

CUERPO, ESCRITURA Y SILENCIO: LA LETRA COMO REFUGIO EN *LOS ABISMOS DE LA PIEL Y VERTEDERO* —O LA SUMA DE TODAS LAS COSAS— DE LOURDES MERAZ

Berenice Romano Hurtado

Universidad Autónoma del Estado de México

brhurtado@gmail.com

Resumen: Este artículo presenta a la joven autora mexicana Lourdes Meraz y su novela corta *Los abismos de la piel*. Se hace una lectura a partir de la vinculación entre el cuerpo enfermo y la identidad. La novela muestra el recorrido de un cuerpo femenino desde la luminosidad que gana en sus encuentros amorosos, hasta el quiebre entre corporeidad y conciencia que el personaje padece a partir de la enfermedad. El uso de un lenguaje particular, rico en imágenes y figuras, trata de mostrar textualmente cómo se borra la memoria y, con ella, cómo el lenguaje se va volviendo más elemental. En este punto, poner en diálogo con el poemario de esta autora, *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, ha permitido subrayar la importancia de la escritura como tema en ambos textos.

Palabras clave: cuerpo, escritura, identidad, lenguaje, Lourdes Meraz.

BODY, WRITING, AND SILENCE: LETTER AS A REFUGE IN LOURDES MERAZ'S *LOS ABISMOS DE LA PIEL*, AND *VERTEDERO* —O LA SUMA DE TODAS LAS COSAS—

Summary: This paper presents the short novel *Los abismos de la piel*, written by the young Mexican author Lourdes Meraz. This analysis is based on the connection between sick body and personal identity. The novel represents the journey of a female body, from the brightness that it gains after love encounters, to the breach between corporality and consciousness that the character suffers because of its illness. The use of language, rich in images and figures, intends to show, textually, how memory is erased, and how language starts becoming more fundamental. At this point, establishing a dialogue with a collection of poems by this same author, *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, has emphasized the importance of writing as a theme in both texts.

Keywords: body, writing, identity, language, Lourdes Meraz.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1672>

Recibido: el 2 de febrero de 2020

Aceptado: el 12 de agosto de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

Uno de los temas que sobresale en la más reciente generación de narradoras latinoamericanas es la exhibición de lo inhumano: la violencia que se ejerce sobre los cuerpos, el repudio del otro.¹ Si bien el tema no es nuevo, en estas escritoras sobresale su interés por configurar personajes que viven al borde de la caída, en situaciones dolorosas que surgen de un contexto que los margina. Ya sea como una forma de denuncia social o de grito íntimo, estas narradoras tratan de explorar emociones que muestran distintos planos del dolor y el horror humanos.

Lourdes Meraz (Ciudad de México, 1980) es un caso peculiar; su formación suma la carrera de actuación y la de Letras Hispánicas. El resultado es una especie de *escritura histriónica*, que no se limita con decirse, sino que se grita y se exhibe performativamente. Lourdes Meraz ha publicado un poemario y una novela; tanto en el poemario, *Vertedero —o la suma de todas las cosas—* (México: Editorial Literal, 2014), como en la novela, *Los abismos de la piel* (México: Editorial Terracota, 2013), una presencia femenina explora el límite y la exaltación de distintos sentimientos, de tal forma que siempre parece herida, en continuo padecer por un daño al que, de algún modo, pertenece.

Los intereses narrativos de Meraz la han llevado a explorar diversos sitios del discurso breve para exponer su obra. Por ejemplo, usa como *alter ego* a la “Srita. Kamikaze,” en redes sociales como *Twitter* y *Facebook*, en las que, a manera de proscenio, pone en escena a este personaje que en su caracterización firma una serie de sentencias en las que se representan las inclinaciones temáticas de la autora. Como construcción poética, la Srita. Kamikaze representa una esencia femenina que trata de tocar emocionalmente a un “otro”. Sus recursos son radicales, porque el objetivo es difícil de alcanzar; con el lenguaje belicoso de un suicida, Meraz lanza a las redes, cada noche, comunicados organizados por tema, que cambian de semana a semana y que exhiben una edificación de elementos que no solo construyen un personaje y comparten literatura breve, sino que se insertan en una planeación de mercadeo en la que bolsas con motivos kamikaze, dijes de granadas y microrrelatos enmarcados primorosamente completan el arsenal de esta actriz-personaje.

En el perfil de los distintos sitios que ocupa en la red, Meraz se describe a sí misma del siguiente modo: “Monstruo de tinta en piel que busca desesperadamente el sosiego”.² Como una especie de epíteto, este verso la caracteriza igual que a un personaje, y define su motivación como escritora. La frase condensa los elementos que servirán de base para reflexionar sobre su obra. El monstruo, que es ella misma, o la propia Srita. Kamikaze, supone el carácter histriónico que subyace a su escritura, una que se inclina por explorar lo insoportable de las emociones que rebasan a los personajes. Es el sujeto que vive sin coraza, que recibe el mundo y sus golpes en los nervios, y que, por eso mismo, se revela en acciones intensas que rozan continuamente la muerte. Y ese monstruo hecho de tinta, de escritura, carga todas las máscaras, todas las posibilidades de representación que implica *piel textual*. Así, la escritura es el sitio para calmar y resguardar esas pulsiones que hacen de los personajes de Meraz seres deformes que atentan contra sí mismos.

La escritura, entonces, como ha dicho reiteradamente la autora, es el refugio del yo de *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, de Julia en *Los abismos de la piel*, y de la propia Meraz en los vericuetos de ponerse en la configuración de seres afligidos por vivir. El presente estudio intenta rastrear la importancia que el lenguaje carga en la obra de la autora: en la novela

¹ Es el caso de Orfa Alarcón (1979), Maritza Buendía (1973), Norma Yamille Cuéllar (1977), Paulette Jonguitud Acosta (1978), Nadia Villafuerte (1978), Mariana Enríquez (1973), Samanta Shweblin (1978), Sara Uribe (1978), María Fernanda Ampuero (1976), Brenda Navarro (1982), Fernanda Melchor (1982), por mencionar algunas.

² En su blog *La curiosidad de las bestias*: <https://diablitalactea.blogspot.com/2011/12/tortugas.html?m=0>.

como medio para crear la enfermedad y la pérdida de memoria, que no disipa el lenguaje sino que lo transforma; y en el poemario para describir imágenes emotivas que comparte con la novela.

El cuerpo escrito

Los abismos de la piel es una novela corta que cuenta la historia de la entrega amorosa de Julia, una que se despliega en dos momentos: primero, en la cariñosa y abnegada dedicación que le da al “Minotauro”, su amante; después en el sacrificio que representa el accidente que sufre en moto, y que se lee como la última ofrenda al monstruo, como el instante en que renuncia y principia su fragmentación simbólica, cuando se rinde y la memoria empieza a abandonarla.

El relato tiene dos situaciones narrativas fundamentales. Por un lado, la descripción de los encuentros y desencuentros amorosos entre Julia y Efraín —el Minotauro—, que dan cuenta de una relación desigual en la que Julia se ha perdido a sí misma dentro de un estado de deseo continuo, satisfecho solo en la medida de los caprichos del amante. Por otro, el giro que da la historia cuando Julia, por accidente o intencionalmente, suelta la cintura de Efraín mientras viajan en moto a la velocidad que el anhelo por llegar a un hotel los impulsa.

Meraz ha manifestado que el antecedente de *Los abismos de la piel* es una serie de cartas en la que el personaje femenino se dirige a su amante a manera de desahogo. Sin embargo, el formato de relato epistolar no se guarda en la novela y, aunque lo que se lee es el discurso escrito de Julia, dirigido al Minotauro, parece más bien un subterfugio, otra vez de sobrevivencia, que ayuda a la mujer a superar los días al lado de un hombre que no está a la medida de sus aspiraciones amorosas. Escribe para hablarle, pero también porque es su modo de soportar la falta. Le dice al Minotauro: “Yo escribo... ¿Y tú?” (2013: 6), como si se preguntara cuáles son los recursos que él tiene para sobrellevar la vida.

En esa larga interpelación, que es buena parte del comienzo de la novela, Julia se dibuja como una mujer que desea. El resto de su vida solo es eso, lo que sobra. Que sea diseñadora, que tenga unos padres que mediocrementemente se preocupan por ella, que admire a Bruce Lee, que sepa y ame dibujar, son hechos irrelevantes que flotan sobre un cuerpo deseante que espera. Y en esa espera continua, escribe. Y espera y escribe, siempre al Minotauro. Es una demora que precede a la acción, que la aplaza y que en la expectativa se llena de intensidad: una acción continuamente pospuesta.

El Minotauro es tal, solo desde la mirada de Julia; solo desde su deseo y su disposición puede entenderlo como el cuerpo al que quiere entregarse, sin límites, sin restricciones, sin exigencias. Sin la adoración de Julia, el Minotauro es solo un hombre que en apariencia no la necesita, que difícilmente se impulsa para satisfacer su propio deseo y que parece incapaz de prodigar amor. El Minotauro, en ese movimiento casi imperceptible, apenas iniciado —como en el poema—, consume y agota el cuerpo de Julia; en ese desplazamiento, que suele tornarse feroz, se transforma en Minotauro y obtiene ese “bien” llamado Julia.

La novela engloba dos tiempos, por un lado, Julia y el Minotauro se contemplan o se distancian porque no coinciden sus deseos; y, por otro, se entregan en un acto apasionado que, como se encuentran siempre discordantes, es más un enfrentamiento que una dedicación amorosa. Son seres que, en su aparente quietud, están fraguando su *performance*: hecho de un solo movimiento del cuerpo y de las frases que van saliendo de él; de esta manera, los amantes se involucran en un acontecer de los cuerpos que, al no suponer del todo una entrega mutua, se presenta como una intención frustrada por no encontrar al otro. En esta insistencia se da una repetición, una imagen teatral que se multiplica en las distintas habitaciones de hotel, que sirven de escenario para un erotismo que es representación: un sentido dinámico de puesta en escena.

Una en la que a Julia le importa estar maquillada, y en la que las máscaras pueden ir desde la de prostituta hasta las de seres mitológicos que interactúan con el mismo monstruo:

Decir tu nombre en mí era un rito, tal vez. Una manera de nombrar un torbellino, una tormenta, un instante álgido, una eternidad minúscula, un dolor insalvable, un sabor conocido y reconocido que sorprendía siempre de manera implacable. [...] Sólo las bestias miran como tú; sólo las bestias desmiembran así el cuerpo de su presa. [...] Cuando me levante, me volverán a salir serpientes de la cabeza y, ese día, volveremos a estar listos para pelear. (2013: 26)

En una entrevista con Eve Gil, Meraz dijo en torno a la caracterización de Julia: “Para construirla, me hice las preguntas que se plantean cuando se va a representar a un personaje: ¿quién es?, ¿de dónde viene?, ¿adónde va?, ¿cuál es su objetivo? Las respuestas señalaban al mismo lugar: él” (2014). En este sentido, la forma de Julia queda determinada como la de un personaje histriónico, es decir, uno que se desenvuelve de manera dramática. La novela está hecha a partir del monólogo de Julia, la brevedad del texto apoya esta construcción hecha a su vez de pequeñas escenas; es un discurso fragmentado que se va representando en diversos momentos, en los que el tono de voz cambia y da la impresión de un solo personaje difractado en distintos ecos. En general, muestra una expresión exaltada, que va perdiendo la tranquilidad conforme narra sus desencuentros con el Minotauro; la indiferencia del personaje la sumerge en un pozo de angustia que difícilmente puede controlar. Grita, implora ser escuchada, vista, tocada; mientras tanto, otra voz que sale de su interior intenta encontrarse sin él y recuperarse, inútilmente. Estos fragmentos hacen que la lectura dé saltos emocionales, en consonancia con un ritmo sincopado: lleno de pausas, impactos dramáticos, silencios. De ahí cierto carácter teatral que en la novela presenta al personaje en el mismo escenario, en la representación de un monólogo construido sobre las rupturas que la voz articula para poner en escena momentos y situaciones pasadas, que solo pueden volver a contarse en la puesta en marcha del cuerpo de Julia.

La idea anterior se apunta desde la primera página de la novela; allí no es Julia la que narra, la que escribe, como lo hará en el resto de la historia —aun cuando esté perdiendo la memoria—, sino un narrador externo que sirve para presentar a los personajes. Así, describe de manera poética la posición de Julia en la narración, pero la ambigüedad permite incluir al Minotauro; de esta forma, la historia se abre con un pequeño párrafo, un fragmento, que presenta a este ser doble como mítico. Este texto es, al mismo tiempo, tanto la introducción que pone a los personajes en medio del escenario (uno en el otro, como si del mismo individuo se tratara), como el colofón que alude al desenlace de Julia, rodeado de silencios y discordancias:

Se dice que tiene la cabeza y los puños palpitantes. Suele abrir los ojos en la noche a fuerza de tanto pensar. Canta y juega no para atraer a alguien; es sólo que no lo puede evitar. Hay quien afirma haberle visto los impulsos: corren historias sobre lo filosos que pueden ser. El género es incierto: se han visto huellas de macho y de hembra. Dejó escrito algo: “Lo que enloquece es la incongruencia”. De eso se deducen dos cosas: o que lucha desesperadamente para mantener la cordura, o bien, que simplemente ya se rindió. (2013: 5)

La motivación de la historia es el deseo hacia el Minotauro; los fragmentos marcan los golpes de ritmo que representan el vaivén de las emociones, y en esos fragmentos, lo que carga y muestra la desazón es el cuerpo mismo. El cuerpo se entrega a la expresión, por ello también se narra fragmentado. En este sentido, el personaje-histrión que es Julia se mueve en un cuerpo poético que a su vez se parte, y que con cada trozo expresa distintos momentos narrativos. Julia está volcada a su cuerpo y a lo que necesita para él, de ahí que todo sea existir, vivir y morir;

desmembrarse en frases donde habla continuamente de “abrir los brazos”, “manos hormigueantes”, “yema de mis dedos”, “cuerpo lleno de lunares”, “manos vacías”, “sexo”, “vulva que cobra vida”, “pechos claros y blancos”, ojos abiertos y cerrados; en cada parte de ese cuerpo hay un contenido dramático; es un escenario propio donde se representan los gestos que no se dan en apariencia, pero que interpretan, precisamente, las caídas profundas en la piel: “con el mismo cuerpo en el mismo estado y con la misma temperatura; con los mismos olores y las mismas carencias” (2013: 7-8).

El cuerpo performativo

En *El cuerpo poético*, Jacques Lecoq escribe sobre la manera de aprehender y desempeñar la creación teatral. En esta obra, el actor considera como parte de la materia escénica el cuerpo, y lo fragmenta para poder comprender sus funciones y posibilidades; destaca, entre estas propuestas, la de “la máscara neutra” como el rostro con el cual debe cubrirse el actor antes de encarar un personaje. En términos de discurso, puede equivaler a “la escritura blanca” que expone Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*; es decir, a la escritura “libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje. [...] La nueva escritura neutra [...] está hecha precisamente de su ausencia” (1986: 78).

El momento inmediato anterior a la puesta en movimiento del cuerpo del actor es uno de reposo que, dice Lecoq, “permite que la palabra nazca del silencio, y que así ésta —al evitar el discurso, lo explicativo— tenga más fuerza” (2003: 52). De igual forma, en la escritura el estado de neutralidad implica, afirma Barthes, “el modo de una nueva situación del escritor, [...] el modo de existir de un silencio” (1986: 79). En otras palabras, el actor sin historia y la escritura sin Historia.

Lecoq habla de “el cuerpo de las palabras” y sostiene que son “aquellas que ofrecen una verdadera dinámica corporal” (2003: 52); es decir, las palabras que poseen una profunda conexión con el cuerpo. Lo mismo que para el actor, esta idea funciona para la escritura de Meraz, también actriz, en la que Julia se cuenta y se edifica a sí misma como una construcción textual, porque se escribe, concentrada en recrear los matices y experiencias de su cuerpo. En consecuencia, el cuerpo doliente se hace visible en la palabra: sus movimientos se explican en ella. En este caso, la piel es texto, piel pulsante, igual que las frases cortas que hilan la novela. Así, la piel y el texto son dos tejidos que se implantan en una escritura híbrida: de cuerpos poéticos y palabras histriónicas. Escribe Julia: “Es que te me sales; te me sales del cuerpo cuando no estás dentro. Te me rezumas de entre las palmas y es entonces cuando las manos se me entrelazan en todo el rededor del sexo y entonces mi vulva cobra vida y te llama a gritos. Te llama a gritos porque tu nombre lo conoce muy bien” (2013: 11). Lo performativo radica en el vínculo estrecho que se da entre lo que escribe la protagonista y lo que hace. La novela va mostrando la transformación física y mental del personaje en su propia voz; la escritura que dice que escribe se entrelaza al mismo tiempo con la transformación del lenguaje, que logra poner frente a los ojos del lector cómo la escritura juega y puede engañar, porque dice lo que la protagonista narra, y a su vez muestra algo, que Julia ya no está en posibilidad de decir, solo de actuar: la enfermedad, la pérdida de memoria y con ella una identidad desdibujada.

Y en la representación que realiza el cuerpo de Julia, el nombre que grita es “Minotauro”. En el enfrentamiento amoroso, cotidiano, el cuerpo funciona como la cubierta que recibirá los golpes; sin embargo, el cuerpo que sufre siempre está dispuesto a la entrega, y la mujer que lo habita, una conciencia detrás de la máscara corporal, parece hecha de agua: fluye en torno al cuerpo del Minotauro, se adapta a la forma que él le dicta; puede desaparecer en un charco de

llanto o elevarse como una fuente radiante de placer. El nombre de Minotauro muestra a Julia como dueña de las palabras desde el comienzo, no solo porque escribe y es la que narra la historia, sino porque es la que designa el lugar, el cuerpo y el significado de cada una, lo que subraya la idea de lo performativo, en el que narra y representa a su vez lo que el Minotauro le pide. Ella determina las palabras que se acercan al cuerpo, las que mejor lo describen; y es quien puede despojar de nombre a Efraín o desplazarlo para ser de nuevo el Minotauro: “Tú no eres un toro nacido del mar. [Escribe Julia] Sólo eres un abogado” (2013: 15). El nombre designa el papel de Efraín en la historia de Julia y al quitárselo lo desmitifica como una manera de verlo humano y caído: “No vuelvas. [Agrega] Te quitaste la mitología toda de una sola vez” (2013: 16).

En *Los abismos de la piel*, después del accidente, Julia comienza a desprenderse del nombre y de la identidad; ya no le son familiares: “No sé... No sé [dice] Tampoco... Julia. Me llamo Julia... Hasta donde recuerdo siempre me han dicho Julia” (2013: 19). Se le diagnostica, objetivamente, una fractura de cráneo y derrame cerebral; las secuelas son imprevisibles. Julia sigue narrando, pero desde un lugar cada vez más distante. Se afirma que va perdiendo la memoria; sin embargo, lo que sucede es que va cediendo un espacio del cuerpo para ir ocupando otro. Julia no existe desde el principio de la novela; lo que ocurre al final, la permanencia del cuerpo y la partida de la memoria, solo constituye el desenlace de un estado al que está determinada desde el principio; a pesar de repetirse “Existo y soy sin ti. Existo y soy sin ti. Existo y soy sin nadie” (2013: 19), Julia *es* solo en la mirada del Minotauro. No tiene presencia en el cuerpo, sino que lo habita en continua fuga, en pequeños escapes que la ayudan a sobrevivir a la falta e inconstancia de su amante.

El espacio al que su padecimiento confina a Julia es el del lenguaje. El cuerpo dolido, enfermo, cede su presencia a las palabras porque, si bien parece que el transcurrir del tiempo va diluyendo los recuerdos de Julia, el lenguaje le permite sobrevivir (por lo menos durante el lapso que refiere la novela). Así, con los restos de memoria, Julia reconfigura un discurso compuesto de retazos y de situaciones reconstruidas. Se transforma en ese vertedero al que van a desembocar todas las cosas. Al perder la memoria, paradójicamente le queda la posibilidad de “nombrar” el mundo otra vez, de partir de esa escritura neutra de la que habla Barthes, y reconfigurarlo todo desde lo que va quedando de sí misma. La voz femenina del poemario *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, vinculada con la de Julia en la novela, dice en “Restos”:

Me queda el delirio y la soledad a ciegas.
Me quedan las cenizas.
Me queda el horizonte.
Me queda el camino que no he andado.
Me acompaña el desconcierto.
Me queda el hilo de mis pensamientos que lo ata todo,
que me guía,
que me hace nudos,
que me amaga. (2014: 34)

Lo que resta es doloroso; queda ese hilván con el que Julia enhebra un camino que, al mismo tiempo, no la deja andar. Después del accidente se deshace el discurso en hilos largos de frases, gotas de palabras gruesas que muestran la densidad de la nueva realidad que habita.

Los recuerdos se mueven y crean otros eventos; comienza a elegir, sin percatarse, qué quiere narrar. Como aquella historia que le relataba su madre: “Yo creo que lo que jamás se me olvidará es la historia que me contó mi mamá sobre esa mujer llamada Leucotea que estaba

enamorada del Sol. Pero, como siempre sucede, él estaba enamorado de una princesa” (2013: 64). Así, la primera versión de Julia cambia la de Ovidio en la que Leucótoe es hermana de Clitie, quien se enamora del Sol y este, a su vez, de Leucótoe. Después de que su hermana, por celos, la difama ante su padre, Leucótoe es condenada a ser enterrada viva. En consecuencia, el Sol se enfurece con Clitie y la desprecia, lo que la incita a entregarse a una contemplación eterna al dios, hasta que se convierte en una flor que lo sigue todo el día. Entonces Julia dice que Leucótea, quien es la traidora en su historia, vivió con unos monstruos en la cabeza que llegaron a “masticarle la paz”, que se quedó ciega por no apartar la mirada del sol y que los dioses se apiadaron de ella y la convirtieron en heliotropo.

La narración de la princesa y del Sol se despliega en varios planos de la novela. Por un lado, da cuenta del paso del tiempo y de los jirones de memoria que se van dejando tras la narración de Julia; por otro, esa pérdida de recuerdos hace que vaya reduciéndolos a lo que ella es, lo que resta de ella: una mujer que se busca en el lenguaje; es decir, el mundo se vierte en lo que es, en cómo es nombrado sin mayor significado, y ella lo reformula desde sí misma con el juego de las palabras. Por eso, cuando vuelve a narrar el cuento, importa no solo en la medida en que muestra que no recuerda que ya lo narró, ya que lo relata de otra manera, sino porque la nueva versión funde la historia —que no sabe de dónde viene— con la propia:

Lo que nunca se me va a olvidar, Minotauro, es la historia de Leucotea. Ella estaba enamorada del Sol, pero él amaba a una princesa. Leucotea hizo que el rey se enterara y él mandó matar a su propia hija. El Sol no lo pudo evitar. El sol nunca sabía por qué no podía evitar nada. Leucotea sentía que le mordían la cabeza unos monstruos y no volvió a vivir en paz. [...] Los dioses la convirtieron en una flor para que mirar al Sol no le doliera. (2013: 71)

Igual que la primera vez que narra la historia, Julia empieza diciendo que, a diferencia de cualquier otra cosa, no la va a olvidar porque piensa mucho en ella; también porque de tanto pensarla la ha hecho suya; de ahí que el Sol parezca menos divino, tan humano en su incapacidad para evitar las catástrofes. En esta versión, los monstruos son reales y no le mastican la paz, sino la cabeza. Mirar al Sol ahora le duele.

La tercera y última vez que cuenta la historia, Julia la reduce a las emociones que esta le produce. Ya no recupera la anécdota con los detalles, ya no importa a quién le sucedió, solo que es un relato triste que le ocurrió a una mujer por el odio de un hombre:

Yo supe que una mujer le hizo algo malo al Sol. Pero ella lo quería. Él la odiaba; no me acuerdo bien por qué. Para que la perdonara por lo que había hecho, lo miraba en el cielo, aunque los rayos de luz le atravesaran los ojos. Entonces los dioses se conmovieron y le hicieron un regalo: la convirtieron en girasol. (2013: 75)

En este caso, parece que una especie de culpa la pone nuevamente en el sitio que desde el comienzo ha ocupado frente al Minotauro: es otra vez una ofrenda, se entrega a él en espera de apaciguarlo. No importa qué ha hecho, lo único relevante es la necesidad que recuerda, la idolatría hacia su persona, idolatría que la lleva a un dolor extremo que no está dispuesta a dejar. Invierte las emociones y ya no es ella la que odia, olvida que lo odia. En relación con esto, la narradora se cuestiona sobre su personaje: “¿será que el olvido es una reconciliación? ¿Sabes por qué no es tu culpa? [se pregunta Julia] Porque esta hambre siempre ha sido mía y esta prisa también” (2013: 69). La última versión de la princesa-flor dice: “¿Sabías que el girasol es una mujer que busca al Sol porque se siente mala?” (2013: 77).

Lo que muestran estos pasajes es que la realidad ya no existe fuera de Julia, que tiene momentos en los que parece perder contacto con ella y que, en esta necesidad de suplir la falta de

referentes, reformula el lenguaje desde su nuevo lugar en el mundo. Ese espacio sigue desplegándose desde el cuerpo, pero, en este caso, ya no tanto el cuerpo histriónico lanzado con fuerza, hacia afuera, contra el amante, sino uno que trata desesperadamente de rescatar, dentro de su torrente sanguíneo, los hilos de memoria que se le escurren y se le escapan sin remedio.

Este nuevo lugar en el mundo, a pesar de su angustia, no es menos significativo. Por ejemplo, en el caso del cuento y de sus versiones, la confusión introduce también a otro personaje de la mitología: Leucótea. En la historia de Julia, ella es la mujer que se convierte en flor, y no Leucótoe, como ocurre en la de Ovidio, pero nombrar a Leucótea trae a la novela a la diosa blanca, una ninfa, y Julia es, como dice varias veces, la novia “clara como un trozo de luna blanca. [...] [de] pechos claros y blancos. [Dice al Minotauro] Antes he tenido que separar una camisa blanca llena de luna blanca” (2013: 17). “Nunca se me va a olvidar [agrega Julia] que yo soy tu novia clara como un trozo de luna blanca. Sí, que yo soy la de los pechos blancos, finos y tibios como una fruta madura cerca del corazón” (2013: 69).

Por otro lado, la historia de Leucótoe en Ovidio es narrada por una de las Ménades, Leucónoe, y ser ménade es una de las máscaras que Julia usa en las representaciones de amor frenético con el Minotauro: le dice que ella conoce una caricia que la ha hecho volar, y escribe: “No te diré cuál es porque parte del encanto es que suceda. Si te lo dijera, la utilizarías para aplacarme cuando me transformo en ménade o para cuando haya que darme la próxima mala noticia o para mentir” (2013: 23-24). Este recurso de las transformaciones es el que le permite abandonarse y dejar fluir el cuerpo —otra vez hecho de agua—, en impulsos como el que se lee en “Ménade,” incluido en *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*:

Tengo las mandíbulas prestas para quien sea.
Estoy lista para arrancar las carnes y triturar los huesos.
Esta noche la cólera transita por todo mi cuerpo.
Mi sangre cabalga como una horda de hienas hambrientas.
Que nadie se acerque, que voy a matar. (2014: 60)

Una vez más se revela el uso de máscaras y la importancia de las transformaciones en la obra de Meraz. No solo los personajes se mueven por medio de dualidades, tal como deja ver el comienzo de la novela con la descripción ambigua que puede referirse tanto a Julia como al Minotauro, sino también a los personajes que se cruzan en el juego de la memoria: Leucótoe-Leucótea-Leucónoe-Julia. Estas transformaciones son las que van a dar pie al que parece parte de los trastornos de Julia, pero que en el discurso es un juego del lenguaje, en el que se pone en escena no solo el significado de las palabras, sino su importancia dentro de un texto que se enriquece en la brevedad y sonoridad de sus líneas: “Hoy pensaba en el nombre de las cosas,” afirma Julia, y comienza a lanzar fragmentos de escritura en los que reflexiona sobre el sonido de una palabra y sobre la forma en que dicho sonido la lleva, en apariencia, a una semántica distinta a la original: “«Distorsionar», por ejemplo. [Agrega Julia] Distorsionar me suena como a tornado que mueve de lugar todos los rincones. Como a saberse de repente otro y andar” (2013: 35). No se puede negar que la *torsión* está en la palabra, y que esa tormenta la ha tomado, la ha arrancado de su sitio, y la ha depositado en otro lugar, desde donde debe volver a caminar. Lo mismo cuando piensa en la palabra “morena”: “me suena como a sirena que sueña y que mora en la arena. Que busca el desierto. Que sabe que no es necesario volver. Que supo escapar” (2013: 48). Otra vez aparece la idea de la partida, de la pérdida de memoria como escape, como el abandono de un lugar que no se necesita. Y la recurrencia a esa otra dualidad en la obra de Meraz: el desierto y el mar. La mujer húmeda y la sedienta, la que se ha secado. Al respecto, en el poema “Hábitat”, de *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, el yo poético dice:

Otra vez quiero ser un mar.
 Quiero que me salga espuma.
 Quiero volver a tener peces y pulpos.
 Quiero ponerme a borrar la arena a lengüetazos.
 Quiero arrullar a la luna.
 Otra vez.
 Ya después seguro querré volver a ser un desierto con sus serpientes por todas partes.
 Ya después volveré a prescindir de la humedad. (2014: 9)

En ese mismo orden de ideas, Julia cuenta que tiene que rellenar las palabras, pues le suenan huecas, sin sentido; así, parte las palabras, las abre y riega su significado: se vuelven prolíficas y dejan atrás, como Julia, lo que una vez fueron. Como “ahuyentar”, que le suena a aullar el nombre del Minotauro en medio de la noche; o “avezado”, que le hace pensar en un instante al que le salen alas y se echa a volar: “como lo que le pasa a mis recuerdos [dice]: se me están «avezando»” (2013: 56).

Como los recuerdos, se van volando los instantes en que el lenguaje juega con los dobleces de su sentido: “¿Caléndula? Me suena como a planta carnívora que sabe hablar; que miente y que dice piropos. Que muerde de a poco. Como tú. ¿A ti a qué te suena, Minotauro?” (2013: 57). El tiempo pasa y las palabras se aglutinan en Julia, en momentos que ya no son de vida, sino de deseo por asir sentidos: “Fenecer. Me suena como a nacer con fe. [...] Como a necesidad urgente de abrir los ojos y entender” (2013: 61). Y entre más significados bifurcados encuentra, más se ramifica su realidad. Por ello debe esforzarse por recordar su propia identidad —su nombre, el de sus padres— y, en consecuencia, comienza a grabarse; sin embargo, las palabras rotas, cada vez más frecuentes, se van acumulando hasta ser silencio: “Denuedo. Denuedo me suena como a cuando me haces nudos con tus dedos. Como a la necesidad que tienes de acariciarme el cabello y desenredármelo una y otra vez. Gracias por llegar. A veces dejas de ser el monstruo para convertirte en el héroe. Nunca nadie te va a querer como yo” (2013: 67). “¿Acuarela, dijiste? [...] Nadie lo sabe, pero Acuarela es un nombre de mujer que, en el agua, cambia de color” (2013: 68). Sobre “bosquejo”: “Esa palabra suena como a bosque que algo le duele. Como a bosque que sabe llorar” (2013: 72). “¿«Encallar»? Sí, sí me gusta encallar. Encallar. En-callar. Me suena como a quedarse quieto y en silencio. Como a tragarse el llanto y esperar” (2013: 75).

El cuerpo disuelto en escritura

El final de la novela muestra a Julia un tanto a la deriva: “Es mejor si camino sabiendo que este río de concreto también va corriendo por debajo de mis pies” (2013: 78). A su vez, en consonancia con el fluir de Julia, en “Los nudos de la garganta,” de *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, la voz femenina que parece hilar casi todos los poemas expresa:

Que este río no me lleve. Que la corriente no me arrastre. Que me alcance el aire.
 Que no me estrelle con los ojos cerrados en una avenida. Que detengan la rotación
 de la tierra unos minutos. [...]
 Que suceda.
 Que la vida me suceda. (2014: 15)

Por su parte, la novela termina en medio de la existencia misma, en el fluir del tránsito de la calle a la que se lanza la protagonista, en el centro del mundo que *sucede*. En ese punto acaba,

y se augura que es la puerta al silencio: un lenguaje otro, el otro lenguaje, la dominará y volverá a ser una mujer-cuerpo hecha de palabras.

Pero el cuerpo está enfermo y dolido, porque lo domina una memoria partida. En este sentido, la escritura como recurso de sobrevivencia es una constante en la obra de Meraz. El cuerpo que duele solo puede existir a plenitud y decirse por medio del lenguaje y en la escritura; el personaje se transforma y sufre una metamorfosis: de ser una mujer-ofrenda pasa a ser una mujer-palabra. Este cuerpo enfermo muestra un segundo momento en la novela; antes del accidente, Julia es un cuerpo que se entrega continuamente en una ilusión de felicidad que no comparte con su conciencia, quien sabe que el Minotauro no está realmente para ella; ahora, después de los golpes que Julia sufre por la caída de la motocicleta, el dolor ya no está solo en la falta de afecto, sino que trasciende la emoción y se vuelve físico. La palabra va a dar cuenta de esto al momento en que Julia se transforma en una mente que empieza a disolverse tanto por el dolor emocional, como por la pérdida de memoria derivada de las heridas que tiene en la cabeza.

En el poemario se exploran de manera particular los tópicos recurrentes de la novela; el lenguaje cuidado y trabajado en el primero permite paladear de otra forma, con otro ritmo, las emociones y temas violentos de la segunda; la fragmentación de los poemas los expone como pequeños impactos que se precipitan en el encadenamiento de los versos. Todos muy breves, con rima libre, muestran múltiples elementos que, como tentáculos, salen y se extienden por las páginas de la novela, con la que se comparten versos como el de “nadar es como volar en un acuoso cuadro de Dalí” (2013: 71), del poema “Submarina”: “Entonces me metí al agua y me convertí en arañita de agua dulce. / Nadar es como volar en un acuoso cuadro de Dalí. / Uno sale escurriendo de felicidad” (2014: 11). Así, *Vertedero —o la suma de todas las cosas—* es el contenedor del universo, adonde va a parar todo. Los guiones del título dan a entender que esa frase está dentro de la anterior, que la suma de todo está visualmente incluida en ese vertedero que es una sola palabra que da cabida a la totalidad. Como si esa palabra solitaria en realidad fuera la nada que absorbe a la otra, la frase pletórica que, a su vez, supone lo absoluto y que se abriga en aquella, que parece solo un cuenco.

Y ese vertedero es un yo poético femenino que cruza el poemario, excepto en “De minotauros y otros laberintos”,² que representa una sola voz, una semejante a la de Julia. De este modo, el poemario conjuga todas las cosas porque, igual que en la novela, reúne a los contrarios, es decir, aquí yace tanto lo uno como lo otro. Se organiza también sobre ideas duales, caminos bifurcados que agregan posibilidades de significado. El poemario mismo es “el otro” de la novela; la Srita. Kamikaze lo es de Meraz; y la voz de Julia, Leucótea, se ramifica en los versos de los poemas.

Al comienzo de *La escritura, el cuerpo y su desaparición*, Benjamín Mayer Foulkes, editor de la colección, incluye un poema en relación con la escritura y su lugar en un cuerpo enfermo o dolorido. En dicho texto, compuesto de frases dispersas y dinámicas, se afirma que “La escritura pende del cuerpo” (Quiroz Luna, 2014: 15), idea que define gran parte del proceder creativo de Meraz, para quien, al menos en apariencia, la escritura surge de las vivencias del cuerpo, de las que tiene el personaje en la novela, así como de las que llenan las imágenes de *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, las cuales provienen de un cuerpo sufriente,

² En este poema se encuentra la única voz masculina, que representará también la imagen de la bestia, pero esta vez enfrentada por Teseo. Aquí, la voz femenina no se halla en el poema, sino en derredor, fuera de él, en el resto de los poemas que componen *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*. Asimismo, resulta relevante señalar que el último verso de este poema también aparece en la novela: “No he olvidado el cordón de salvación por si necesito regresar./ Uno nunca sabe./ Me llamo Teseo y voy por mi enemigo;/ porque donde está mi tesoro, está mi corazón” (2014: 20).

enfermo, ya sea por las secuelas del accidente, ya —con mayor frecuencia en ambos textos— por la falta de amor y de coincidencias.

En la obra de Meraz, la escritura está sujeta al cuerpo, porque el dolor que se vive empuja a los personajes a volver a la palabra. Lo que no se puede pronunciar, se escribe. En este sentido, los cuerpos de Julia y el que cruza *Vertedero —o la suma de todas las cosas—* se deshacen, por su incapacidad para relacionarse con el mundo, y se rehacen en la escritura; en opinión de Marcela Quiroz Luna, son “cuerpos que hacen de la escritura su gesto comprensivo” (2014: 31). A su vez, en el poema “En casa”, la falta de memoria, o la imposibilidad para moverse, llena la carencia en cuanto acontece la palabra:

Aquí te espero vestida de acentos;
 despeinada de tantas vocales,
 invadida de palabras graves y cubierta de adjetivos nuevos.
 Decorada con todas estas letras que se me desgranar;
 acostada en línea recta y siempre de manera horizontal.
 Con los diptongos bien puestos; con las comas necesarias...
 Con los puntos en suspenso.
 Aquí, donde la lengua ocupa el lugar por completo.
 Aquí, en el lugar perfecto. (Meraz, 2014: 23)

En este poema, “el lugar perfecto” y de resguardo al que se alude es el lenguaje, la escritura. Y en la novela, lo que le sucede a Julia, la pérdida del cuerpo en la partida de la memoria puede leerse como una metáfora de lo que acontece en la poesía, en la que todo lo que está presente es un lenguaje en juego, exento de narración y hecho de imágenes. El cuerpo que simbólicamente se pierde en *Vertedero —o la suma de todas las cosas—* es uno que sufre, se exalta, se define una y otra vez en la ruptura, y en los poemas se reconstruye en formas diversas que se disuelven continuamente para, en el siguiente verso, ser algo más. En el poemario hay un “*darse en cuerpo a la palabra*” (Quiroz Luna, 2014: 35), es decir, “entender la escritura con el cuerpo, hacerla con el cuerpo y padecerla si es preciso” (Quiroz Luna, 2014: 50). Esto define la obra de Meraz: comprender el proceso de escritura, sostiene Barthes, como “salvamento de la propia finitud, del dolor silencioso de la enfermedad, de la soledad, del duelo, del cuerpo que registra la degradación de su existencia” (1978: 48). Así lo vive Julia; la desaparición del cuerpo tiene que quedar inscrita; por eso graba su voz cuando cree que no puede escribir más, cuando el discurso coherente y objetivo, el cotidiano, se transforma en poesía. Entonces, eso que antes era pura piel, se convierte en un cuerpo expuesto. Según Barthes, “el texto no puede contar nada, se lleva mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria” (1978: 16). A esta idea, Quiroz Luna añade: “el cuerpo diagnosticado al reposo, al silencio y al aislamiento se encuentra obligado a *estar* en su propio tiempo, viviendo a profundidad y sin posibilidad de tregua su devenir refractado” (2014: 54). Al respecto, el yo poético de “Ver, oír y callar” de *Vertedero —o la suma de todas las cosas—* dice:

Quisiera saber un poco más del silencio.
 Aprender más del asunto de callarse la boca,
 la cabeza, los labios y las promesas.
 [...]
 Y yo que siempre termino diciéndolo todo;
 como si las palabras fueran ráfagas de voz tratando de multiplicarse entre las vocales
 y las consonantes que en el trayecto buscan su lugar.
 [...]

Yo que grito todos los nombres posibles para ver si encuentro el que le pertenece a las cosas del mundo:

[...]

Lo intentaré de nuevo.

Quisiera saber un poco más del silencio.

Quisiera saber un poco más.

Quisiera saber.

Quisiera.

Silencio. (2014: 53)

El “devenir refractado” del cuerpo es esa desviación que hace cuando está dañado, para alcanzar nuevos trazos, y que a través de la escritura se traduce en una difracción, es decir, un proyectar el cuerpo en las palabras y en las imágenes que con estas se pueden configurar. Dice Barthes a propósito: “La escritura pasa por el cuerpo” (1978: 91), lo que supone que “al escribirme [...] soy, yo mismo, mi propio símbolo, soy la historia que me sucede: en rueda libre dentro del lenguaje, no tengo nada con qué compararme” (1978: 70). Solo así el mundo vuelve a adquirir sentido: no hay un antes con un espacio previo en el que Julia deba encajar. La historia, que es el círculo de emociones mencionado en *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*, no es otra sino la de la escritura. Ahí no hay pérdida, todo es ganancia en el lenguaje. Está hecho de puntos sensibles que se inscriben en la forma de la poesía, en *texturas corporales* sobre las que se escribe. En opinión de Jacques Derrida, “la superficie de mi cuerpo [...] debe comenzar por exponerse en el mundo” (1995: 137). Y el ritmo de la poesía es, según Quiroz Luna, el de una interioridad que refleja “el dolor y sus tiempos de espaciamento en la palabra” (2014: 95). Son las historias que surcan el interior de un cuerpo doliente. En el poema “Éxodo” de Meraz, el yo poético expresa: “Huyo de tus ojos. Me aferro a lo que tengo que no es nada: sólo las líneas que me suceden. Te tengo, pero la historia contigo es corta y yo necesito escribir más. Mucho más” (2014: 13). Así, estas texturas corporales sobre las que se escribe también son las que se leen y las que, en palabras de Quiroz Luna, “sobre las vibraciones debajo de la piel, de la hoja” (2014: 78) permiten tocar un tejido textual emotivo, que no solo da una escritura, sino que justifica la presencia de esa escritura en la misma necesidad de escribir. Al respecto, en el poema “Vida” de Meraz se lee:

Sigo caminando y escucho las palabras que atraviesan el parque para llegar hasta a mí: palabras sueltas, libres de significado dichas con entusiasmo;

[...]

palabras que ahora son mías.

Dejo entonces de ser un cadáver andante movido por los hilos de la obligación.

Me salen alas.

Me salen alas y puedo escribir.

Puedo volver a escribir que la vida me pega en la cara.

Que eso es lo verdaderamente importante.

Que eso es lo que nunca se me debe olvidar. (2014: 42-43)

Y eso es lo que las aguas del Leteo no le arrebatan a Julia, es lo que le resta, lo que permanece de ella para dar constancia de sí y para no perder por completo el vínculo con la realidad. El cuerpo enfermo, el que queda lacerado por el accidente y por un amor incompleto, es el que se va al final de la novela. La voz que persiste, la que se dice en ausencia del cuerpo, implica un movimiento de lenguaje hacia la inscripción. Según Derrida, “dar el resto en la escritura es dar lo que se puede, lo que la palabra como marca permite, en tanto marca que «no está presente ni ausente».

[...] entregar(se a) aquello que resiste entre el texto y el cuerpo esperando sin esperar lo que quede de ello, su resistencia” (en Quiroz Luna, 2014: 91).

Por último, vale la pena resaltar lo que Meraz dijo, en entrevista con Gil, sobre Julia: “como autora, en ella trato de responderme sobre la inevitable lucha entre la razón y el instinto, entre el placer y el displacer, entre la autoinmolación y la supervivencia” (2014). Y el resultado de esa tensión en medio de los opuestos es el lugar del *entre* donde parecen poder convivir los contrarios para ser más productivos en significados; es el sitio al que Julia fue empujada por la pérdida de memoria: el espacio posible para el juego con el lenguaje.

Lourdes Meraz ilustra de forma importante el tipo de escritura que las autoras latinoamericanas han buscado en la última década. Textos en su mayoría cargados de temas sociales y de una lectura renovada de lo femenino, que cuando, como en Meraz, exploran el espacio de lo íntimo, ya no lo hacen desde una retórica sosegada y edulcorada. A esta generación le importa dar cuenta de emociones duras que reflejen personajes que en su degradación parecen más reales. En Meraz se combina la crudeza de una anécdota con el uso acertado del lenguaje, que logra transmitir la vinculación entre la idea del cuerpo femenino y la tortura emocional que puede padecer. En este sentido, ese lenguaje se presenta como el crisol en el que su juego vierte en poesía el total de todas las cosas, una que conjuga silencios y voces pulsantes, que muestra que no solo hay belleza en la palabra, sino, sobre todo, fealdad.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1986): *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI Editores.
- (1978): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Fombona Zuloaga. Caracas, Monte Ávila Editores.
- DERRIDA, Jacques (1995): *La voz y el fenómeno*. Trad. Patricio Peñalver. Valencia, Pre-textos.
- GIL, Eve (2014): “Los abismos de la piel es más que intimista; es un monólogo. Charla con Lourdes Meraz/Escritora”. *Siempre!*, el 18 de octubre de 2014. Recuperado de <http://www.siempre.mx/2014/10/los-abismos-de-la-piel-es-mas-que-intimista-es-un-monologo/> [01/06/2017].
- LECOQ, Jacques (2003): *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Trad. y adapt. al español de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Barcelona, Alba Editorial.
- LIMÓN, Eduardo (2014): “Rastros. Entrevista con Lourdes Meraz y Adrián Cuevas”. *Triángulo de Letras*. México: Canal 22. TV. Grabación 9 de junio de 2014. Transmisión en la Ciudad de México: 20, 21 y 23 de agosto de 2014.
- MERAZ, Lourdes (2013): *Los abismos de la piel*. México, Editorial Terracota.
- (2014): *Vertedero —o la suma de todas las cosas—*. México, Editorial Literal.
- QUIROZ LUNA, Marcela (2014): *La escritura, el cuerpo y su desaparición*. México, CONACULTA.

© Berenice Romano Hurtado



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C