

Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho

Maricruz Castro Ricalde
Tecnológico de Monterrey, campus Toluca
Maricruz.castro@itesm.mx

Con el riesgo de que en un lapso muy breve, el adjetivo “novísimas” pierda validez, en estas líneas me sirvo de él para designar a las autoras mexicanas nacidas en la década de los setenta y que han publicado por lo menos una novela. Alude, pues, a un extenso listado con nombres como los de Julieta García González (1970), Socorro Venegas (1972), Guadalupe Nettel (1973), Sylvia Aguilar Zéleny (1973), Vizania Amezcua (1974), Bibiana Camacho (1974), Daniela Tarazona (1974), Gilma Luque (1977), Nadia Villafuerte (1978), Criseida Santos Guevara (1978), Ximena Sánchez Echenique (1979), Orfa Alarcón (1979), Natalia Padilla Carpizo (1979), Brenda Lozano (1981) y Valeria Luiselli (1983). A través de la lectura de sus obras y de su itinerario vital es posible trazar una cartografía cultural que habla de la vitalidad de la narrativa en este país así como de los múltiples puntos de contacto con la generación precedente y de sus particularidades textuales¹.

Los títulos de las autoras mencionadas resignifican temas vinculados de manera constante al campo semántico de la literatura escrita por mujeres: el cuerpo, la familia, las relaciones de pareja, la maternidad, la violencia y la escritura, principalmente. Tales temas cristalizan en autoficciones como *El cuerpo en que nací* (2011) de Nettel; modos de lo fantástico y la literatura de imaginación como *El beso de la liebre* (2012) de Tarazona; el hermetismo experimental de *El ombligo del dragón* (2007) de Sánchez Echenique; ficciones que remiten en forma pertinaz a los referentes contemporáneos de la corrupción y el narcotráfico como *Perra brava* (2010) de Alarcón o *Por el lado salvaje* (2011) de Villafuerte².

Si Guadalupe Nettel es la más reconocida de todas ellas, en cuanto a premios y reconocimientos, no es la única que ha publicado un par de novelas en menos de una década (la mencionada *El cuerpo en que nací* y *El huésped* (2006)). Sánchez Echenique dio a conocer *Sobre todas las cosas* en 2004, la ya referida *El ombligo del dragón* y más recientemente *Por cielo, mar y tierra* (2010). *Vapor* (2004) de García González y *Una manera de morir* (1999) de Amezcua son, hasta el momento, excepciones como títulos únicos pues el resto de las autoras o bien han editado ya dos textos o han anunciado la inminente circulación de una próxima novela. Casi la mitad de ellas han gozado del auspicio de grandes casas como Alfaguara, Tusquets, Ediciones B, Mondadori o Planeta (Nettel, Tarazona, Lozano, Sánchez Echenique, Luque, Villafuerte

1 || La publicación de la obra de estas narradoras se une a la de pluma tan reconocidas como las de Rosa Beltrán, Ana García Bergua, Adriana González Mateos, Cristina Rivera Garza, Ana Clavel, Cecilia Eudave, Susana Pagano, entre otras.

2 || Otro ejemplo sería el de Lolita Bosch con *Campos de amapolas antes de esto* (2012). Nacida en Barcelona en 1970, vive en la ciudad de México desde hace aproximadamente una década.

y Alarcón) y las demás han sido respaldadas por organizaciones emergentes y no por ello menos prestigiadas en México como Almadía y Sexto Piso (Camacho, Tarazona, Luiselli), ERA (Venegas), Juan Pablos (Padilla Carpizo) o el Fondo Editorial Tierra Adentro (Aguilar Zéleny, Amezcua, Santos Guevara).

Si bien la mayoría nació en la Ciudad de México o vive en ella actualmente, los orígenes son múltiples: Nayarit (Amezcua), Sonora (Aguilar Zéleny), Chiapas (Villafuerte), Nuevo León (Alarcón y Santos Guevara), San Luis Potosí (Venegas). La movilidad geográfica es otra de las características de estas jóvenes que han vivido algunas temporadas fuera del entorno de su infancia tanto dentro del país como en el extranjero (por ejemplo, Nettel, en Francia; Padilla Carpizo, Sánchez Echenique y Tarazona, en España; Santos Guevara y Luiselli, en Estados Unidos). Coincidén también en su cercanía a la literatura desde una formación universitaria que recorre desde la licenciatura hasta estudios de posgrado como Alarcón, Lozano, Aguilar Zéleny, Luque, Sánchez Echenique, Nettel, Tarazona, Santos Guevara, Padilla Carpizo, Luiselli; o a partir de carreras afines (periodismo, comunicación, medios audiovisuales) como Venegas, García González, Amezcua y Villafuerte. Por lo tanto, las visiones sobre la problemática en que son contextualizadas sus historias están claramente matizadas por su genealogía y sus trayectorias de vida. Tal panorama impide fijar estas narrativas en esquemas centrados en la asociación entre una geografía y una temática como ocurrió con la denominada literatura del norte o en la pertenencia a un grupo dado a la manera de los integrantes del Crack.

Los rasgos enunciados me permiten afirmar que esta es una generación informada y lectora, con un apreciable bagaje cultural que sustenta sus elecciones temáticas y le permite a sus autoras desarrollar un amplio abanico de recursos narrativos. "[H]an crecido en un entorno multicultural, multilingüístico y multidiscursivo que les permite abordar la literatura con herramientas como las que les proporciona el internet, el contacto con otras tradiciones literarias, el empleo de diversos géneros literarios, periodísticos y aun de otras disciplinas artísticas como el *performance* o la multimedia, la estética del cómic y la novela gráfica, entre otros" (Vivero Marín, 307). Tal vez algunos o la mayoría de estos atributos hayan sesgado su interés por la metaficción histórica, tan cara para la generación precedente³, y hayan influido en la inclinación a la autoficción; es decir, por narraciones que "tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato" (Alberca, 31). Pero de alguna manera también se presenta en

3 || La única de las novelas referidas que tocaría ligeramente esta clasificación sería *Por cielo, mar y tierra* de Sánchez Echenique, en la que una de las tres voces es atribuida al dictador Porfirio Díaz, quien a bordo del Ypiranga viaja rumbo al exilio.

historias en las que a pesar de ser evidente la conciencia del carácter ficticio del "yo" son modeladas con la ambigüedad suficiente para "provocar la vacilación interpretativa del lector" (Alberca, 33).

Como bien señala Miguel G. Rodríguez Lozano, "el abanico de posibilidades de la novelística mexicana a lo largo de estos años es tal que se hace necesario presentar trabajos particulares –y ya no sólo establecer estudios generales– que den idea de las propuestas estéticas de los autores" (9). Entonces, ante la considerable cantidad de títulos publicados por las jóvenes narradoras en el lustro más reciente, circunscribí mi exploración a dos novelas que eligen la primera persona del singular pero que no se ofrecen como lo que Gérard Genette denomina "autobiografía ficticia"⁴. Mi siguiente restricción es de naturaleza temática. La vulnerabilidad de los cuerpos evidenciada en el ejercicio de la violencia cruza gran parte de la producción de estas escritoras. Ello es evidente en *Perra brava* de Alarcón o *Por el lado salvaje* de Villafuerte, textos que invitan a la discusión sobre la validez de la literatura como testimonio de la brutalidad de los crímenes compartidos por la delincuencia organizada, el Estado y las omisiones de la sociedad civil⁵. Sin embargo, la violencia de mi interés es la no sancionada por los miembros del entorno del sujeto y mucho menos por la ley. Aquella ejercida sobre los cuerpos a través de los discursos sociales que fortalecen, por ejemplo, el poder simbólico de términos tan usuales como "madre", "hija" o "esposa". Como señala Judith Butler, "la performativa inicial: '¡Es una niña!' anticipa la eventual llegada de la sanción, 'Os declaro marido y mujer'" (325). Y agrego: esa performativa también precede a la expectativa de la maternidad y a la ejecución de una serie de posiciones en relación con el otro que deben seguir ("citar", en términos de Butler) la norma, con el propósito de "que se la considere un sujeto viable y para poder conservar esa posición" (326).

A partir de los parámetros descritos, mi corpus son dos primeras novelas de igual número de autoras: *El animal sobre la piedra* (2008) de Daniela Tarazona y *Tras las huellas de mi olvido* (2010) de Bibiana Camacho. Parto de la idea ampliamente desarrollada por Butler sobre el cuerpo como una construcción discursiva pero

4 || Esta "es casi siempre una novela de iniciación y esa iniciación consiste, esencialmente, en mirar y escuchar, o en curar sus heridas" (71). Dos de los ejemplos más reconocidos y recientes de este tipo de literatura publicados por representantes de la generación de mi interés fueron publicados en 2011: *Canción de tumba* de Julián Herbert y *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel.

5 || Esta exhortación es constante en las novelas de los escritores de esta misma generación. Por ejemplo, en *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera (1970), *Entre perros* (2009) y *El más buscado* (2012) de Alejandro Almazán (1971), *Hielo negro* (2011) de Bernardo Fernández (1972), *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos (1973), *Autos usados* (2012) de Daniel Espartaco Sánchez (1977), *Chinola Kid* (2012) de Hilario Peña (1979).

también como una materialidad sobre la que se han impuesto ciertas normas regulatorias. Normas, por demás, inestables y susceptibles de ser rearticuladas (17-21). En este sentido hago mía –para reformularla– una de las múltiples preguntas que lanza esta filósofa en su obra *Cuerpos que importan* (39): ¿Cuál es el propósito de estas autoras al configurar “una esfera de cuerpos abyectos, un campo de deformación” sin estructurarlos al margen de lo plenamente humano? Me propongo ilustrar cómo Tarazona y Camacho sitúan a sus personajes en la categoría de “cuerpos que sí importan”, a pesar de y justamente por desviarse de la hegemonía simbólica.

1. *El animal sobre la piedra y el cuerpo abyecto*

La crítica periodística recibió con beneplácito la primera novela de Daniela Tarazona: “buena novela [...] narrada con una prosa obsesivamente cuidada, a veces poética” (Nieto); como “una primera novela con voz impar” fue descrita por Sergio González Rodríguez y la clasificó como una de las mejores publicaciones de 2008. Las repercusiones de estas lecturas favorecieron una nueva edición en Argentina (bajo el sello de Entropía, en 2011), en donde fue calificado como un “libro extraordinario”. La habilidad de Tarazona en desarrollar una poética de lo sobrenatural, aseguró uno de sus reseñistas, la situaba a la altura de Clarice Lispector y Silvina Ocampo (Coelho).

Desarrollada en dieciocho capítulos cortos titulados, *El animal sobre la piedra* es una especie de diario que va dando cuenta de la metamorfosis del cuerpo de Irma, quien relata minuciosamente su transformación en un reptil. Con excepción de casi todo el primer apartado que remite a un pasado reciente, el resto de la obra se desarrolla en un presente que habla de los cambios corporales de la voz narradora. Presente solo interrumpido por el relato de sueños, unos pocos recuerdos y acontecimientos acaecidos en lapsos muy próximos al momento de la narración. Estas elecciones en el tratamiento temporal enfatizan el carácter descriptivo de la historia y van haciendo que pierda peso la incertidumbre inicial de las instancias lectoras sobre el tipo de ficción ante la cual se encuentran. Toda la novela está construida para sostener la ambigüedad acerca de si atestiguamos un quiebre psicológico de la protagonista, consciente de la fragilidad de los seres humanos después de haber acompañado a su madre durante una enfermedad que la condujo a la muerte, o si estamos, en efecto, ante una situación extraordinaria.

El animal sobre la piedra ilustra la noción del cuerpo abyecto y la fragilidad de las fronteras que fungen como demarcaciones del mismo. Una y otra vez, la narradora detalla qué ocurre con sus músculos, con su piel, sus extremidades, su cerebro. Lejos de horrorizarse o rechazar sus mutaciones, Irma encuentra en ellas

alivio y múltiples ventajas. Incómoda con el cuerpo que acompañó la decadencia física de su madre, celebra sus "nuevas capacidades" y sus "nuevas virtudes". Asegurará: "La percepción que tengo del mundo es novedosa" (Tarazona, *El animal* 14)⁶. 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. La atención se centra en él, en cambio, cuando se desvía de las normas e, incluso, cuando dice apartarse de ellas. La inquietud es tal que amerita encerrar al personaje en una institución mental.

Si se teme al rasguño, la herida y los cortes es debido a que las aberturas de la piel dan fe de los límites corporales; del adentro que enseña el delicado entramado del organismo y el afuera que lo protege. El cierre y la completitud, la ortodoxia de ciertos colores y texturas corporales, por el contrario, confortan. Como si el ser humano vivo y sano estuviera ligado a la idea de contención, de la posesión de un cuerpo como sinónimo de un envoltorio perfectamente sellado. Las excrecencias, lo que rebosa o se esparce, en cambio, delatan la artificialidad del orden impuesto sobre la materialidad de los cuerpos. Se entiende así el rechazo hacia la sangre menstrual, el vómito, las mucosidades y todo tipo de fluidos: su presencia recuerda la fragilidad y la vulnerabilidad de los individuos; sus rajaduras, la posible inminencia de la muerte. Sin embargo, las descripciones de Irma no muestran alarma y mucho menos asco hacia sí misma. La mirada abyecta ante el cuerpo anómalo o la mente que lo registra provendría de las instituciones y, en este caso, del hospital en donde es internada.

El cambio de piel le permite comprender que se encuentra ante otra vida: "El pellejo es mi historia. La pieza está completa. Me desprendí de él con movimientos cuidadosos. [...] Recojo el pellejo y lo llevo al basurero del baño. Lo miro allí, perdido para siempre [...]" (39). Se refiere a la piel original en términos de cautiverio y de lo que subrayaba sus límites. A diferencia del anterior, su nuevo cuerpo, nunca acabado del todo, está en estrecho contacto con el entorno. Desordena las correspondencias usuales de los sentidos; por ejemplo, puede oler a través de la boca, ver a pesar de tener los párpados cerrados. Es capaz de romper también las coordenadas temporales. La rigidez que de pronto se apodera de ella es explicada por su compañero en estos términos: "eres un animal prehistórico y estás viendo transcurrir el tiempo que nadie ve" (66).

6 || A partir de este momento, cuando cite de las dos novelas centrales para este trabajo, únicamente asentaré las páginas correspondientes.

La homogeneización del aspecto (peso, talla, color, volumen, formas y contornos) marca las diferencias entre lo humano y lo animal. A lo largo de la historia, bestializar a grupos enteros ha sido una herramienta para justificar el ejercicio indiscriminado del poder, en términos de subordinación. Eso ha respaldado durante siglos la esclavitud de los indígenas, los negros y otros grupos raciales; el sometimiento de las mujeres por ser símbolos corporales carentes de inteligencia y razonamiento; la intolerancia hacia otras orientaciones sexuales en función de sus supuestas prácticas animales. En su novela, Tarazona subvierte esta noción e invierte su valencia. El cuerpo de su personaje femenino (encinto por demás) se erigiría en un espacio de lo semiótico y desestabilizaría los estratos de lo simbólico⁷: "El constante movimiento, en una proliferación de células y fluidos [...] borra las fronteras entre cultura y naturaleza" (Guerra, 55). 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 (problemática que se desvanece del todo cuando en virtud de su bestialización el otro es confinado a los márgenes o a su anulación como ha ocurrido en las acciones genocidas y de exterminio sistemático).

72 La conciencia del cuerpo en sus diferencias y su materialidad así como la importancia de los instintos le imprime una connotación positiva al proceso de animalización del personaje femenino. Este también propicia la continuidad de su especie al posibilitar que narradora y lectores percibamos la convergencia de distintos roles en un mismo cuerpo: la hija doliente que se convierte en madre y recuerda una continuidad ancestral que interrumpe la linealidad temporal e instituye el caos en el orden de los espacios. Así, la muerte de la madre lejos de ser un obstáculo para que un nuevo ser sea engendrado por la hija genera toda una serie de excrecencias. Esto ocurre en una doble vertiente tanto en la esfera del cuerpo social que prolifera como en un sujeto que se multiplica; en el cuerpo de Irma y sus desbordamientos, en el huevo que va creciendo en ella. El cuerpo abyecto para los demás es justo el que Irma necesita para poder seguir viviendo.

2. *Tras las huellas de mi olvido* y la abyección del cuerpo materno

Bibiana Camacho obtuvo una mención honorífica del prestigiado premio Juan Rulfo que se concede a primeras novelas en 2007 con *Tras las huellas de mi olvido*. Integrada por quince capítulos

7 || Lo semiótico, plantea Julia Kristeva, es anterior a lo edípico, late tras el orden de lo simbólico y, por lo tanto, puede irrumpir en el lenguaje tanto en el nivel del significado como del significante. Lo semiótico interrumpe la trayectoria vertical del signo e inserta en él la heterogeneidad de lo no significable (Guerra, 52-53).

sin titular, la narradora adolescente Etél Hernández hilvana los hechos de la última semana con la obsesión de encontrar un dato, un recuerdo que se le escapa y cuyo hallazgo, al final del libro, dotará de inteligibilidad los episodios relatados. Como en *El animal sobre la piedra*, la figura de la madre y los vínculos filiales son determinantes para el rumbo de la historia, pero si Tarazona invoca a una continuidad ancestral, Camacho enfatiza el abismo abierto e irreconciliable entre la progenitora y su hija. Si el espacio exterior es para aquella mero telón de fondo porque los principales cambios son percibidos por el personaje femenino en sí mismo y para sí mismo, en esta se dirige la mirada hacia una metrópoli indiferente, sus atareados habitantes vueltos sobre sí mismos y a una cotidianidad aplastante y sin sentido. El tono delirante y apresurado en *Tras las huellas de mi olvido* marca a la enunciación y es acorde con la revelación del final, cuando la protagonista puede identificar qué es lo que la ha inquietado: su madre ha estado a punto de asesinarla como momentos antes había dado fin a la vida de su pareja.

El texto abre de la siguiente manera: "Camino sin rumbo por el centro de la ciudad. No tengo prisa ni interés de encontrarme con nadie" (11) y así redunda en el título del libro en el que los términos "Tras las huellas" remiten al mismo campo semántico de una parte del cuerpo esencial para la historia: los pies y su recorrido. La errancia ante la carencia de un punto fijo al cual regresar (el hogar, alguna relación afectiva como la filial, la fraternal o la de pareja) surca todo el relato, a pesar de impregnarse este de encuentros, diálogos y acontecimientos. Por contraste, tal abundancia resalta la alienación del sujeto protagonista en una escisión múltiple. Etél desarticula simultáneamente cuerpo, razón, emocionalidad y se aparta de los demás en una suerte de autoexilio existencial y expulsión social. La imagen de los pies descalzos, sucios y con uñas largas aparecerá continuamente a lo largo de la historia y funcionan adecuadamente para que en las últimas líneas sea revelado que el tiempo de la enunciación ha sido de unos pocos minutos. Se desempeña también como una sinécdote de ese cuerpo inconexo, desvinculado de sí mismo y de su entorno.

Uno de los *leit-motiv* del texto es la pregunta "¿Cómo pude salir sin zapatos?". La ausencia de calzado la lleva a mirar y describir esa parte desnuda de su cuerpo:

Tengo los pies ennegrecidos; las uñas largas y amarillentas como garras de buitre. [...] La mugre de las plantas de mis pies avanza de los tobillos a las pantorrillas, que se endurecen como si fueran de piedra. Me detengo espantada y observo: sólo los pies están negros; el resto conserva su color natural. [...] me gusta la combinación de negro con rojo, la sangre brilla a través de las costras oscuras. [...] Mis pies chapotean en algo viscoso, invisible" (12-13).

La inquietud sobreviene ante la visión de lo anómalo que se presenta por la carencia de aquello que cubra la desnudez de sus extremidades sucias, con uñas crecidas y un fluido sanguinolento que delata la carne desgarrada. De nueva cuenta, la evidencia de un cuerpo que se aparta de las convenciones de la limpieza y del orden produce horror y extrañamiento. Internalizadas socialmente, el sujeto se violenta ante el hecho de que él mismo produzca imágenes perturbadoras por inusuales. De inmediato se establece la conexión con lo animal ("como garras de buitre") y sus posibles efectos en el desplazamiento del sujeto que se ve objetualizado ("como si fueran de piedra"). Las uñas como desbordamiento y la sangre como demostración de la frontera inestable entre el adentro y el afuera, la vida y la muerte, el cuerpo como una entidad compacta e inteligible no encuentran el límite que impondrían los zapatos. La ansiedad del personaje por esa ausencia de restricciones y moldes expresa el choque experimentado por la fractura de la imagen materna, hecho aún no comprendido por ser obsesivamente negado a través del olvido como defensa: "Estoy descalza y el eco de una pérdida irreparable me hace buscar mis zapatos, como si fuera la cosa más importante del mundo" (118). El texto muestra, entonces, la noción foucaultiana "de que el poder regulador produce a los sujetos que controla, de que el poder no sólo se impone externamente, sino que funciona como el medio regulador y normativo que permite la formación de los sujetos" (Butler, 49).

La narradora manifiesta temor ante sus cambios corporales porque justamente la diferencia revela la anomalía; la posibilidad de la descomposición, la mutación hacia lo animal, tal vez la proximidad de la muerte. En todos estos casos surge (como en la novela de Tarazona) la alarma por la conciencia de la fragilidad de los cuerpos. Etél se espanta por la condición de sus extremidades, aquellas que le permiten sostenerse y avanzar. Andar sobre los pies en forma erecta se ha considerado como uno de los atributos esenciales para el surgimiento del *homo sapiens* y funge como un elemento distintivo del ser humano y de su madurez fisiológica. Para Freud, la posición erguida dio paso a nuevos valores y en ella estaría el origen de la moral y de la represión. De ahí que a pesar del dolor, la narradora hable de su marcha incesante: "Necesito descansar, sentarme en la banqueta, en el suelo. Pero no me detengo; el silencio, la ausencia de gente y de sombras son perturbadores" (13). Carecer de esa capacidad implica otra dificultad para la narradora, la de regresar a casa, en donde experimentaría protección y seguridad. Es decir, retornar al espacio familiar y restrictivo es una metonimia del calzado inexistente. Zapatos y hogar como metáforas del triunfo de la cultura y la derrota del cuerpo animal.

El tercer y último aspecto que deseo resaltar de la cita anterior es la contradicción manifestada hacia la sangre que mana del cuerpo de la narradora. La combinación del rojo y el negro le es agradable debido a la brillantez que imprime sobre la suciedad costrosa. Descrita como fluido viscoso, la sangre y sus condiciones de aparición invitan a reflexionar sobre otro de los registros de lo abyecto y asociarla con la desgarradura del parto y el vínculo con la maternidad. Tengamos en cuenta que la novela narra la conflictiva relación entre Etél y su madre. La falta de nombre propio de ese personaje tan destacado⁸ en la trama es sintomática. Sin exhibir la marca tipográfica, el sustantivo podría leerse como la Madre, con mayúsculas, y esto incitaría a preguntarnos sobre lo que su representación pone en juego.

Lo tenso de las interacciones entre ambas repercute en la confusión de los sentimientos de la joven. En un corto lapso textual expresará esa ambivalencia: "[...] quizá es lo que yo necesitaba pensar, creer, para no dejar de amarla nunca, como ahora mismo la amo" (173) y "No quería a mi madre y me sentía culpable por ello" (180). Habita en ella, esa paradoja, un sistema de atracción y repulsión a la par, pues se debate entre alejarse de la progenitora, mudarse de la casa en donde se siente humillada, insultada, agredida física y psicológicamente; o quedarse a su lado, no irse con Rosendo cuando este opta por romper con su pareja. A pesar de saber que "no iba a ser fácil" la convivencia con su madre, Etél espera vivir a su lado momentos más agradables. Sin embargo, los capítulos de apertura y cierre revelan la correspondencia entre las figuras femeninas que parecerían antagónicas a lo largo de toda la historia. Así en el inicio de la novela, cuando los lectores aún no saben que está contada en retrospectiva por la joven mientras está encerrada en un vehículo, explica: "Giro la cabeza. En mi recorrido visual creo hallar el rostro de mi madre reflejado en un aparador. Regreso la mirada a ese lugar, pero no hay nadie. [...] Analizo la perspectiva y busco el punto específico donde vi el reflejo. Adelanto un poco la cabeza, soy yo. ¿Cómo pude confundirme con mi madre?" (14). En el apartado final comprendemos que es la madre, en efecto, quien la está rondando y es su imagen la refractada en los cristales: "Mi madre se puso frente al coche con un cuchillo en la mano. Aceleré y le dejé ir el carro" (182). La intercambiabilidad de una y otra, en imágenes y en acciones, aniquila las representaciones de la víctima y la victimaria, la inocente y la culpable, la hija buena y la madre mala. Reformula, de esta manera, lo que en el estereotipo sería impensable, inexistente y lo convierte en inteligible para el público receptor.

8 || Cada personaje relevante posee un nombre propio: Rosendo, el padrastro; Bernardo, el ex novio; sus amigos Isaac y Ramón y la pareja de este, Lucila.

El texto posibilita una lectura a contrapelo de lo que Kristeva denomina "lo Maternal": ese "principio ambivalente que, por una parte, depende de la especie y, por otra, de una catástrofe de identidad que hace que el Nombre propio caiga en ese innombrable que imaginamos como la femineidad, el no lenguaje o el cuerpo" (210). De acuerdo con esta teórica, la maternidad es una fantasía fincada en la idealización que le resta humanidad y, por ende, corporalidad y concreción. Una lectura viable apuntaría hacia la crisis de sentido generada por la desviación de los cánones de la maternidad expuestos en la novela. La madre de esta novela encarnaría la antítesis de las representaciones sobre el tema, en cuanto a las expresiones y los sentimientos que se esperarían de ella. Su conducta es tangible y reactiva, en lugar de alentar el engrosado imaginario alrededor de la santidad, el sacrificio y la abnegación.

Tras las huellas de mi olvido retoma en dirección inversa las tres líneas básicas del fortalecido culto mariano sobre la maternidad (Kristeva, 211-220). El primero de ellos rompería la homologación de la Madre con el Hijo, pues los dos personajes femeninos son configurados de acuerdo con una identidad y una trayectoria propias. A la asexualidad y el ascetismo de María, Camacho responderá con una madre alcohólica, que ha ejercido su sexualidad abiertamente y es víctima de una neurosis provocada, justamente, por la insatisfacción carnal. A la figura de autoridad de la Virgen dado su carácter modélico, el personaje de la novela cimbra todas las convenciones y se le despoja de cualquier gesto amoroso o digno de admirar. Las emociones que detona, por lo tanto, son la antítesis del arquetipo de las relaciones filiales, según las reiteradas confesiones de Etél: "No podía dormir, estaba muerta de miedo, pero sobre todo de asco: tuve que reconocer la repulsión que me causaba sentirla acostada junto a mí" (162). Las demandas de afecto y atención de la madre también subrayan ese quiebre: " –Ves, eso, eso es lo que me pasa. Cómo me tratan tú y Rosendo [...] – Los silencios agresivos, la falta de cariño, la falta de respeto" (163). Y por último, señala Kristeva, la exacerbación afectiva, pues "frente al amor que une a la madre y a su hijo, el resto de las 'relaciones humanas' estalla como un flagrante simulacro" (219). Por supuesto, en la obra de Camacho tal sentimiento es reemplazado por otros como el desprecio o la agresión.

La sangre traspasa las vendas y Etél no puede "quitar la vista de las largas y amarillentas uñas" de los pies (183). La viscosidad del fluido que aparece y la interrogación con que el personaje cierra el relato ("¿Dónde había dejado los zapatos?") sitúan el vínculo filial en una dimensión abyecta. Delatan el deseo compulsivo animado por el imaginario de la nostalgia por el útero y cuya imposibilidad deja al cuerpo femenino un vacío, un orificio. En el texto se propone como el hueco de la memoria gracias al cual Etél

puede conservar la identificación construida sobre la maternidad y su negación a dejarla ir. El resultado es la conciencia de sí y la percepción del Otro. El olvido de Etél y, por consiguiente, la novela como voz parlante sobre el derrumbe de la representación de la Madre son el punto de partida para construir un espacio semiótico apto para nuevos imaginarios. Espacio no exento de conflictos y contradicciones.

3. Pensar los cuerpos de otro modo

La lectura de las *operas primas* de Tarazona y Camacho convidan a explorar qué ocurre cuando se replantean las normas vinculadas con el género femenino. En este trabajo me detuve en una posición concreta, la de la maternidad; y en un vehículo específico, lo inadmisible del cuerpo femenino. No obstante, ambas novelas dan pie para explorar con mayor detenimiento los quiebres en relación con la vida de pareja y la sexualidad, la ausencia o la sustitución del padre así como los vínculos que se establecen con otros miembros de la familia y el entorno social.

Las dos obras analizadas se centran en cuerpos cuyo rechazo es fincado en su degradación (como ocurre en la animalización de Irma) o en el asco, en la repugnancia que inspiran (como los pies de Etél). Su abyección es cuestionada al materializarlos a través del lenguaje literario. Este, desde un enfoque político, les confiere una existencia legítima a partir del momento mismo de su materialización; desde una perspectiva epistemológica, gracias a su inteligibilidad. La contradicción expuesta en la obra de Tarazona es que a pesar de tal legitimidad, a lo largo del derrotero narrativo los lectores se percatan que el cuerpo de la protagonista es puesto en un nivel no plenamente humano. 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. Es decir, se propone la interrogante sobre si esta vida vale o importa menos por el hecho de ser aceptada como menos importante, debido a la articulación de un horizonte simbólico vigente.

Por su parte, *Tras las huellas de mi olvido* reincorpora el cuerpo abyecto de la madre mediante una estrategia denominada por Butler como la "producción diferenciada de lo humano" (Costa Meijer); es decir, a través de cuerpos despojados de complejidad e

historicidad. Los antagónicos importarían; estos, no. En la obra de Camacho se muestra cómo se genera la abyección. La frustración y el consecuente impulso asesino de la madre no provienen de la nada de la misma manera que la mugre y las heridas de los pies de Etél portan un sentido que desplaza la repugnancia y la anomalía para legitimar su nuevo aspecto. Ambas posiciones, la de la madre y la de la hija, se hacen presentes a pesar de su inexistencia, su inviabilidad y su lejanía de las regulaciones exigidas sobre sus imaginarios. La escritura de esta joven autora propicia la aparición de otras maneras de comprender los cuerpos femeninos y la incomodidad con que experimentan dos roles del género femenino sacralizados por la normatividad. Los discursos que pesan sobre ellos funcionan como una carga, como una construcción discursiva inoperante.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Madrid: Paidós, 2002.
- Camacho, Bibiana. *Tras las huellas de mi olvido*. México: Almadía, 2010.
- Coelho, Oliverio. "El animal sobre la piedra, de Daniela Tarazona". *Los Inrocks*. Sección Libros. 2011 <http://www.losinrocks.com/libros/el-animal-sobre-la-piedra-de-daniela-tarazona> [Fecha de consulta: enero de 2013].
- Costera Meijer, Irene. "Cómo los cuerpos llegan a ser materia. Una entrevista con Judith Butler. 1". *Antroposmoderno*. 2009 http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1272 [Fecha de consulta: enero de 2013].
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Crítica, 1998.
- González Rodríguez, Sergio. "Los libros del 2008". *Reforma*, enero 4, 2009. www.reforma.com/cultura/Articulo/478/955534/ [Fecha de consulta: enero de 2013].
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2007.
- Kristeva, Julia. "Stabat Mater". *Historias de amor*. 2ª edición. México: Siglo XXI, 1988, pp. 208-231.
- Luiselli, Valeria. *Los ingrávidos*. México: Sexto Piso, 2011.
- Nieto, Irad. "El animal sobre la piedra, de Daniela Tarazona y La última partida, de Gerardo Piña". *Letras Libres*. Sección Libros, 2009. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-animal-sobre-la-piedra-de-daniela-tarazona-y-la-ultima-partida-de-gerardo-pina> [Fecha de consulta: enero de 2013].
- Rodríguez Lozano, Miguel G. *Nada es lo que parece. Estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2012.
- Tarazona, Daniela. *El animal sobre la piedra*. México: Almadía, 2008.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. "Nuevas voces en la narrativa mexicana, ¿nuevos caminos?". Maricruz Castro Ricalde y Marie-Agnès Palaisi-Robert. *Narradoras mexicanas y argentinas, siglos XX-XXI*. París: Éditions Mare & Martin, 2011, pp. 313-328.