potencia de lo vivo por fuera de lo humano y lo consciente de muerte, de pérdida o de traición. Ahora las corporalidades nuevas fortalecen las existencias de seres en condiciones un poco extremas por fuera de la demanda racional de dar o reconocer una lógica en lo que acontece sobre esas corporalidades. La existencia contemplativa de la animalidad o expansiva de la vegetación constituyen más que posicionamientos, cuerpos y lenguajes para explorar lo vivo. Son también legados a sus interlocutores.

Tanto Irma, la mujer-reptil, como Constanza, la mujer-moho, dejan testimonio de su proceso mutante. Lo hacen no solo para poner palabras a su desconcierto, sino para dar fe de que así sucedió el tránsito entre formas y lógicas que ellas viven más gozosa que pesarosamente. Por su parte, el público lector recibe esos testimonios y, como los interlocutores intradiegticos, recibe la extrañeza de las experiencias y, ante tales devenires, no puede más que rendirse al pacto para, a su vez, cuestionarse hasta cambiar de posición, incomodarse en sus certezas y salir de los libros con ansias de transformación.

Bibliografía

⁴ Versos de mi poemario *Abdicar de lucidez*.

Alemany-Bay, Carmen. "Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona. *Romance Notes*, LVI, 1, 2016, 131-42.

Bombal, María Luisa. *La amortajada*. Barcelona, Seix Barral, 1988 [1938].

Brunet, Marta. *Aguas Abajo*. Santiago de Chile, Nascimento, 1943.

Castro Ricalde, Maricruz. "Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho". *Les Ateliers du SAL*, 3, 2013, 66-79.

Coleman Vera Ruth. *Beyond the Anthropocene: Multispecies Encounters in Contemporary Latin American Literature, Art, and Film*. Tesis doctoral, Arizona, Arizona State University, 2017.

Díez Cobo Rosa María. "Lo que habita en mí: metamorfosis corporales insólitas en tres narradoras mexicanas contemporáneas". 2016: https://www.academia.edu/41448776/Lo_que_habita_en_m%C3%AD

Donnoli, Vicente Felipe, Mariela Paola Bátiz, Guillermo Federico Rodríguez. "Delirio de licantropía: cuerpo e identidad". *Alcmeon*, Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica, vol. 19, 1, noviembre, 2014, 5 - 18.

Fernández Martínez, Sergio. *La mujer asediada. Cartografías corporales en el simulacro posmoderno*. Tesis de maestría. León, Universidad de León, 2015.

Freud, Sigmund. *Duelo y Melancolía*. En *Obras Completas*, Tomo XIV. Buenos Aires, Amorrortu, 1989 [1917/1915].

Giorgi, Gabriel. *Formas Comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

Girard, René. *Mentira romántica, verdad novelesca*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1963.

Jonguitud, Paulette. *Moho*. Fondo Editorial Tierra Adentro, Ciudad de México, 2010.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poesía como experiencia*. Madrid, Arena libros, 2006.

Lambarry, Alejandro. *The animal voice in Hispano-American literature from the second half of the XXth century. La voz animal en la literatura Hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX*. París, Université Paris-Sorbonne. Tesis doctoral. 2013: HAL Id: tel-00817996. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00817996>

Lambarry, Alejandro. “Los estudios animales en la literatura hispanoamericana contemporánea”. *Question*, 1, 64, octubre-diciembre, 2019.

López, Laura. “Bitácora de una metamorfosis. *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta”, *Romance Notes*, núm. 54, editado por Oswaldo Estrada, University of North Carolina- Chapel Hill, 2016, 93-103.

Loría Araujo, David. “Hacia otra piel: Del cuerpo ‘infectado’ al devenir corporal en Cecilia Eudave, Paulette Jonguitud y Guadalupe Nettel”. En Quijano Velasco, Mónica, Cruz Arzabal, Roberto, Santangelo, Eugenio y Velázquez Soto, *Armando Literaturas en México (1990-2018). Poéticas e intervenciones*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 161-182 Disponible en: <https://www.aacademica.org/david.loria.araujo/13>

Nieto, Irad. “El animal sobre la piedra, de Daniela Tarazona y La última partida, de Gerardo Piña”. *Letras libres*, 2009. Disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-animal-sobre-la-piedra-de-daniela-tarazona-y-la-ultima-partida-de-genaropina>

Rilke, Rainer María. *Elegías de Duino*. Boletín editorial de El Colegio de México, número 102, Ciudad de México, 2003.

Ruiz Pérez Nieves. “La metamorfosis del ‘Yo-Piel’ y el cuerpo vacío/invadido a través de la narrativa de lo inusual en *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. VIII, 1 (primavera/spring), 2020, 49-69. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.651>

Serratos, Francisco. “El devenir animal del sujeto femenino: Tarazona, Lispector, Braidotti”. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Volumen 51, enero-junio, 2017, 95-106. DOI: <http://dx.doi.org/10.20983/noesis.2017.1.6>

Sorin, Ana. “Subjetividad material, subjetividad vegetal: apuntes para pensar un poshumanismo vegetal desde la escritura de Jacques Derrida”. *Actas de la IX Jornadas Nacionales de*

Antropología Filosófica. Universidad de Mar del Plata. 2018, Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/131274/CONICET_Digital_Nro.20d7b2c6-af68-4e53-9e8b1681a2afad6_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y

Tarazona, Daniela. *El animal sobre la piedra.* Buenos Aires, Entropía, 2011 [2008].

Tarazona, Daniela. “Los cuerpos insólitos en tres novelas de escritoras mexicanas contemporáneas”. Javier Ordiz Vázquez (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Berna, Peter Lang, 2014, 179-196.

Vivero Marín, Cándida. “Los roles de género se mantienen: Tres narradoras mexicanas nacidas durante la década de 1970.” *Revista de literatura mexicana contemporánea* 17, 49, 2011, 71-82.