

**Escribir el dolor y deletrearlo con el cuerpo:**  
***El animal sobre la piedra e Isla partida* de Daniela Tarazona**  
**Writing the pain and spelling it with the body:**  
***El animal sobre la piedra e isla partida* by Daniela Tarazona**  
**Escrevendo a dor e soletreando com o corpo:**  
***El animal sobre la piedra e Isla partida* de Daniela Tarazona**

ALEXANDRA DE LA COLINA GARCÍA

---

**RESUMEN:** En el presente artículo, propongo un análisis respecto a las variaciones del dolor en *El animal sobre la piedra e Isla partida* de Daniela Tarazona y sobre cómo, a través de la metamorfosis y el desdoblamiento, es posible delinear el cuerpo doliente y encausarlo hacia una transformación lingüística e identitaria. Para ello, partiré de la teoría de los afectos de Sara Ahmed, así como del estudio de los elementos que permiten la representación del dolor en la narrativa. Asimismo, el análisis se enlaza con el acto de escribir desde el cuerpo a partir de Hélène Cixous y su *escritura femenina*. Desde esta perspectiva, es posible hablar del cuerpo herido y trazar una causalidad entre el dolor y la fragmentariedad del lenguaje. El compendio de estos mecanismos, me permite introducir el concepto de *escritura afásica* inscrita en el cuerpo, ya que la experiencia dolorosa trastoca la fluidez del lenguaje.

**PALABRAS CLAVE:** *dolor, cuerpo herido, escritura, lenguaje.*

**ABSTRACT:** This paper aims at analyzing the variations of pain in *El animal sobre la piedra* and *Isla Partida* by Daniela Tarazona. It seeks to explain how, through literary means such as metamorphosis and the process of unfolding, it is possible to define the limits of an aching body, and direct it towards an identity and linguistic transformation. This paper will assess Sarah Ahmed's theory of affection, as well as the study of different literary terms used to represent pain in literary settings. Likewise, this work gives insight into the concept of writing from the body coined by Hélène Cixous and her *feminine writing*. This perspective allow us to give a definition of the aching body and establish a causal relationship between the grammar of pain and the fragmentation of language. The aforementioned mechanisms contribute to the formulation of an *aphasic writing* inscribed within the aching body, given that this grammar of pain directly disrupts the fluidity of language.

**KEY WORDS:** *pain, aching body, writing, language.*

**RESUMO:** Neste artigo proponho uma análise a respeito das variações da dor em *El animal sobre la piedra e Isla partida* de Daniela Tarazona e sobre como, através da metamorfose e do desdobramento, é possível delinear o corpo sofredor e encaminhá-lo para uma transformação lingüística e identitária. Para isso, partiremos da teoria dos afetos de Sara Ahmed, assim como do estudo dos elementos que permitem a representação da dor na narrativa. Da mesma forma, a análise está vinculada ao ato de escrever a partir do corpo com Hélène Cixous e à sua escrita feminina. Nessa perspectiva, é possível falar do corpo ferido e traçar uma causalidade entre a dor e a fragmentação da linguagem. O compêndio destes mecanismos, permite-me introduzir o conceito de *escrita afásica* inscrita no corpo, uma vez que a experiência dolorosa interrompe a fluência da linguagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** *dor, corpo ferido, escrita, linguagem.*

**RECIBIDO:** 08 de noviembre de 2021. **Aceptado:** 03 de diciembre de 2021

---

*fui una silla de ruedas / cuando mi familia se rompió las  
piernas.*

IVETH LUNA FLORES

*A quienes se les han dilatado las pupilas con la  
pérdida. La luz volverá.*

SOCORRO VENEGAS

En los últimos años las obras latinoamericanas escritas por mujeres toman fuerza y se posicionan en la escena internacional como portavoces de las minorías. Las autoras que forman parte de esta ola<sup>1</sup> ahondan en temas como el dolor, la maternidad disidente, la transformación corporal y la escritura íntima para romper esquemas, tanto literarios como sociales, que parecían completamente rígidos. Se trata de un universo de anomalías corporales, en ocasiones de infecciones y enfermedades, con protagonistas mujeres que, en su mayoría, narran desde la primera persona sus organismos y las transformaciones que —inevitablemente— los marcan. Hay un nuevo enfoque dirigido al cuerpo, a sus sensaciones y malestares que se unen para hablar, no del cuerpo que se posee, sino del cuerpo en el que se deviene.<sup>2</sup> A partir de este panorama que tiende a alargarse con el paso del tiempo, en este artículo me concentro en una de las plumas mexicanas que forman parte de este universo literario, Daniela Tarazona, nacida en 1975, es autora de tres novelas: *El animal sobre la piedra* (2008), *El beso de la liebre* (2012) e *Isla partida* (2021); en las siguientes páginas me enfocaré en la primera y en la tercera.<sup>3</sup> Asimismo, su obra incluye el volumen *Clarice Lispector. La mirada en el jardín* (2020), un estudio sobre la narradora brasileña, cuya influencia es notable en la escritura de Tarazona,<sup>4</sup> pues retoma ejes temáticos como la transformación animal de una mujer y la voluntad de crear textos desde la entraña.

<sup>1</sup> Mariana Enriquez (*Los peligros de fumar en la cama*), Samanta Schweblin (*Distancia de rescate*), Fernanda Melchor (*Temporada de huracanes*), Mónica Ojeda (*Nefando*), Valeria Luiselli (*Los ingrávidos*), Patricia Laurent Kullick (*El camino de Santiago*), Cecilia Eudave (*Bestiaria vida*), etc. Por sus temáticas, corresponden a escritoras que se ocupan de subjetividades diferentes construidas, en gran parte, por el entorno capitalista que permea la contemporaneidad. Académicas como Betina Keizman y Gloria Vergara puntualizan sobre estos aspectos en sus estudios.

<sup>2</sup> Meri Torras en “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia” (2007), estudia al cuerpo como un texto que para ser leído requiere de un código para interpretar y ser interpretado. Además, estudia tres posibilidades: tener un cuerpo, ser un cuerpo y devenir cuerpo.

<sup>3</sup> *El beso de la liebre* (2012) no forma parte del corpus del presente artículo pues no mantiene los puntos en común de las otras dos novelas estudiadas. Sin embargo, también tiene una narradora y protagonista mujer, llamada Hipólita Thompson, cuyas capacidades sobrenaturales son el motivo por el que Dios decide enviarla a la tierra de los hombres.

<sup>4</sup> De hecho, el epígrafe de su primera novela proviene del cuento “Amor”, recopilado en *Revelación de un mundo* (1984): “-¿Qué bicho es ése? -le pregunté e intuitivamente mi tono fue suave para no herirlo con mi curiosidad. Le pregunté qué bicho era aquél pero en la pregunta el tono tal vez implicara: ¿por

Su ópera prima está dividida en dieciocho capítulos en los que se relata la historia de Irma, la protagonista y narradora, quien decide emprender un viaje a la costa tras la muerte de su madre; allí se encuentra con Lisandro, un oso hormiguero, y con un hombre al que sólo se le conoce como “mi compañero”. Desde ese entorno tropical, comienza a (d)escribir, a manera de crónica, la mutación de su cuerpo en una especie de reptil. Pese a esto, hay indicios que ponen en tela de juicio su experiencia, pues en distintas ocasiones se menciona que ha sido internada en un hospital por al menos un par de ocasiones. Por otro lado, *Isla partida*, publicada en 2021, está dividida en tres partes. La lectora se encuentra frente a un diagnóstico que recibe la narradora, ya que imágenes de sus encefalogramas aparecen a lo largo del texto. Luego de realizarse el estudio médico, ella decide viajar a una isla para morir. Además de establecer un juego con los pronombres personales y los tiempos verbales, la protagonista también elige escribir lo que le sucede. Asimismo, se crea un diálogo entre el presente y los recuerdos que suscita el ambiente clínico que la rodea. La metamorfosis, así como las maniobras del lenguaje para dar cuenta de lo abrupto del mundo, funcionan como estrategias que ya han sido resaltadas por la crítica en cuanto a la prosa de Tarazona.<sup>5</sup>

Retomaré, a modo de estado del arte, algunas anotaciones críticas con el afán de extender las líneas analíticas a manera de radiografía de las obras. Me enfocaré, sobre todo, en las posturas que *El animal sobre la piedra* ha originado, pues *Isla partida* es de reciente publicación y aún no existen trabajos académicos respecto a ella, no obstante, recuperaré algunos datos de reseñas y entrevistas publicadas.

La investigadora mexicana Maricruz Castro Ricalde enfoca su análisis en el cuerpo abyecto y afirma que Tarazona tiene la habilidad de desarrollar una poética de lo sobrenatural dentro de un mundo real. O sea, que a lo largo de su primera novela se sostiene una ambigüedad que no permite descifrar si se está frente a una alucinación o un hecho extraordinario (Castro, 2013: 70). Por su lado, la especialista en narrativa hispanoamericana Carmen Alemany Bay clasificó *El animal sobre la piedra* como aquello que denomina “narrativa de lo inusual”: es decir, en el campo de los “textos en los que se refleja una realidad cotidiana, accidentada y abrupta, en la que los personajes no encuentran su lugar en el mundo” (Alemany, 2020: 8).

---

qué hace usted esto? Qué necesidad es la que le hace inventarse un perro? ¿Y por qué no un perro de verdad entonces? ¡Pues los perros existen! ¿O usted no tuvo otro modo de poseer la gracia de ese bicho más que con un collar?” (Tarazona, 2008).

<sup>5</sup> De acuerdo con Claudia Cabrera en *Este País* (2020), Daniela Tarazona construye un tipo de personaje, en el que “las metamorfosis de las protagonistas, por su cualidad de imposibles, significan una irrupción en lo real y revelan su carácter fantástico. Son metáforas de un deseo de superación y de un afán por sobreponerse a los estándares de lo femenino en un mundo cambiante” (202: s/p). De igual modo, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (2022), Ana Negri describe la obra de Tarazona como “un puente entre universos en el que los puntos cardinales juegan al juego de las sillas y las palabras aprovechan el desconcierto para apoderarse del mundo” (2022: s/p).

Alemaný afirma que la literatura de este círculo de autoras se mueve entre analogías o metáforas que difuminan las fronteras entre lo real y lo fantástico; sin embargo, la realidad retorna inevitablemente (2020: 8). Gracias a esto es posible definir la obra de Tarazona como textos que colindan con la literatura fantástica, con elementos como la transformación del cuerpo y la constante posibilidad de atestiguar —o no— un quiebre psicológico de las personajes. Además, se considera que da un tratamiento especial a los cuerpos de protagonistas quienes habitan un mundo hostil que les provoca dolor.

Dicho lo anterior, el objetivo del presente artículo es analizar los mecanismos que comparten *El animal sobre la piedra* e *Isla partida* en cuanto a la representación de las variaciones del dolor y su impresión en los cuerpos. Ambas novelas coinciden en la narración de corporalidades alteradas por el duelo y funcionan como testimonios que palpan el dolor, un dolor que provoca tanto la huida como la resistencia en forma de escritura. Así, a partir de esta investigación se demuestra que el acto de escribir funge como herramienta para drenar el dolor a través de la metamorfosis y el desdoblamiento. Además, se propone que esta suma de recursos puede ser leída como una escritura afásica, traducida como la pérdida del lenguaje frente al dolor que permitiría escribir(se) en el mundo.<sup>6</sup> En otras palabras, existe una relación causal entre el dolor y el acto de escribir que concreta su unión por la necesidad de representar la experiencia dolorosa inscrita en el cuerpo. De tal manera, surgen interrogantes en cuanto a los vasos comunicantes que unen a las novelas, así como sobre la forma en la que las protagonistas responden al dolor que las atraviesa. Por ejemplo: ¿cómo, mediante la escritura, es posible encarar el dolor?, ¿el lenguaje se modifica frente al dolor?

El análisis está dividido en dos apartados: el primero, se concentra en los cuerpos desarreglados por el dolor, cuyo padecimiento se refleja en la huida y en las imágenes creadas por las personajes desde que dicho dolor se manifiesta por primera vez en su cuerpo y es reconocido. En el segundo, el eje es la escritura desde el cuerpo sintomático, pues se manifiesta como un acto decidido y consciente en busca de una reparación. Por último, se establecen los elementos que dan pie a la fragmentación de la escritura como un síntoma que comparten ambas narraciones. Para el encuadre teórico se realiza una aproximación desde las ideas de Sara Ahmed y de Hélène

<sup>6</sup> Elaboro el concepto de la *escritura afásica* bajo la definición médica que evoca un problema al momento de emitir palabras. En este sentido, los rasgos para rastrear la escritura afásica en cualquier texto deben iniciar con un tropiezo al comienzo del acto de escribir. Es decir, es necesaria la presencia de un elemento que bloquee la enunciación y la transcripción de la experiencia. Después, es representada por la pérdida de fluidez traducida textualmente con frases o párrafos cortos, en los que la continuidad de lo relatado se ve truncada. Finalmente, la *escritura afásica* se asume como tal y encuentra una fuga en las metáforas y ficciones que permiten elevar la experiencia —en este caso dolorosa— hacia una experiencia estética por medio del lenguaje.

Cixous sobre las representaciones del dolor y la escritura femenina hecha desde y con el cuerpo herido.

## EL DOLOR DESARREGLA LOS CUERPOS

*En vez de considerar cómo se determina el sentimiento de dolor [...], podemos mirar lo que hace el sentimiento de dolor.*

SARA AHMED

Para comenzar a trazar el andamiaje teórico del dolor, sustento mi estudio en el análisis que ofrece Ahmed<sup>7</sup> desde la interdisciplina en *La política cultural de las emociones* (2004); la filósofa propone una crítica hacia la psicologización y privatización de los afectos, pues éstos también se mueven en la esfera pública. En primer lugar, postula que los discursos de poder inscriben las emociones en los cuerpos, lo cual provoca que los afectos de ciertas corporalidades sean acallados. En segundo lugar, establece un “modelo de las emociones de adentro hacia afuera” (Ahmed, 2015: 32), entendido como el movimiento que hay entre los sentimientos individuales y su exteriorización por medio de la palabra hacia los otros, los objetos o incluso uno mismo. Así plantea un modelo de sociabilidad basado en otras disciplinas, como la sociología y la filosofía, para asegurar que lo que permite distinguir el adentro del afuera es la existencia de los límites y de las superficies entre las corporalidades.

Se entiende que las emociones funcionan como creadoras de las fronteras que dibujan el contorno que separa a los cuerpos de la otredad. A partir de estas premisas, la teórica propone la circulación de las emociones como lo que se mueve entre los cuerpos (2015: 35) y puntualiza que aquello que circula es el objeto de la emoción y no la emoción misma. Dicho de otra manera, una emoción provoca diferentes fenómenos corporales y crea, además del movimiento,<sup>8</sup> los vínculos que ligan a uno con otros cuerpos. En este sentido, la emoción es entendida como una forma de política cultural y como una construcción del mundo. De igual modo, Ahmed constata que la retórica de las emociones va de la mano con las sensaciones corporales, por lo que,

<sup>7</sup> Sara Ahmed es reconocida como una de las pioneras del “giro emocional” (Ahmed, 2015: 11): en el prólogo, Helena López constata que en la distinción entre emociones y afectividad existe “una reinstalación de la falacia opositiva cultura/naturaleza que ignora el carácter sobredeterminado de los procesos corporales” (2015: 12). En esta cita se opone a tratar de entender las emociones desde su origen y busca más bien entenderlas como algo que le sucede a los cuerpos, por lo que es importante hablar de cómo se representan.

<sup>8</sup> Ahmed retoma la etimología de la palabra “emoción”, que comparte raíces con “movimiento”: “Hay que recordar que la palabra “emoción” viene del latín *emovere*, que hace referencia a ‘mover’, ‘moverse’” (2015: 36).

al momento de expresar sentimientos como el dolor, la ira, la vergüenza y el miedo, opera una “emocionalidad de los textos” (2015: 39). Se concentra en las figuras retóricas, pues “Cuando hablamos sobre el desplazamiento entre los objetos de la emoción, también tenemos que considerar la circulación de palabras que refieren a la emoción [...] Reemplazar una palabra para una emoción con otra palabra produce una narrativa” (2015: 40). Así, contempla que las emociones están ligadas socialmente a un vocabulario y a una retórica específica que construyen un imaginario colectivo alrededor de las emociones.

“Mi análisis introduce el concepto de ‘intensificación’ para mostrar cómo el dolor crea la impresión de una superficie corporal” (2015: 42) refiere Ahmed en su preámbulo. Al seguir esta postura, el dolor puede dar forma a los cuerpos y su concientización permite que la frontera entre lo interno y lo externo se delimite. En el capítulo “La contingencia del dolor”, la filósofa contempla los recursos narrativos que permiten poner en palabras este afecto. Para representarlo advierte la presencia recurrente de figuras punzocortantes, porque ello permite que el borde del cuerpo sea percibido (2015: 57). El dolor justifica la aparición de objetos externos porque “la percepción de la intrusión de algo distinto en el cuerpo crea el deseo de restablecer la frontera, de empujar hacia fuera el dolor o el objeto (imaginado, material) que sentimos que es la ‘causa’ del dolor” (2015: 58). Ahmed apela a un campo semántico como el de cuchillos, taladros, heridas, moretones, piquetes y cólicos, a través del cual se percibe la frontera, porque la superficie corporal está siendo violentada por el dolor.

Daniela Tarazona emplea esta batería de recursos para movilizar el dolor en las protagonistas y representar los afectos que produce el fallecimiento de la madre y el diagnóstico médico no favorable. Ambas narradoras describen, mediante campos semánticos del malestar corpóreo, la alteración física y psíquica que el dolor provoca en ellas. La aparición de objetos afilados con capacidad de tajar el cuerpo se presenta como el elemento que sustrae a las personajes algo que no podrá ser restablecido sobre la piel, entendida como la orilla entre el afuera y el adentro. La molestia física es latente en *Isla partida*, ya que hay un constante vocabulario que liga la emoción con la corporalidad. Refiero a la presencia de sensaciones como el mareo, las manos frías, los hormigueos, la distorsión visual y las punzadas, además del momento específico en el hospital: “La luz comienza a parpadear, es intensa, hiriendo como un cuchillo que corta sus globos oculares en pedazos mínimos” (Tarazona, 2021: 102). Por su parte, en *El animal sobre la piedra* se narra que el dolor es el causante de los padecimientos físicos: “La percepción que tengo del mundo es novedosa y, al menos una vez por día, siento un espasmo en la cabeza, parecido al que se experimenta ante una fuerte impresión emocional” (Tarazona, 2008: 14), además de la utilización del campo semántico mencionado previamente: mareo, punzadas y dolores (2008:

28). La narradora también introduce la imagen del cuchillo, como el objeto extraño que hiere al cuerpo: “Al lavar los cuchillos sentí que ellos me podían cortar, como si tuviesen vida propia [...]” (2008: 29).

Castro Ricalde, al estudiar el cuerpo de Irma en *El animal...*, apunta que “Si se teme al rasguño, la herida y los cortes es debido a que las aberturas de la piel dan fe a los límites corporales; dentro del adentro que enseña el delicado entramado del organismo y el afuera que lo protege” (Castro, 2013: 71). Lo anterior hace eco con la “intensificación” explicada por Ahmed, en la que identifica que la consciencia de lo corporal, como materia orgánica, se palpa cuando hay dolor (Ahmed, 2015: 57). Irma tiene una percepción nublada del mundo, cuyo esclarecimiento puede ser abordado mediante la teoría de los afectos:

En estos momentos de intensificación se definen los contornos de las superficies ordinarias de la morada corporal, superficies marcadas por diferencias en la misma experiencia de las intensidades. En la medida en que las sensaciones de dolor demandan que atienda a mi existencia corporizada, llego a habitar las superficies del mundo de un modo particular (Ahmed, 2015: 59).

Con base en esta idea, es importante traer a colación cómo Irma se enfrenta al mundo: “La muerte de mi madre había arrancado de mi mente la conciencia de los *contornos* y la individualidad de los colores” (cursivas mías, Tarazona, 2008: 132). Entonces, en el momento en que el dolor ataca a los cuerpos, entendidos como superficies que reciben impresiones, el contorno de la piel se modifica. En otras palabras, Irma es incapaz de delinear su propia corporalidad pues, después de la muerte de su madre, se encuentra a la deriva, incluso en lo relativo a su subjetividad humana, ya que narra su transición al cuerpo de un reptil: “Si pienso como lo que he sido, si pienso desde el cuerpo de una mujer, me asusto y creo que puedo morirme, que mi corazón se detendrá” (2008: 85).<sup>9</sup> Al utilizar el tiempo pasado afirma que fue mujer, sin embargo, le resulta imposible seguir encarnando esa categoría porque el dolor ha afectado tanto su identidad como las fronteras de su cuerpo.

Aun Ahmed expone que la necesidad de alejarse del dolor es casi obligatoria al momento en que los cuerpos se enfrentan a él. Asimismo, supone que el encuentro de la piel con el dolor ocasiona la búsqueda hacia el cuerpo (lo interno) y el alejamiento del dolor (lo externo): “La intensidad de sentimientos como el dolor nos lleva de vuelta a las superficies de nuestro cuerpo: el dolor me atrapa y me hace retornar a mi cuerpo” (Ahmed, 2015: 57). El cuerpo debe ser vaciado y transformado como en un estado de emergencia, pues sus límites han sido trastocados. La reacción de las prota-

<sup>9</sup> Vale la pena retomar el episodio del pellejo de Irma: “El pellejo es mi historia. La pieza está completa. Me desprendí de él con movimientos cuidadosos” (Tarazona, 2008: 39). Deja atrás su humanidad para reencontrar su corporalidad.

gonistas de Tarazona ante la pérdida puede leerse desde esta lupa. En las dos novelas, el dolor funciona como detonante de la huida. Irma, quien protagoniza la primera historia, recuerda el momento en que murió su madre: “Miré de reojo a la muerte sucediendo como un trueno: era un relámpago plateado en la nuca de mi madre, de terrible alcance y sonido” (Tarazona, 2008: 38). Entonces, retoma lo anunciado al principio de su diario, pues explica de manera concisa lo que provoca el impulso de alejarse: “Me salvaré. La fuerza que impulsa mi viaje es opuesta a la muerte. Escapo para alejarme de la pérdida” (2008: 13). Bajo esta óptica, apelo a lo que Alemany considera en su estudio como la columna vertebral de la novela: “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” (Alemany, 2016: 134).

Estos elementos también son rastreables en *Isla partida*, puesto que, al dirigirse a la segunda persona del singular, se narra una salida de sí con un “tú” que parece evocar a alguien externo a su “yo”: “Poco a poco el sueño llega. Te duermes. Irás hacia las profundidades. En realidad, ella acaba de salir. Viajará a la isla” (Tarazona, 2021: 14). Entonces, el presente parece dislocarse y ampliarse en dos latitudes: por un lado, la del “tú” que se encuentra corporalmente en la clínica y, por el otro, la de “ella”, quien se ha fugado hacia la isla frente a la posibilidad de un cuerpo/cerebro dañado. Como mencioné antes, en *El animal...* la muerte de la madre acciona el gatillo que provoca el cambio de espacialidad y, posteriormente, la necesidad de migrar de cuerpo. Del mismo modo, en *Isla partida* los recuerdos de la muerte de la madre están presentes: “Cuando velaron a tu madre había flores [...] ahora mismo el recuerdo de ella en el ataúd te parece parte de una película que fuiste a ver al cine. La ilusión plena. No sabes si en realidad viviste esa noche y los meses que antecedieron a su muerte” (Tarazona, 2021: 110). Por ello, los pilares que nombra Alemany corresponden también a la protagonista de esta segunda novela, pues se enfrenta a un extravío de sí misma. El desdoblamiento discursivo ocurre de manera simultánea al estudio cerebral. Mientras el “tú” comienza a dormirse, “ella” sale del cuerpo y decide ir a la isla. Se establece una distancia con el “tú” que se encuentra inmerso en un primer plano que recibe el anuncio de la enfermedad.

El dolor funciona como una fuerza que provoca el choque con y en los cuerpos. Existe la necesidad de alejarse del dolor, tan fuerte como el instinto animal de huir del peligro para protegerse,<sup>10</sup> pues ambas mujeres se mueven hacia la búsqueda de un refugio, con un ímpetu escapista. Irma lo confirma al inicio: “Desde que mi madre murió cada noche es de pensamientos [...] yo no estoy enferma. Quiero escapar. Ansío

---

<sup>10</sup> Daniela Tarazona, en una entrevista con Carlos Puig, afirma: “hay varios elementos simbólicos, como el cuerpo, la mutación [...] la huida, el escapar, el salir corriendo. Esta es una novela donde la protagonista realiza un viaje después de perder a su madre y quiere desprenderse [...] decide poner una gran distancia” (Tarazona, 2020: s/p).



la fuerza que me llevará a hacerlo” (Tarazona, 2008: 12). Dicha ansia por irse refleja que la separación del dolor promete, hasta cierto punto, un respiro, como lo afirma más tarde: “Me consuela imaginar que puedo aliviarme trasladándome a otro sitio” (2008: 13). Igualmente, la narradora de *Isla partida* explicita la calma tras el desplazamiento, pero añade un matiz que sugiere el miedo: “Estar solo, alejarse del espacio cotidiano después de atestiguar la muerte trae un primer momento de satisfacción, luego de pavor” (Tarazona, 2021: 82). Asimismo, el punto de quiebre acontece en el instante en el que se somete al estudio clínico, en plena vulnerabilidad: “es en ese momento cuando ella se desdobra y sale de su casa para ir a la isla” (2021: 102). La mención de la fuga geográfica corresponde a la evacuación de su cuerpo en la que su “yo” se recluye en una isla para convertirse en “ella”. En otras palabras, la topografía elegida corresponde a un lugar sin dolencias y lo que funciona como morada corresponde a su propio cuerpo; es necesario salir de sí para protegerse del dolor. Hay que recordar que Ahmed propone que en la formación del cuerpo el dolor es esencial porque crea la sensación de superficie: “A través de experiencias sensoriales como el dolor llegamos a sentir nuestra piel como una superficie corpórea, como algo que ‘media’ la relación entre lo interno y lo externo, o el adentro y el afuera” (Ahmed, 2015: 53). Por lo tanto, las protagonistas se alejan geográficamente del dolor para reparar la transgresión de su frontera corporal. Existe un cambio de superficie espacial, traducido en la huida, para regenerar la impresión que ha causado el dolor. Más tarde, abordaré cómo la mudanza coincide con el cambio de pronombre en *Isla partida*, pues el dolor afecta directamente el lenguaje.

Existe otro punto en común en la huida de las protagonistas: ambas deciden refugiarse en un ambiente a-isla-do, en un lugar en el que los límites terrenales y fronterizos están difuminados. El agua, y más notoriamente el mar, se establece como un ecosistema que facilita el alejamiento del dolor: en *Isla partida* se narra que el cuerpo de la personaje “se halla rodeado por líquido. Ella es una isla de carne y huesos que se hundirá tiempo después” (Tarazona, 2021: 60). Su cuerpo está circundado por agua, por lo que ella misma se convierte en una isla-cuerpo. Además, hay una correspondencia entre el cerebro como isla y un juego con la doble acepción de “partida”. El órgano de la protagonista se parte en dos identidades pronominales tras la decisión de partir, o sea de distanciarse. La dimensión de la isla-cerebro también es posible pues dicho miembro ha sido sustraído de su función natural durante el estudio: “Dentro de su cerebro hay pequeñas pulsaciones que los cables llevan hacia la máquina que respira a su lado. Ella sabe que registra cada una de las ondas que emite su materia gris, vencida pero que, por fortuna, permanece resbalándose. Su cerebro dice: no me dominarán” (2021: 102). Por último, la isla-territorio es entendida como el lugar al que decide huir: “La isla a la que ella se dirige apareció sobre el mar tras la erupción de un volcán submarino” (2021: 27). En sentido estricto es un

lugar rodeado por agua, que irrumpe en el mar y está alejado de la espacialidad que conforma su vida, misma que está siendo cuestionada por el discurso médico.

En *El animal sobre la piedra*, el mar también aparece como el lugar que facilita la metamorfosis de Irma y la aleja del dolor. La protagonista utiliza el desdoblamiento, no de forma pronominal, sino que lo encarna. Por lo que la transformación corporal que describe es una metamorfosis, pues la playa le permite convertirse en una mujer-anfibia: “Estoy aquí porque tengo el agua y la tierra reunidas [...] necesito la procuración de los dos medios porque ya no sabría vivir de otra manera” (Tarazona, 2008: 45). Ella se percibe como un tipo de reptil porque está sufriendo la transformación intrínseca a su especie; por ello asevera que su cambio no es una deformidad: “Le dije que estaba enferma pero es lo contrario. Mi cuerpo sabe que comienza su ciclo evolutivo” (2008: 57); y después continúa: “podría concluir, incluso, que nací de una noche a otra en cuerpo que no era el de mi madre” (2008: 58). El mar propicia que su corporalidad evolucione y afirma que la noche en que obtuvo su condición de cuadrúpeda entendió su destino al ver el mar y la playa. Entonces, la presencia marítima posibilita el (r)establecimiento de la frontera transgredida por la muerte de la madre, los recuerdos de aquella época y el diagnóstico médico.

Ahora bien, en ambas novelas hay una relación casi idílica con dichos territorios: en el tercer capítulo de *El animal...*, titulado “Sueño con la selva”, se construye ese espacio como un tipo de refugio en el que se regresa al origen o a un pasado animal pleno: “Estaba contando mi sueño, pero no hablé de la alegría que me provocó soñar con la selva –una alegría por la satisfacción de ocupar ese sitio, parecía el lugar donde yo fui feliz alguna vez” (2008: 27). Irma tiene una actitud decidida para ir a la costa y reposar en la roca que le da tranquilidad y cobijo: “Quiero subirme a una piedra de la playa, deseo quedarme allí hasta que me falte el agua. Voy. Me monto en la piedra porque es ya lo único que anhelo, me acomodo, entiendo que éste será mi sitio a partir de ahora” (2008: 45). Tomando en cuenta lo anterior, se puede nombrar una suerte de intratextualidad<sup>11</sup> y correspondencia con *Isla partida* pues, al llegar a su lugar de destino, la protagonista narra que “Un mes antes, durante una noche calurosa, había soñado con la isla. Se había visto desnuda y sola, tirada sobre la arena como concha de un caracol desgastado por el agua, el viento y la sal” (Tarazona, 2021: 61). Entonces existen dos puntos en común: por un lado, ambas escenas transcurren durante un sueño, por lo que se intuye un anhelo de estar en un lugar que no existe para recuperar los límites de un mundo que ha sido roto por la muerte de la madre

<sup>11</sup> En “Intratextualidad y elementos simbólicos en Últimos fuegos, de Alejandra Costamagna”, Mi Yeon Jun define la intratextualidad de la siguiente forma: “Dentro de la categoría más general de lo intertextual, la intratextualidad tiene la relación de un texto con otros escritos del mismo autor. En narratología se define por los elementos comunes que pueden encontrarse entre los diferentes textos elaborados y publicados por un autor” (Jun, 2009: 2).

y por el resultado negativo de los estudios. Por el otro, la descripción física de las protagonistas es muy similar, ya que están protegidas por un ambiente favorable que facilita su aislamiento del dolor.

En ambas obras el dolor está tematizado en los cuerpos en forma de metamorfosis y desdoblamiento. Ambos recursos son retomados por Carmen Alemany Bay, quien los muestra como característicos de la narrativa de lo inusual. Esto se debe a que los textos ocurren en “mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas” (Alemany, 2016: 135).<sup>12</sup> Bajo esta óptica, es preciso decir que en la metamorfosis de Irma y en el desdoblamiento de la mujer de la isla hay una pulsión de indagar lo que se es, pues las experiencias vividas han revuelto lo que estaba establecido, es decir, la categoría de Irma como mujer y el “yo” de *Isla partida* que entra en crisis.<sup>13</sup>

A partir de lo revisado hasta el momento, la poética de Tarazona construye al dolor como un malestar que ataca al cuerpo —en el plano físico y emocional—, pues hay una angustia ante la ausencia y la pérdida del “yo” que se ve obligado a huir para restablecer los límites corporales que protegen al cuerpo; hay que cambiar de piel (como un reptil) para que ésta vuelva a ser mediadora entre lo externo y lo interno. El epígrafe que coloqué en esta sección lo indica porque el dolor se presenta como un ente activo que hace, o sea, que reconfigura los límites corporales para restablecer lo interno a partir de la transgresión de lo externo.

Ahora bien, después de analizar la representación del dolor en los cuerpos de las protagonistas, es necesario recordar que ambas deciden redactar su transformación. A este respecto, la escritura del cambio sucede desde la autoconsciencia. Pero, ¿el lenguaje se atrofia cuando el dolor interrumpe la vida? ¿Qué sucede cuando el lenguaje es insuficiente para deletrear el dolor que atraviesa el cuerpo? ¿Es posible restablecer las fronteras corporales mediante la escritura?

---

<sup>12</sup> Aunque Alemany se concentra en la primera novela de Tarazona y en *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave, sus observaciones acerca del desdoblamiento embonan con la personaje de *Isla partida* porque el “ella” y el “tú” convergen en una sola (Tarazona, 2021: 18).

<sup>13</sup> El estudio de Maricruz Castro Ricalde aborda la metamorfosis desde la noción del cuerpo abyecto. Constata que la transformación física está hecha de desbordamientos, sin embargo, no es Irma la que se define como cuerpo enfermo, sino que la mirada abyecta se construye desde el discurso médico (Castro, 2013: 71).

## ESCRIBIR DESDE EL CUERPO SINTOMÁTICO

*¿Qué mujer está a salvo de la interrogación? [...] ¿Y por qué no me deja en paz la pregunta del por-qué soy?*

HÉLÈNE CIXOUS

En *El animal sobre la piedra e Isla partida* escribir la experiencia de duelo y transformación se convierte en un acto consciente y decidido. Las dos personajes lo hacen desde el cuerpo, un cuerpo que ha sido herido y que se encuentra en la búsqueda de restablecer los límites físicos y lingüísticos con el exterior. De esta manera, el acto de escribir deletrea el dolor de un cuerpo que ha sido trastocado y modificado. Pero, ¿cómo se transcribe aquello que atraviesa la corporalidad hasta la médula?, ¿cómo se imprime en el papel lo que incomoda al cuerpo?

En este segundo apartado recurro a las ideas de la teórica Hélène Cixous,<sup>14</sup> en su libro, *La llegada a la escritura* (1977), reflexiona en torno al acto de escribir y constata que hay un cuestionamiento que gira alrededor de su condición de mujer y lo que ello implica en la formulación de su identidad. Construye una profunda relación entre la escritura y su ser-mujer que entabla una correspondencia por medio del cuerpo;<sup>15</sup> en *La risa de la medusa* (1975) Cixous establece dos lugares que permiten la formación de la *escritura femenina*; el primer lugar es el silencio como sitio simbólico en el que la mujer ha permanecido: “Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio” (Cixous, 1995: 56); el segundo lugar es el cuerpo femenino que se ha mantenido enjaulado en sí mismo y limitado: “Desde sus cuerpos en los que han sido enterradas, confinadas, y al mismo tiempo se les ha prohibido gozar. Las mujeres tienen casi todo por escribir de la feminidad” (1995: 57). A partir de estos dos elementos refiero que las protagonistas de las novelas estudiadas han puesto al cuerpo y a su escritura en primera plana para transcribir aquello que les sucede. Cixous, al explicar cómo la palabra funciona en ella, proclama:

¡Escribir me atraviesa! [...] Un día estaba acorralada, asediada, capturada. Eso se apoderaba de mí. Estaba asida. ¿De dónde? No lo sabía. Nunca lo supe. De una región

<sup>14</sup> Hélène Cixous (1937-), aunque es considerada como francesa, tiene orígenes alemanes-judíos y argelinos por parte de sus padres. Esto es importante para entender su postura frente a la idea de escritura, pues las formula en un contexto sociopolítico caracterizado por el antisemitismo. Además, su condición de mujer hace que su posición se encuentre aún más en desventaja.

<sup>15</sup> En el prólogo de *La risa de la medusa* (1975), otro libro de Cixous, Ana María Moix afirma que “El discurso poético de Hélène Cixous habla de la escritura y, al hablar de la escritura, habla de la mujer, de su capacidad de otredad, de su deseo de disfrutar siendo otro/s” (Cixous, 1995: 8).

en el cuerpo, no sé dónde está. ‘Escribir’ me asía, me agarraba, del lado del diafragma, entre el vientre y el pecho, un soplo dilataba mis pulmones y yo dejaba de respirar [...] El ataque era imperioso: ‘¡Escribe!’ (Cixous, 2006: 21).

La pulsión de escritura se transmite como algo que emerge del cuerpo como si su advenimiento fuera inevitable. La correspondencia con las protagonistas de las novelas de Tarazona es palpable, ya que a través de la palabra se subvierte el cuerpo mediante los mecanismos discursivos como la metamorfosis y el desdoblamiento. Asimismo, la mirada es redireccionada hacia el cuerpo porque es necesario volver a dotarlo de fronteras que lo delimiten. Los límites se restablecen por medio de la decisión de tomar la pluma y plasmar en las libretas aquello que las atraviesa. Como una especie de bitácora, las protagonistas van dejando huellas de cómo es el proceso.

En *El animal sobre la piedra*, la primera mención a la escritura es desencadenada por las molestias físicas: “Tengo un pensamiento que no sé de dónde viene, lo transcribo: ‘la piel de tus extremidades, tu cara y tu vientre dejarán de servirte pronto’” (Tarazona, 2008: 32). De hecho, Irma recurre a la segunda persona del singular, lo cual permite que el diálogo consigo misma suceda a través de la escritura. Así le ocurre a la protagonista de *Isla partida*, cuya primera mención a sus apuntes está también dirigida a un “tú”: “Lo escribiste en tu diario: Hoy vi un ovni por la ventana de mi cuarto. Y ya” (Tarazona, 2021: 31). El acto de escribir se establece como un mecanismo que permite exponer las percepciones y entenderlas. Como se estudió anteriormente, Alemany indica que este tipo de novelas inusuales echa mano de las representaciones metafóricas para encarar lo cotidiano (Alemany, 2016: 135). Es decir que la transcripción se establece como un puente entre la realidad desequilibrada y el cuerpo que recibe impresiones, entendidas como experiencias dolorosas. En palabras de Cixous, “Con una mano, sufrir, vivir, palpar el dolor, la pérdida. Pero está la otra: la que escribe” (Cixous, 2006: 19). Así como ambas protagonistas están en una situación dolorosa que provoca la huida revisada en el apartado previo, también coinciden en la escritura como elemento que acompaña el proceso de transformación; la palabra permite, por un lado, que la emoción que modifica su materialidad sea soportable. Por el otro, facilita llevar el registro de lo que acontece en su materialidad corporal.

Ahora bien, al seguir este punto de vista en el que la palabra encauza la experiencia dolorosa, es preciso identificar los momentos en los que la escritura se obstaculiza. La protagonista de *El animal sobre la piedra* asegura que la facultad de escribir radica en lo humano que subsiste en ella: “si perdía el alma humana, vendría después la extinción de mi lenguaje y mi mente sólo podría formular imágenes del desierto o de la selva. Dependiendo del sitio que habitara. Y si eso sucediera, yo no podría terminar este testimonio” (Tarazona, 2008: 125). Esto indica que la voluntad de escritura de Irma permanece a lo largo de la novela; sin embargo, su cuerpo es el que, poco a poco, ya no puede realizar dicha actividad.

Por su parte, la protagonista de *Isla partida* advierte que en el viaje de ida a su destino insular se transforma como si ella se estuviera escribiendo: “Para contar cómo atravesaste de una vida a otra en el presente, necesitas comenzar un capítulo” (Tarazona, 2021: 91). Por ende, la iniciación de la escritura es necesaria para lograr la travesía pronominal de la segunda a la tercera persona del singular. Sin embargo, aquello que estorba es el pasado: “Ante los recuerdos y la muerte de tu madre, extiendes hilos que salen de tus sienes en una procuración de alcanzar lo que ya no está, lo que no es y fracasas” (2021: 19). La escritura reintegra al presente dichas reminiscencias y las extiende en y con el cuerpo. En este sentido, la postura de Cixous y su escritura femenina surgen en ambas protagonistas, puesto que la transcripción de su sentir atraviesa a los cuerpos físicos y lingüísticos.

El acto de escribir la metamorfosis y el desdoblamiento facilita la redacción del cuerpo-texto en ambas novelas. La pulsión de escribir nace de la necesidad de narrar la muerte y descifrar el dolor que pulveriza el cuerpo y lo transforma: “Nadie sabe los límites que cruza cuando escribe” (Tarazona, 2021: 97), dice la mujer de la isla. La estructura formal de ambas novelas es un tanto peculiar. El lenguaje se ve afectado por las experiencias de las protagonistas y se manifiesta como una escritura fragmentada, tajada y abstraída del tiempo. La crónica de Irma está segmentada en capítulos breves que, a su vez, están compuestos por enunciados cortos. Por su parte, *Isla partida* está narrada en tres grandes partes también subdivididas. Si se toma en cuenta que las dos protagonistas deciden escribir lo que les sucede, lingüística y corporalmente, es posible sugerir que entre la escritura y el dolor hay una relación causal que afecta directamente la expulsión de las palabras. Al seguir esta línea, el cuerpo textual de las novelas está tan fracturado como el cuerpo orgánico y lingüístico de las personajes.

El dolor desestructura el texto, por lo que en ambos relatos la construcción sintáctica de las frases es corta y juega con los saltos de línea y los espacios en blanco. Como se estableció previamente, el dolor acuchilla al cuerpo y le provoca malestares físicos. Su efecto con las palabras es el mismo porque al momento de deletrearlo parece atrofiarse: “Di que te parece abominable la manera en que la palabra se ha hecho carne [...] cuando un cuerpo es destrozado, la palabra ‘cuerpo’ se quiebra y muere” (Tarazona, 2021: 90), dice la mujer de la isla. Las protagonistas de las novelas encajan con la propuesta de Cixous y sus reflexiones en torno al cuerpo: “Gracias a este nombre supe muy pronto que existía un lazo carnal entre el nombre y el cuerpo. Y que el poder es temible porque se manifiesta bien cerca de los secretos de la vida humana, a través de la letra” (Cixous, 2006: 44).<sup>16</sup> La palabra permite la construcción de la identidad, pues se enuncia con y desde el cuerpo, es decir, el cuerpo se presenta como un texto que se lee. Más adelante continúa: “¿Cómo no haber comprendido que un cuerpo es siempre

<sup>16</sup> Existe una cercanía fonética en francés que permite que su apellido sea homófono de “seis centavos”.

sustancia de inscripción?” (2006: 45).<sup>17</sup> Pero, frente a la posibilidad de un lenguaje fracturado en un mundo que ha dejado de ser habitable, las protagonistas continúan escribiendo su cuerpo. Sin embargo, en un episodio la protagonista de *Isla partida* narra: “El dolor es demasiado. Dejas de escribir” (Tarazona, 2021: 82), por lo que es necesaria la aceptación del lenguaje dislocado para continuar escribiendo. Además, es importante recalcar que las dos obras en cuestión están atravesadas por los dibujos de Irma y por las imágenes clínicas de los estudios cerebrales. Por ejemplo, la lectora conoce el nombre de la protagonista de *El animal sobre la piedra* después del garabato en su libreta (Tarazona, 2008: 78), lo que vislumbra el reconocimiento fragmentado que tiene de sí misma, tal como sus apuntes. Más adelante continúa con la imagen de su corporalidad disgregada y no humana: “Estoy compuesta por fragmentos, no soy un animal completo y, desde esa carencia, resulto extraña para quienes sí lo son” (2008: 97).

Por su parte, en *Isla partida* las afectaciones al lenguaje a nivel formal se presentan mediante frases concretas y el juego pronominal que da pie a una confusión identitaria. ¿Qué se es después de una pérdida de sí? Bien lo explica Hélène Cixous: “Qué es del sujeto, del pronombre personal, de sus posesivos cuando, al atreverse alegremente a sus metamorfosis [...], ella hace de repente circular otra manera de conocer, de producir, de comunicar, en la que cada uno es siempre más de uno” (Cixous, 1995: 60).

La escritura de esta novela está dislocada, tal como el cuerpo de la protagonista, que se convierte en muchas “yoes”. En este sentido, vale la pena recuperar las palabras de Ana García Bergua en su reseña para *Letras Libres*: “la protagonista de *Isla partida* vive un desdoblamiento que se traduce narrativamente en dos voces, Tú y Ella, las cuales desde luego son la misma, pero viven pulsiones opuestas” (García, 2021: s/p). Así, la mudanza hacia la isla-territorio coincide con el cambio de pronombres y con la creación de dos identidades que apuntan a muchas y a una sola de manera circular: “Si la palabra era ‘ella’, quería decir ‘tú’: estabas reproducida. Ella sobre ti. Tú sobre ella. Dos cuerpos que giran en círculo” (Tarazona, 2021: 23). Surge, entonces, una visión pluricorpórea por medio del lenguaje en la que “Esta mujer representa multitudes” (2021: 29).

La narración del cambio pronominal se escribe desde la tercera persona del singular, después de recordar a la madre: “La cosa sucedió así: ella estaba sentada viendo al horizonte atestado de edificios. —Allá— dijo, con los ojos bien abiertos —estaba siendo real—. Fue entonces que cayeron las bombas. Decidió irse a la isla. Ella se fue” (2021: 41). Las citas expuestas a lo largo de este trabajo también recuperan

<sup>17</sup> En las reflexiones alrededor de su nombre propio, la cita completa apela a la relación entre su nombre y la palabra: “Con semejante nombre, ¿cómo no tener relación con la letra? ¿Cómo no tener el oído a flor de piel? ¿Cómo no haber comprendido que un cuerpo es siempre sustancia de inscripción? Que la carne escribe y es dada a leer; y a escribir” (Cixous, 2006: 45).

el fraccionamiento en la construcción de las frases; en otras palabras, se advierte la lesión lingüística que produce el desdoblamiento, la metamorfosis y el pronunciamiento del dolor.

Así como la forma del texto está afectada, también el sentido de la realidad está trastocado. Durante la narración de su crónica, Irma desmantela una posible alteración de los hechos tras revelar que está en un hospital: “de un tiempo a la fecha dudo de la veracidad de lo que pienso [...] ahora no sé si lo que anoté en las páginas sea cierto” (Tarazona, 2008: 111). Pese al registro que lleva de su transformación, existe un quiebre ante ello. A su vez, la protagonista de *Isla partida* narra: “Casi nada puede considerarse verdadero. La escritura tampoco es verdadera” (Tarazona, 2021: 65). En este sentido, la realidad se tambalea y el dolor rompe con la sensación de realidad. En palabras de Cixous, la escritura “no se produce sin riesgo, sin dolor, sin pérdida de sí, de momentos de sí, de conciencia, de personas que se ha sido, que se superan, que se abandonan. Y no se produce sin un gasto, de sentido, de tiempo, de orientación” (Cixous, 2006: 47). Esto es claro en Irma, pues hay una desorientación —física y mental— al tratar de dirigir el lenguaje hacia la expresión del dolor. La ruptura se da al final de la historia, cuando después de desovar<sup>18</sup> culminan la metamorfosis y la novela. En la fragmentación textual y corporal inducida por el dolor, lo real se desestabiliza y provoca un vaivén en la función de la escritura.<sup>19</sup>

Pese a los desajustes textuales y corpóreos, las protagonistas asumen la fragmentación y a pesar de ello deciden escribir. Es importante considerar la posición que tiene el lenguaje en *Isla partida*. Mediante recuerdos la personaje se percató de que su cuerpo está circundado por el lenguaje. De pronto el “tú” está en una escena en la que las palabras permiten ser un ancla física y lingüística: “te habías adornado el escritorio con papeles de colores en los que anotabas frases de los libros para sujetarte a ellas” (Tarazona, 2021: 31). Por un lado, la palabra funciona como salvavidas en el naufragio que representa la partida por su enfermedad. Por el otro, se describe a ella misma como una isla: lo que la rodea no es el mar, sino el lenguaje de su descendencia: “Sucede que estás rodeada, eres una isla circundada por el agua: los paquetes de papeles junto al escritorio, los libros, la maleta con las joyas. Cosas de tu madre. Notas. Cartas. Los manuscritos de tu abuela” (2021: 40). La escritura se presenta como una brújula ante la pérdida de sí. Por lo tanto, mientras el cuerpo de la protagonista

<sup>18</sup> El proceso de desovar es narrado de manera lastimosa: “Desovar fue doloroso; pasé horas procurando que el huevo bajara por el conducto donde lo tenía guardado. Estuve una noche, incluso, recuperando la fuerza, tendida sobre una piedra que conservaba un poco de temperatura” (Tarazona, 2008: 158).

<sup>19</sup> Es importante resaltar la manera en la que la autora entiende el acto de narrar en su ensayo “Membranas”: “Narrar es unir pedazos. La narración o la escritura en sí está hecha de fragmentos. Los hechos importantes de la vida se dan de cuando en cuando, pero no de modo continuo. Moriríamos enfermos de emociones si así fuera” (Tarazona, 2011: 289).



decide irse a la isla-territorio, su lenguaje se bordea con la escritura de las distintas corporalidades de su linaje.

Frente a la asimilación del lenguaje herido, las protagonistas encuentran en él un espacio seguro que les permite seguir escribiéndose. La personaje de *Isla partida* reflexiona en distintas ocasiones acerca del lenguaje y de la formación de las palabras; lo cual permite plantear dos consideraciones alrededor del lenguaje. En primer lugar, es equiparado con un animal: “sientes algo ligero y vivo en el brazo [...] un animal que aparece y desaparece, como el lenguaje” (2021: 83). La palabra está viva y, además, esconde significados al contemplar la posibilidad de un lenguaje bífido: “Los demás hablan y, en sus frases, se esconde otro sentido que no es el inmediato. Como si quisieran decir algo que no pronuncian de manera directa” (2021: 83). En segundo lugar, el lenguaje también funge como camuflaje –como territorio seguro–, pues la multiplicidad de sentidos que posee se extiende hasta el enunciador que esconde, a su vez, una multiplicidad de “yoes”.

Además, vale la pena resaltar el cuestionamiento de tres palabras: paz, guerra y agonía. “Paz’ es una palabra breve. ¿Su brevedad cifrará su realidad? ‘Guerra’ es una palabra más larga. ¿Por qué, en un momento dado, la palabra puede ser sujetada con un anzuelo? Cuando eso pasa el mundo parece detenerse” (2021: 92). A través de esta reflexión se plantea la facultad de suspenderse en el tiempo tras la pulsión de escribir. Se interroga sobre la formación de las palabras como si tuvieran un efecto palpable: la “paz” es breve; la “guerra”, hasta en su pronunciación, es violenta. La mujer de la isla escribe con el lenguaje vivo: “¿Escribir sobre la muerte de tu madre y acerca de su condición no es ser una persona vil? Decir que estás viva, ¿te coloca en una situación de privilegio sobre la muerte?” (2021: 110). Se escribe sobre la muerte desde la vida para resistir la pérdida de sí y de los otros. Esta inquietud es notoria porque en líneas atrás se cuestiona la tercera palabra: “Agonía’ es una palabra que se escurre y anuncia la propia muerte. Si alguien querido agoniza, se agoniza a la par suyo” (2021: 110). Bajo esta óptica, el lenguaje y la escritura purgan al cuerpo del dolor que se experimenta y que vive en el pronunciamiento mismo de las palabras.

Antes de profundizar en el último punto a analizar, señalo una cuestión en común en las dos novelas: la suma de recursos que Tarazona emplea en ambas obras en cuanto a la importancia de la escritura y las afectaciones que sufren tanto el cuerpo como el lenguaje causadas por el dolor puede ser leída como lo que he decidido llamar escritura afásica. Para continuar con la línea de Cixous (escritura femenina) propongo que el matiz que distingue a lo afásico es la voluntad de deletrear el dolor, aunque el lenguaje se tropiece. En el Diccionario de Términos Médicos de España, la afasia es definida de la siguiente forma: “alteración del lenguaje adquirido previamente de manera normal. Se debe siempre a lesiones en un hemisferio cerebral [...] Se distinguen muchas variedades de afasia en función de que se altere la fluidez verbal,

la expresión, la comprensión, la capacidad de repetición, la lectura y la escritura” (s/p), así, propongo la presencia de la escritura afásica en ambas novelas, pues el lenguaje se ve afectado por las experiencias dolorosas que producen el fallecimiento de la madre y el diagnóstico cerebral. La escritura de *El animal sobre la piedra e Isla partida* comparten la pérdida de fluidez y una desorientación tanto geográfica como lingüística. Dichos indicios permiten que el acto de escribir resulte una manera de mapear el dolor para recuperar el cuerpo que se transforma por medio de la metamorfosis y el desdoblamiento. La escritura afásica se presenta como un síntoma en las novelas y en las protagonistas, debido a que la lesión a nivel discursivo es un daño colateral provocado, en primera instancia, por el dolor. Ambas personajes se sirven de la pulsión de escribir para trazar la identidad corpórea y léxica, por lo que es importante la siguiente cuestión: ¿Para qué escribir la transformación?, ¿para qué delinear el dolor?

La última línea que queda por analizar es la decisión de transcribir la experiencia dolorosa por parte de las protagonistas. Primero referiré a Cixous y al porqué de su escritura: “A veces pienso que empecé a escribir para dar lugar a la pregunta errante que me asedia el alma y me tritura y me taja el cuerpo; para darle suelo y tiempo; para desviar su filo de mi carne” (Cixous: 2006: 18). Escribir se presenta como un mecanismo para interactuar desde lo interno con lo externo que aparece en ocasiones de manera violenta.<sup>20</sup> Irma le atribuye la importancia al papel de los testigos, entendidos como el mundo exterior: “Yo deseo dar mi testimonio porque sé que otros padecen de la misma manera sin que pueda atestiguarlo” (Tarazona, 2008: 47).<sup>21</sup> Por su parte, la razón por la que la protagonista de *Isla partida* escribe es la siguiente: “Crees que es importante dejar por escrito los sucesos. Escribir para dar un testimonio. Lo que sucede no es verídico, sin embargo” (Tarazona, 2021: 65). En ambas posturas hay una fuerte importancia del otro como testimonio y de lo verdadero, pues surge la desconfianza hacia el lenguaje que captura la realidad. Así, se esclarece otro de los muchos vasos comunicantes de las novelas.

Es importante recordar que ambas protagonistas narran constantemente los recuerdos del fallecimiento de la madre. En *Isla partida* está de manera explícita: “Narrar demasiadas veces la misma secuencia de hechos cuando la imaginación es desordenada resulta necesario” (2021: 65). Pese a que en esta cita la protagonista

<sup>20</sup> Existen dos acepciones posibles para “testimonio”: por un lado, involucra la declaración que se hace para dar veracidad de un acto. Por el otro, remite a una persona que es observador de un suceso —en este caso la metamorfosis— como lo son Lisandro y su compañero.

<sup>21</sup> El epílogo de *El animal sobre la piedra* funge como una pista para esta propuesta: “Escribí este libro tras experimentar la muerte de un familiar cercano: mi abuela materna” (Tarazona, 2008: 171). Sin embargo, puede también estudiarse desde la autoficción, considerada como uno de los subgéneros más comunes en la literatura actual escrita por mujeres latinoamericanas.

se refiere al viaje a la isla, también remite a la variación del dolor que existe desde la muerte de la madre en *El animal sobre la piedra*. Si bien se revisó que la huida es menester para restablecer los bordes físicos y lingüísticos, en *Isla partida* la protagonista señala que la escritura apoya la reelaboración de límites: “es probable que estés colocando límites y recogiendo el agua derramada con baldes para que el suelo no se pudra. Evitar a toda costa la putrefacción, aunque sea” (2021: 65). Así, la escritura del dolor facilita la delimitación corporal e identitaria que se presenta como resistencia en contra de la descomposición del cuerpo físico y discursivo.

Las interrogantes de Cixous que componen el epígrafe de este apartado cuestionan a las personajes de Tarazona y, de una manera u otra, responden a ellas. Ninguna mujer está exenta de ser cuestionada: la categoría de Irma como mujer y la eficiencia orgánica de la protagonista de la isla están siempre tambaleantes. La escritura de su experiencia les ayuda a responder al “¿por-qué soy?” de Cixous, porque a través de la transcripción logran un diálogo consigo mismas para encarar el dolor que las ha hecho virar el rumbo.

## CONSIDERACIONES FINALES

Después de descifrar el dolor inscrito en las corporalidades de las protagonistas y ver cómo éste se refleja en la escritura por medio de la metamorfosis y el desdoblamiento, establecí que el dolor trastoca los cuerpos física y lingüísticamente; por ello, la representación de la experiencia dolorosa lleva consigo una retórica específica. Bajo la teoría de los afectos, la presencia de objetos punzocortantes y los malestares físicos son indicadores de que las experiencias hirientes modifican la superficie corpórea. Así, la huida geográfica y mental son una reacción ante el dolor, pues alejarse de él parece la única solución para re-trazar los límites corporales que han sido transgredidos. Asimismo, los territorios marítimos son los elegidos para refugiar a las personajes porque la línea terrenal se difumina, así como la frontera de los cuerpos de las protagonistas.

En el segundo apartado de este estudio, la pulsión de escritura se presenta como un acto decidido y necesario. La transcripción de los cambios corporales y lingüísticos facilita el restablecimiento de los límites que han sido trastocados; así, se entabla una correspondencia entre el hecho de escribir y hacerlo desde el ser-mujer. Las protagonistas están circundadas por el lenguaje afectado por el dolor; esto las convierte en un cuerpo-texto, hecho que se aterriza en una escritura fragmentada e intercalada con imágenes y dibujos con el objetivo de redactar un testimonio. Desde ahí parte la propuesta de la escritura afásica como un síntoma en común de las novelas, ya que el lenguaje se ve directamente afectado por las experiencias dolorosas que atraviesan los cuerpos.

Aunque el objetivo de este análisis es la representación de las variaciones del dolor y la importancia de escribir desde el cuerpo, también podría extenderse hacia los conceptos de *devenir-mujer* y *sujeto nómada* de Rosi Braidotti, como lo hace Francisco Serratos en su artículo. En él establece que la mutación de los cuerpos representa una crisis interna y externa, por lo que el sujeto femenino se disloca (101). Igualmente, es posible estudiar las dos novelas tomando en cuenta el contexto social en el que surgen, pues Tarazona forma parte del hervor literario latinoamericano que pone al centro de las inquietudes estéticas los cuerpos enfermos o disformes –entre otras temáticas.<sup>22</sup>

El enfoque en las corporalidades modificadas tras experiencias dolorosas me permitió delinear los efectos que tiene el dolor en el lenguaje y en el acto de escribir. Las lesiones corporales que provoca el dolor se manifiestan en la dificultad de pronunciarlas, por lo que la escritura afásica es una forma de escribir los afectos que parten desde el cuerpo herido: en el intento de deletrear el dolor, este se convierte en un ejercicio tropezado lingüística y físicamente. Así, pude responder a una constante interrogante personal que yace en descubrir cómo encarar el dolor que disloca el cuerpo para expresarlo a través del lenguaje fracturado.

## OBRAS CITADAS

- AHMED, SARAH. 2015; *La política cultural de las emociones*, traducido por Cecilia Olivares Mansuy. México: UNAM.
- ALEMANY BAY, CARMEN. 2016; “Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona”, en *Romance notes*, núm. 56, pp. 131-141.
- \_\_\_\_\_. 2020; “Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales”, en *Hispanamérica*, núm. 145, pp. 3-12.
- CASTRO RICALDE, MARICRUZ. 2013; “Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho” en *Les ateliers du SAL*, núm. 3, pp.66-79.
- CIXOUS, HÉLÈNE. 1995; *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, traducido por Ana María Moix. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_. 2006; *La llegada a la escritura*, traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- DICCIONARIO DE TÉRMINOS MÉDICOS. *Real Academia Nacional de Medicina de España*. <<https://dtme.ranm.es/index.aspx>>.
- GARCÍA BERGUA, ANA. 2021; “Un Yo que son muchos”. *Letras libres*. <<https://letraslibres.com/libros/un-yo-que-son-muchos/>>.

<sup>22</sup> Las subjetividades disidentes o las minorías forman parte de las líneas temáticas más abordadas por escritoras latinoamericanas actuales. Un gran número de mexicanas junto con Daniela Tarazona escriben con narradoras en primera persona para reflexionar acerca de la contemporaneidad y de sí mismas.

- JUN, MI YEON. 2009; “Intratextualidad y elementos simbólicos en Últimos fuegos, de Alejandra Costamagna” en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 42.
- MERI, TORRAS. 2007; “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia”. *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB.
- PUIG, CARLOS. 2020; “Daniela Tarazona, autora de *El animal sobre la piedra*”. *Milenio*. <<https://www.youtube.com/watch?v=9vgCVZYb3Fg>>.
- TARAZONA, DANIELA. 2019; *El animal sobre la piedra*. México: Almadía.
- 2021; *Isla partida*. México: Almadía.
- VARIOS. 2011; “Membranas”. *Trazos en el espejo, 15 autorretratos fugaces*. México: Ediciones Era, pp. 275-292.

