

Nerea Oreja  
(Universidad Católica Argentina de Buenos Aires)

## LA ESCRITURA DEL DESARME COMO PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE LA ENFERMEDAD Y LA MEMORIA EN *SANGRE EN EL OJO*. UNA NUEVA POÉTICA

Fecha de recepción: 02.12.2017      Fecha de aceptación: 01.04.2017

**Resumen:** La narrativa de Lina Meruane muestra líneas de reflexión literaria y política recurrentes, que conforman la *Weltanschauung* de lo que algunos denominan la nueva narrativa femenina chilena. Tales son, entre otras, la enfermedad, la memoria y la escritura, elementos estrechamente conectados y que, en este caso, serán analizados en relación a la novela *Sangre en el ojo* (2012). La preocupación en torno a la escritura, a la necesidad de una escritura de resistencia, surge a partir de la ceguera de la protagonista y la consecuente activación de la memoria, tanto personal como histórica, colectiva, una memoria (o postmemoria) que se torna necesariamente crítica. Escritura, enfermedad y memoria se entrelazan a partir de dinámicas de resistencia y subversión frente a lo hegemónico, trazando nuevas formas de experimentar el cuerpo y la palabra escrita, en un presente donde la reconstrucción del pasado es una acción ética y estética urgente.

**Palabras clave:** Escritura, enfermedad, memoria, *Sangre en el ojo*, Lina Meruane

**Title:** Writing as a Meeting Point between Illness and Memory in *Sangre en el ojo*

**Abstract:** Lina Meruane's narrative shows transversal reflection lines in her texts, those that constitute her principal literary and political concerns and that define the *Weltanschauung* of the generation that some theorists call the new Chilean feminine narrative. Those are, among others, illness, memory and writing, which in this case will be analyzed in relation to the novel *Sangre en el ojo* (2012), where those three central concepts are closely connected. The preoccupations about writing and the need of a resistance writing emerge from the protagonist's blindness, that produces the activation of personal memory, as well as historical and collective memory, a memory (or postmemory) that becomes necessarily critic. Writing, illness and memory are points of resistance and subversion against hegemonical power, designing new forms to experience the body and the word, in a present time where the reconstruction of the historic past becomes an urgent ethic and aesthetic action.

**Key words:** writing, illness, memory, *Sangre en el ojo*, Lina Meruane

*Mientras ella esperaba, mi cabeza iba buscando la caja exacta en la que había depositado el manuscrito inconcluso, la caja que mis manos habían sellado como un ataúd. El libro había quedado a medias y no tenía para cuándo completarse. Raquel me acometía, en qué punto me había quedado, cuánto me faltaba para terminarlo, y yo no lo recordaba. Mi memoria era otro apagón.*

Lina Meruane, *Sangre en el ojo*

## INTRODUCCIÓN

Son varias las líneas de reflexión que se repiten en los textos de la chilena Lina Meruane (1970), ya desde la publicación, en 1998, de *Las infantas*, su primera obra<sup>1</sup>. A partir de esta subversiva revisión de los cuentos infantiles tradicionales, Meruane ha seguido la estela de temas como la infancia y la enfermedad en el marco de la necesidad de lo que Nelly Richard llama una *memoria crítica* que se oponga al “desgaste, a la borradura del recuerdo que sumerge el pasado en la indiferencia” (Richard 2002: 188). Los personajes que habitan sus relatos se caracterizan por encarnar la subversión frente a la norma convencional: enfermedad frente a salud, el lado oculto de la infancia frente a la edulcoración del universo infante, fragmentación frente a narración lineal, memoria frente a discursos que propician el olvido. Y, bajo todas estas narraciones, siempre un Chile latente que quiere hacer emerger su historia, un Chile tan enfermo como los protagonistas de estas ficciones, que busca verdades que solo el arte (desde los márgenes) parece poder proporcionar. Como afirma Bernardita Llanos, “las rupturas y profundas crisis sufridas por el país en el ámbito político y social se han manifestado en la cultura, en el lenguaje y sus modelos de representación, haciendo de sus creadores voces críticas y denunciantes de la violencia militar y sus efectos en la ciudadanía y en la subjetividad” (Llanos 2009: 9).

La literatura adquiere en Meruane un nuevo poder, una nueva misión, centrada en proyectar nuevas formas de comprensión de la realidad. Así, “ciertas escrituras buscan y proponen alternativas que se plasman desde la total marginalidad o bien, aceptando la participación en el mercado, trazan mediante su lenguaje trayectorias que buscan resistir tal imposición hegemónica” (Voionmaa 2012b: 67) y este propósito literario que aúna ética y estética parece conformar una *Weltanschauung* similar en la producción de las escritoras chilenas que pueden incluirse en lo que Juan Armando Epple (1999) llama *la nueva narrativa femenina chilena*. Frente al boom literario latinoamericano

<sup>1</sup> Esta primera publicación de Meruane puede considerarse bien como novela o bien como recopilación de cuentos. Nosotros nos decantamos por la segunda opción, elemento que hemos trabajado en “*Las Infantas* de Lina Meruane: un tejido de tradiciones revisadas bajo la estética neobarroca” (2017).

de la década de los 60, en los últimos años el panorama literario muestra una situación completamente diferente, con una gran cantidad de autoras que trabajan desde una escritura “del desencanto” (Voionmaa 2012b: 65) que potencia la función crítica de la literatura. El desencanto forma parte igualmente de la estética propia de la posmodernidad, momento en el que los discursos unívocos y universales pierden vigencia y razón de ser. Nelly Richard habla de la posmodernidad como un momento de crisis y ruptura de las certezas, donde el fragmento es la forma (o no-forma) por excelencia. A su vez, la posmodernidad en América Latina adquiere cualidades diversas a las del modelo occidental dominante, ya que su historia se desarrolla bajo el sello de la “marginación, dependencia, subalternidad, descentramiento” (Richard 1996: 273).

El objetivo de este estudio es analizar la novela *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane, considerada por Patricia Kolesnicov “una especie de thriller médico” (Kolesnicov 2012 en línea), a partir del triple eje escritura-enfermedad-memoria<sup>2</sup>.

## 1. LA NARRATIVA DEL DESARME

La enfermedad funciona en *Sangre en el ojo* como disparadora de la memoria y, en concreto, de una memoria crítica que revisa la historia silenciada del Chile de la dictadura. Ambos ejes –enfermedad y memoria– se encuentran a su vez estrechamente ligados a la escritura. La enfermedad genera en la protagonista reflexiones sobre la posibilidad de seguir o no escribiendo y de seguir siendo a través de la escritura, y la memoria necesita de su inscripción no solo en el cuerpo sino también en la escritura, una escritura que se alimente de su potencial crítico como elemento indispensable. Es así que la escritura se vuelve entonces punto de encuentro entre la enfermedad y la memoria.

En la narrativa de Meruane, cuerpo y literatura devienen espacios políticos de resistencia. Es así como el estallido de las venas y la consecuente sangre se tornan actos políticos de reivindicación. Del mismo modo, la escritura en *Sangre en el ojo* se corresponde con ese mismo afán subversivo y descodificador, enfrentado a lo convencional y establecido, lo hegemónico al fin. Desde el inicio, el lector se encuentra con una narrativa fragmentada, entrecortada, donde la sintaxis deja conectores en suspenso, preposiciones seguidas de un punto tajante que hace que el discurso no siga los preceptos de la narración lineal. En relación a esta escritura desafiante, Fallas habla de “escritura insurrecta” (Fallas 2014: 5), y Voionmaa, por su parte, de “escritura de resistencia” (Voionmaa 2012a). La idea de Fallas sobre la insurrección remite a una escritura auto-crítica cuyo objetivo es decir lo indecible, dar voz a las narraciones silenciadas. La escritura de resistencia de Voionmaa, por su parte, se opone a la literatura de resistencia como dos modos textuales diferentes. La literatura de resistencia sería aquella que algunos consideran panfletaria, ya que llama a posicionarse y a llevar a cabo acciones

<sup>2</sup> Planteamos este texto como un estudio preliminar en el que comenzamos a investigar sobre el triple eje mencionado. Cada uno de los núcleos centrales de dicho eje será analizado con exclusividad en trabajos futuros sobre la autora y su obra.

en la literatura y desde ésta. En cambio, la escritura de resistencia articula la crítica de manera implícita, caracterizada por “una mayor opacidad” (Voionmaa 2012a: 2). La escritura se torna una herramienta para mostrar la historia y la situación presente, y será el espacio donde sea factible el reconocimiento de la otredad, del otro en su diferencia y, por último, la escritura representará la resistencia frente a una fuerza mayor y hegemónica. Para Voionmaa, esta escritura forma parte de una red interconectada de escrituras de resistencia bajo la imagen del rizoma: escrituras literarias, plásticas, cinematográficas, etc., todas ellas parte de lo que Richard denomina “flujos de expresividad contestataria” (Richard 2002: 89).

Aquí tomaremos precisamente el término de Richard para hacer referencia a esa expresividad contestataria cuyo objetivo es poner en crisis la palabra, subvertirla, para reconstruirla bajo una nueva óptica. Richard habla de “la voz estremecida de las narrativas del desarme” (191), que condensan “todo lo que arrastran los imaginarios heridos: lo errático, lo desintegrado y lo inconexo” (191)<sup>3</sup>. Esta narrativa pone en crisis el lenguaje para así posicionarse en la tensión entre la memoria y el olvido, entre el discurso conciliador y homogeneizador y el discurso divergente que pretende desvelar las voces silenciadas, las historias particulares, individuales. De este modo, la literatura parte de la ruina, del residuo, de aquello que quedó fuera de lo oficial, para constituirse como una nueva forma del hacer literario, a partir de la unión indisoluble de ética y estética. Para Guadalupe Santa Cruz,

la introducción por la fuerza de nuestro país en la lógica neoliberal de la globalización y, con la misma violencia, el desplazamiento de imaginarios establecidos, de formas tradicionales de narrarnos, sumió a la sociedad en una profunda crisis del sentido, en el cuestionamiento de las formas de representación y en una radical bancarrota del lenguaje. (2009: 90)

Esa bancarrota del lenguaje a la que se hace referencia se vuelve visible a través de la deconstrucción sintáctica que enfrenta la linealidad del discurso y del saber, generando así una narración a base de retazos, de recuerdos, de silencios que se interrumpen. Y son varias las estrategias de desarme que utiliza Meruane, más allá de la sintaxis entrecortada, como veremos en el próximo apartado. Así, es notable la predominancia de la minúscula en los títulos, el empleo del paréntesis como puesta en suspensión de la narración, el discurso indirecto libre que desordena las voces y las aúna en un discurso polifónico que no pertenece únicamente al narrador omnisciente propio de la narración más tradicional, sino que se forja a base de distintas miradas, diversos pareceres e historias que se entrelazan y que siempre miran hacia atrás, hacia los hechos que cambiaron de manera irremediable el presente de los personajes. Estos discursos

<sup>3</sup> Esta idea de Richard nos remite al texto “Errante, errática” de Diamela Eltit, donde la autora afirma que “Ejemplar me ha resultado lo que ha sido mi observación de los códigos dominantes –para decirlo de alguna manera– chilenos. Me refiero a esos comportamientos que me parecen excluyentes o reductores, aquellos que, desde su anacronismo de clase o desde su voracidad económica, tejen condicionantes de conductas, cuando no estereotipadas, represivas” (Eltit 1993: 21). Frente a esta voracidad de los códigos dominantes, Richard propone el desarme de los mismos.

imbricados en la narración central hacen referencia a dos cuestiones que se tornan indisociables en el texto: el pasado chileno y las ruinas que éste dejó, y la enfermedad y los cuerpos residuales, marginales que ésta genera. En esta línea de sentido, se habla, por ejemplo, de la demencia de la madre de Ignacio, que no conseguía recordar ni reconocer y fue consumiéndose hasta morir, de la epidemia de VIH/SIDA que hizo desaparecer multitud de cuerpos a escala global, o de la diabetes, gestada en el pasado, en la infancia, que condenó a la protagonista a la ceguera.

Todo ello expresado a través de un lenguaje que va en pos de la verdad, siempre en la tensión entre memoria y desmemoria, que indaga en los entresijos y en los márgenes de su estructura para lograr representar lo no dicho, aquello donde se oculta la historia de ese Chile enfermo y de sus cuerpos *estropeados*. Un lenguaje, en fin, que “pone en jaque el género literario y lo abre a un derrame crítico, a la pregunta sobre las fronteras de lo literario y sobre las políticas discursivas” (Santa Cruz 2009: 91).

La bancarrota o el derrame del lenguaje lleva implícito el rechazo hacia la “retórica histórica consensual” (Blanco, Jeftanovic, Llanos 2016: 12), siendo imprescindible para ello la conformación de un nuevo sujeto político que se sitúe como testigo distanciado de los hechos. “Estas nuevas generaciones postulan un «trabajo de memoria» disidente y emancipatorio del de las claves de interpretación heredadas” (12). Es por eso que podemos hablar de una reconfiguración del imaginario textual como espejo de nuevos agentes políticos y culturales y, ligado a éstos, de una reconfiguración del imaginario socio-cultural concerniente a la memoria.

Esta renovada articulación literaria es, pues, la poética del desarme, del derrame, y surge con las “nuevas configuraciones discursivas del pasado hechas por los actores secundarios, los postergados en la negociación transicional por el protagonismo político e institucional de sus mayores” (14-15). Es decir, la escritura del desarme está íntimamente ligada al proceso de recuperación de la memoria que, en este caso, deviene postmemoria. Si bien más adelante dedicaremos uno de los apartados al tema de la memoria, conviene aclarar que, en el caso de Meruane (tal y como ocurre con los demás artistas y escritores/as hijos/as de quienes vivieron la dictadura desde una posición protagónica inmediata), conviene utilizar el término *postmemoria*, debido a que su generación encarna a los actores secundarios de la historia, es decir, los que, en el momento de la dictadura, eran niños y adolescentes. Para Blanco, Jeftanovic y Llanos, este sujeto es un “sujeto doblemente distanciado. Por una parte, de los hechos acaecidos y, por otra, de los relatos producidos alrededor de éstos por los protagonistas inmediatos y mediatos” (2016: 11). Estas generaciones se desligan de los discursos de memoria y de olvido establecidos, para crear una memoria alternativa y disidente, una memoria emancipada. Voionmaa habla de “nuevas formas de recordar que alteran el evento mismo que se trae de regreso y su pervivencia en nuestro presente” (2016: 55). En el caso de *Sangre en el ojo*, la memoria emancipada surge a partir de la enfermedad, en cruce constante entre historia y biografía, como modo de construir el relato de la memoria desde una perspectiva marginal y nueva que, a su vez, hace de la novela un texto social y político.

Para estas generaciones construir su relato es producirse como sujetos en un relato de vida cuyos materiales provienen de la intersección entre sus múltiples identidades

y circunstancias. Son formatos que ensayan otras formas de construir la identidad, y esbozan puntos de hallazgos y de fuga que cristalizan los cruces entre biografía, historia, política y cultura. (Blanco, Jeftanovic y Llanos 2016: 13)

Estas interacciones a la hora de trabajar la memoria llevan indefectiblemente a la construcción de nuevas gramáticas y estéticas que aquí hemos denominado, siguiendo a Richard, las narrativas del desarme. En el caso de Meruane, la escritura articula el cruce entre enfermedad y memoria, en pos de una nueva poética.

### 1.1. Estructuración de la novela y herramientas para la puesta en crisis de la narración

La novela está dividida en sesenta y dos capítulos que van narrando las diversas etapas por las que la protagonista pasa a lo largo de sus meses de convalecencia. El título de estos capítulos está escrito en tipografía minúscula, algo común en Meruane, como modo de oponerse a las letras mayúsculas que se emplean convencionalmente. La novela comienza con “el estallido” y termina con “punto”, dando fin al ciego periplo en el que la protagonista se adentra a partir del sangrado de los ojos.

Siete de los capítulos están narrados entre paréntesis, para indicar una especie de suspensión del relato, o bien una clase de acotación sobre alguno de los personajes. De este modo, el capítulo “mañana” muestra el momento de incertidumbre que sigue al estallido de las venas: “No podías calcular la gravedad. No te animabas a hacer todas las preguntas. Te las guardabas, arrugadas, como ahora, en los bolsillos” (Meruane 2012: 21). El silencio que se abre entre la protagonista y su pareja se materializa en la escritura a través del uso del paréntesis, relatando las primeras horas de la ceguera como tiempo en suspensión. Por su parte, el capítulo “soborno” habla sobre la necesidad de una pausa en la relación, lo imperioso de no hablarse durante un tiempo, para ver si así las cosas se aclaran. Esta pausa se traslada también a una pausa en la narración, representada a través del relato entre paréntesis. El capítulo “pijamas viejos” es una suerte de acotación o de semblanza sobre el padre de la protagonista, el cual vive aferrado al recuerdo de su vida pasada en Nueva Jersey, donde compró los pijamas que sigue utilizando: “Ese es el padre que te iba a presentar cuando llegaras, Ignacio” (61). Los paréntesis empleados en este capítulo, así como en “lo incondicional” en relación a Joaquín, el hermano mayor, indican una pausa en la narración para centrar la atención en un personaje y la historia que lo rodea. En relación a “caja negra”, la narración se centra en el viaje en avión de Santiago a Nueva York, “De noche, rumbo al norte, como partículas ingravidas” (110), una narración que se torna igualmente liviana, suspendida por los paréntesis. El momento en el que los amantes se vuelven casi desconocidos uno para el otro es relatado en “rayos, centellas”, donde los paréntesis indican el extrañamiento que se genera entre ambos. Por último, “la prueba”, el penúltimo capítulo de la novela, relata una especie de delirio insomne de Ignacio, donde la voz de Lucina/Lina penetra su mente y le pide una prueba de amor definitiva que selle el destino de ambos. La narración se desarrolla entre paréntesis que delimitan la frontera entre la realidad y la alucinación de Ignacio.

## 1.2. El enredo de los nombres como multiplicidad de voces: Lucina/Lina/Lina Meruane

*Sangre en el ojo* relata las semanas en las que Lucina/Lina/Lina Meruane permanece ciega a causa del estallido de unas venas en sus ojos. Los días que siguen al sangrado la narradora permanecerá prácticamente inmovilizada en su departamento de Nueva York, bajo el cuidado y la supervisión de su pareja, Ignacio. Por recomendación del oftalmólogo, Lucina viajará a Chile a encontrarse con su familia y descansar. A su regreso a EEUU se operará de la vista, pero el resultado de la intervención no será el esperado. Conviene detenerse brevemente para puntualizar algunos aspectos sobre el personaje principal de esta novela y sus dobles, ya que a lo largo de este trabajo se hará mención a unos y a otros. Lucina es una joven chilena que, tras haber partido hace años de su Santiago natal a México y posteriormente a Madrid, finalmente está instalada en Nueva York con el pretexto de realizar sus estudios de doctorado<sup>4</sup>. La diabetes que padece la ha llevado a tener complicaciones de la vista, problema que llega a su punto álgido una noche de fiesta, durante la cual Lucina sufre un derrame. El nombre de Lucina es el nombre que emplea su familia, junto con la forma abreviada Luci, y también su “nombre oficial, el de los papeles” (37). Sin embargo, su pareja la llama Lina y, según se nos dice, ha publicado varios libros bajo el nombre de Lina Meruane, que se define como un “nombre inventado” (23).

Lo interesante de este desdoblamiento es el papel que juega cada uno de los *Doppelgänger* en relación a la enfermedad y sus consecuencias<sup>5</sup>. Lucina y Lina conforman las dos caras de la moneda en cuanto sujetos enfermos. Por su parte, Lina Meruane solo existe cuando la enfermedad desaparece: “¿Vos te das cuenta de que estás haciendo desaparecer a Lina Meruane? Y yo, sin titubear, le dije que Lina Meruane resucitaría en cuanto la sangre quedara en el pasado y yo recuperara la vista” (151). El personaje enfermo Lucina-Lina enfrenta a la mujer ángel y la mujer demonio, un motivo tradicional en la literatura desde la Edad Media: “Alguien voceaba ese Lucina que el santoral registra a la manera de una errata etimológica, como Lucila o Lucita o Lucía o incluso como Luz, que se acerca tanto a Luzbel, el lumínico demonio” (55). Entre Lucina y Lina

<sup>4</sup> Un aspecto recurrente en Meruane es el de la extranjería, el de un *nosotros* frente al *ellos*. Ya desde el inicio de la novela se presenta a la protagonista y a su grupo como latinos (chilenos y españoles en concreto) en EEUU, con costumbres y modos de vida diferentes a los de “esos gringos” (Meruane 2012: 11). En este sentido, los personajes de la autora suelen ser *afuerinos*, como ella misma define refiriéndose a su condición de chilena en Nueva York, y esta extranjería se gesta en la infancia de la protagonista de *Sangre en el ojo*, una infancia “dividida” (52) entre el Norte y el Sur, entre Nueva Jersey y Santiago de Chile.

<sup>5</sup> El desdoblamiento no se dará únicamente en Lucina/Lina/Lina Meruane, sino también en su madre. Esto se percibe en el capítulo “la otra de mi madre”, donde la narradora desdobra a su madre en madre y médico, cada una de la cual tiene impulsos distintos en relación a su hija, que a su vez se desdobra en paciente cuando su interlocutora no es la madre sino la médico: “Mi madre se estremecía mientras la médico que ella también era la impelía a contenerse, a secarse las lágrimas en el puño de su blusa, a no perder el vuelo” (Meruane 2012: 141). La forma en que la madre y su doble médico viven la enfermedad de Lucina/Lina es contradictoria, y en ocasiones el desdoblamiento es tal que la una ni siquiera sospecha lo que piensa la otra: “Si llegaba a escuchar, mi madre, lo que sospechaba el desesperanzado cerebro de la médico, ya nunca podría dejarme. Por más que la reclamaran sus responsabilidades” (141).

parece interponerse el sustantivo “luz”, que será el abismo que se abre entre ambas a raíz de la ceguera y, precisamente, la falta de luminosidad. Teresa Fallas analiza este desdoblamiento bajo los conceptos de víctima y victimaria:

Si como diabética ha sometido su cuerpo al sufrimiento, pinchándolo diariamente, es comprensible que Meruane le confiera el rol de víctima, pero esta misma rutina para sobrevivir a la enfermedad la convierte en victimaria de sí misma y de los otros, cada vez que la acomete el insensible y violento deseo de poseer unos ojos nuevos. (Fallas 2014: 9)

Nosotros nos limitaremos a señalar que el personaje se sitúa en una posición ambivalente. Por un lado, suscita piedad en quienes la rodean, generando solidaridad (como ocurre con Ignacio) y acercamiento emocional o sentimental (como en el caso de la familia); por otro, Lucina se torna cruel y despótica, haciendo que sus actos y los de los demás giren en torno a la idea del sacrificio. Esto se ve claramente en la relación que poco a poco va estableciendo con Ignacio, cuyo estatus va *in decrescendo* de amante y compañero a esclavo. Así puede verse cuando la narradora habla de él como “mi enfermero” (Meruane 2012: 144), o alude a cierta “esclavitud profesional” (145) al hablar del esmero con el que Ignacio la cuida. Del mismo modo, el sacrificio se extrapola a la concepción que Lucina/Lina tiene del amor: “e irme despreciando y adorando, entregándose a mis deseos como al vicio, sin poner plazos, Ignacio, ni condiciones” (146). El cariz de sacrificio que toma la entrega de Ignacio es tal que, al final de la novela se hablará de “la vieja prueba de amor” (167), que en este caso dista mucho de ser el acto heroico de los cuentos tradicionales, sino que esta prueba se lleva al extremo y Lucina/Lina pide a Ignacio que, como muestra de su amor, le entregue sus ojos<sup>6</sup>.

Este final acerca el relato al género fantástico de terror, punto en el que no podemos dejar de mencionar el epígrafe con el que Meruane abre la novela, un extracto del cuento “Los ojos de Lina” del escritor peruano Clemente Palma (1872-1946), incluido en la colección *Cuentos malévolos* publicada en 1904 y considerada como el primer libro peruano de narrativa breve. Palma hijo (su padre fue don Ricardo Palma, notable escritor) se inscribe dentro de la corriente modernista, en concreto en la vertiente del decadentismo, y sus cuentos muestran un gran interés por lo macabro y las atmósferas de terror. En ellos, el autor pretende llevar a cabo una crítica a las convenciones morales burguesas, con una predominancia de temas sobre la muerte y el mal frente a la vida. En la línea de lo fantástico, los cuentos de Palma presentan espacios y acciones de apariencia realista en los que irrumpe lo insólito. Así ocurre en el cuento que Meruane toma como epígrafe a su novela. “Los ojos de Lina” presenta al teniente Jym de la Armada inglesa la noche anterior a su partida hacia San Francisco, cuando se reúne con sus amigos para tomar licor y contar historias de sus vidas. Cuando llega el turno de Jym, este refiere la historia

<sup>6</sup> Este requerimiento no es repentino, sino que a lo largo de la novela se establece una relación de deseo entre Lucina/Lina y los ojos de Ignacio, que adquieren un estatus de fetiche para ella, explicitado sobre todo en los momentos en los que mantienen relaciones sexuales: “pasé los dedos con quietud y avaricia por tus párpados dormidos, sintiendo en las yemas el roce suave de las pestañas, sintiendo que tu piel se abría y me permitía tocar la córnea húmeda, gomosa, exquisita, y entonces mis dedos ávidos se encendieron” (Meruane 2012: 111).



de su mujer, Axelina (a la que él llama Lina), una joven noruega con unos sorprendentes ojos embrujados. El relato se centra en el pavor que los ojos de Lina causan al narrador y la imposibilidad de este de mirarla:

Quando Lina fijaba sus ojos en los míos me desesperaba, me sentía inquieto y con los nervios crispados; me parecía que alguien me vaciaba una caja de alfileres en el cerebro y que se esparcían a lo largo de mi espina dorsal; un frío doloroso galopaba por mis arterias, y la epidermis se me erizaba. (Palma 1923: 55)

En numerosas ocasiones en el relato, los ojos de Lina se relacionan con lo maligno, lo satánico. Se hace referencia explícita a Mefistófeles, quien parecía tener “su gabinete de trabajo detrás de esas pupilas” (Palma 1923: 55). Cuando el narrador se compromete con Lina, se aterroriza con la idea de pasar toda la vida junto a esos ojos, y no puede evitar contarle este miedo a la que será su futura mujer. Días más tarde, tras una convalecencia que ha tenido a Lina en cama, el narrador va a visitarla y a ver los regalos de boda que van llegando para los dos. Ella, en la penumbra de la habitación, decide darle su propio obsequio, el regalo que muestra el amor que siente por él: en una cajita aterciopelada están guardados los ojos de Lina. Este acto muestra la prueba de amor, el sacrificio por amor desde una perspectiva grotesca y aterradora, y será lo que tome Meruane para vertebrar su novela. De algún modo, la novela explora también la idea del amor incondicional, tan presente en numerosas ficciones, pero que aquí muestra su cara B. La idea del amor como sacrificio, donde uno de los amantes debe realizar una ofrenda extrema se gesta desde el inicio de la novela *Sangre en el ojo*, cuando la narradora recalca en numerosas ocasiones la entrega de Ignacio a ella y las críticas que este recibe por parte de sus amigos, que le repiten “no es tu novia sino tu soborno” (Meruane 2012: 47). Y esta subyugación de la voluntad de Ignacio a los dictados de Lucina/Lina culmina con la entrega de los ojos de aquel, después de sucesivas extorsiones emocionales por parte de la enferma: “eso que tú me entregarías nos uniría para siempre, nos iba a hacer iguales, nos volvería espejos el uno del otro, para el resto de la vida y hasta de la muerte” (167) o “Si no puedes comprometerte a darme lo que te pido, mañana no regreses” (169), sentencias que remiten a los grandes amores incondicionales de la historia de la literatura, llenos de pruebas y de sacrificios por parte de los amantes, quienes en numerosas ocasiones solo logran vivir en paz después de la muerte conjunta. En este caso, la entrega absoluta se da únicamente por parte de uno de los amantes, que vive subordinado a los deseos del otro. Es en este punto donde Lucina/Lina más claramente deja ver su carácter demoníaco, la fuerza maligna que la posee y que la convierte en víctima, dando una vuelta de tuerca a la posición vulnerable de víctima<sup>7</sup>. De este modo, Meruane explora las formas de dominación sobre el otro, que aquí se ejercen a través del cuerpo, algo que también ocurre en las políticas militares de la dictadura a las que

<sup>7</sup> Meruane, en una entrevista realizada por Patricia Kolesnicov para *Revista Ñ*, explica que “hay un instinto de supervivencia que vuelve un personaje bastante cruel. Entonces más que un personaje debilitado es un alguien que se va empoderando a sí mismo y que pierde toda ética, se va desvistiendo de su bondad y va entrando en un lugar más salvaje, el de sobrevivir” (Kolesnicov 2012, en línea).

se hace referencia en la novela de manera más o menos velada. La víctima, en este caso, hace propias esas formas de dominación y las impone sobre el cuerpo del otro, subvirtiendo así los patrones de control y sometimiento.

Retomando el cuento de Clemente Palma, este finaliza con el narrador desmintiendo la historia que acaba de contar: “¡Hombres de Dios! ¿Creéis que haya mujer alguna capaz del sacrificio que os he referido? Si los ojos de una mujer os hacen daño, ¿sabéis cómo lo remediará ella? Pues arrancándoos los vuestros para que no veáis los suyos” (Palma 1923: 57). Y esta será la resolución del relato de Meruane, donde el sacrificio lo lleva a cabo Ignacio, que a lo largo de la novela se ha mostrado algo temeroso en relación a los ojos de Lucina/Lina y de su ceguera en general: “A veces me das miedo [...]. A veces no sé quién eres [...]. No sé quién eres casi nunca” (Meruane 2012: 148). Finalmente, él ofrendará su visión para dársela a ella y así no seguir viendo el horrible espectáculo de los últimos meses. Lucina/Lina se vuelve así una especie de mujer vampírica que absorbe la energía de Ignacio y que ha “suspendido el futuro mientras exprimo, sedienta, el presente” (71), ese presente que es Ignacio y cuyo futuro, así como el futuro de ambos como pareja, parece incierto, desde el momento en el que todo se vuelve oscuridad: “E incluso después, te decía mi voz en tu cabeza, aunque no sabíamos nada sobre el después” (167).

## 2. SANGRE EN EL OJO: LA ENFERMEDAD COMO POTENCIA SUBVERSIVA

La enfermedad, en su sentido etimológico, nos remite al sujeto no firme, del latín *infirmus*. Esta falta de firmeza, de unidad, de totalidad, puede entenderse en el caso de *Sangre en el ojo* como un mal que atañe no solo a los cuerpos, sino también, como veremos más adelante, a la escritura. En el caso de L<sup>8</sup>, su condición de diabética la ha llevado a sufrir problemas de vista. Conviene detenerse brevemente en la enfermedad de L, ya que se trata de una afección que no tiene cura y una de cuyas consecuencias es la ceguera. Estos dos puntos son comunes a la diabetes y a otra enfermedad, que aparece en la novela como paradigma de estigma social: el sida.

Se aclara la garganta y dice que entonces se estaba muriendo su gente. Eran los años ochenta, digo yo, como si preguntara pero afirmando, porque de pronto sé lo que va a decirme. Sé que él es, a su manera, un sobreviviente. Que muchos como él se fueron llenando de ganglios, de llagas inexplicables, que algunos se volvieron locos o se fueron quedando ciegos antes de hundirse en el estigma. Ese estigma me había rozado, me había dejado una esquirla, alguien, alguna vez, hacía quizás una década, me había dicho que su diagnóstico de sida era lo más cercano que conocía a tener diabetes, ese alguien se identificaba conmigo, y luego el alguien había empezado a morir por los ojos. (33-34)

<sup>8</sup> A partir de este momento, una vez analizado el desdoblamiento del personaje principal y sus implicancias, nos referiremos a Lucina/Lina como L, para simplificar tanto la escritura como la lectura del texto.

L tendrá dos encuentros con personas relacionadas con el sida; uno en Nueva York, que corresponde al fragmento que acabamos de exponer, y el otro en Chile, lo que nos indica el alcance global de la enfermedad, aspecto que la propia Meruane ha trabajado en el ensayo *Viajes virales* (2012), donde analiza las representaciones literarias del VIH en el mundo globalizado de nuestra época. En la novela, la estigmatización de la ceguera por sus posibles causas en el sida se da por parte de Doris, la secretaria del consultorio del oftalmólogo al que L acude, que habla de la retina como “nuestra hoja de vida, el espejo de nuestros infortunados actos” (39). En este sentido, L se posiciona en todo momento como enferma, encarnando una condición que se entiende como radicalmente opuesta a la de salud, pero lo hace desde un lugar diferente al de, por ejemplo, *Fruta podrida*, otra novela en la que Meruane explora el tema de la enfermedad. Esta vez, la protagonista encarnará los dictámenes del biopoder foucaultiano de la salud, sin oponer la resistencia que Zoila opone a la norma médica en *Fruta podrida*.

Pero, centrándonos en la ceguera, ¿qué es lo que genera? En primer lugar, a partir del estallido y de la sangre en el ojo, se produce una suerte de extrañamiento; de pronto las cosas, a pesar de seguir siendo como eran, le son desconocidas a L que las empieza a percibir desde otro lugar. De repente los espacios comunes para ella, como su departamento, se vuelven peligrosos, posibles causantes de diversos daños. A partir de la ceguera, su departamento (y el de sus padres en Santiago) se convierte en pura esquina, en puertas con las que golpearse, en objetos con los que cortarse, etc.: “la casa entera está armada contra mí” (65). Del mismo modo, el mundo exterior está compuesto únicamente de sonidos y ruidos, de recuento de pasos, de elementos reconocidos a través del tacto, de los olores. Este extrañamiento no solamente se aplica a los objetos del mundo, sino también a las personas, a quienes L no puede ver pero sí percibir a partir de sentidos en los que antes no reparaba. Para Javier Guerrero, “los impertinentes ojos de la protagonista no solo agudizan las funciones de los otros sentidos sino que desconocen [...] la excepción que constituye la salud; su *mal de ojo* reconoce la enfermedad como única posibilidad de vivir y, allí, su potencia” (2016, en línea)<sup>9</sup>. A partir de Canguilhem, quien desde la filosofía y la historia de la ciencia repensó la manera en que se había reflexionado sobre la enfermedad hasta el momento, los límites entre salud y enfermedad no se conciben como claramente establecidos, sino que más bien ambos estados forman parte de un *continuum*: “Estar en buen estado de salud significa poder enfermarse y restablecerse, es un lujo biológico” (Canguilhem 1971: 151). A su vez, la enfermedad, ya para Canguilhem, establece su propia normatividad, su propia manera de vivir. Y esa nueva manera de estar en el mundo será la que adopte L en el momento en el que pierda la visión. Esta actitud, la de la resistencia, se relaciona con lo bélico, tal y como sucede con las metáforas militares instauradas en torno a las enfermedades, en concreto, como afirma Sontag, aquellas surgidas a raíz de la epidemia del sida y el descubrimiento de los microorganismos que actúan como invasores: “habitualmente se describe

<sup>9</sup> Esta potencial capacidad reivindicativa de la enfermedad también es defendida por Vaggione y Aguilar: “Lo que la enfermedad trae cada vez –siempre es cada vez– que se experimenta no es solo su precariedad sino también las múltiples formas de singularización de la vida y sus posibilidades de resistencia” (Vaggione, Aguilar 2016, en línea).

la enfermedad como una invasora de la sociedad, y a los esfuerzos por reducir la mortalidad de una determinada enfermedad se los denomina pelea, lucha, guerra” (2008: 111). Este mismo lenguaje en torno a la lucha asoma en distintas ocasiones en la novela, como reflejo de la actitud de L respecto a la enfermedad: “esa era una batalla y necesitaba ganar alguna” (Meruane 2012: 80).

## 2.1. Enfermedad y control

La actitud de resistencia que la enfermedad genera en L y que constituye una dinámica general en algunos enfermos, se debe en parte a los mecanismos de control que se despliegan tanto a nivel personal como a nivel público y político en torno al enfermo. En el caso de la diabetes de L, el control se ejerce desde la infancia en el ámbito familiar, sobre todo para vigilar las dosis de insulina: “Y entonces yo me quedé sola con ellos, a merced de ellos, aterrada de la vigilancia que ellos llamarían cuidado” (75). Vaggione y Aguilar hablan de que “cada epidemia es un avance más en la sociedad de control” (2016, en línea), y este control no es solo externo, en el nivel de las políticas de salud pública, sino también interno: el control médico penetra los cuerpos, extrae sangre, toma radiografías, etc. El control social ejercido por los cuerpos y a través de los cuerpos, es decir, las intervenciones y controles reguladores de los cuerpos, se desarrollarán dentro del marco de lo que Foucault llamó biopolítica y que supone una invasión y control de la vida en todas sus dimensiones. Dicho control se llevará a cabo a través de “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (Foucault 1976: 141).

El control del cuerpo de L llega a tal punto que Lekz, su oftalmólogo, le prohíbe mantener relaciones sexuales, ya que el movimiento y la tensión podrían provocarle un nuevo estallido en las venas. De este modo, el control médico se extiende al deseo. Frente a esta restricción, en lugar de acatar la norma, L inventa nuevas formas de deseo que subvierten los patrones normativos y convierten al ojo en fetiche. A partir de su ceguera, serán diversos los momentos en los que, en la intimidad, L genere un vínculo erótico con los ojos de Ignacio:

Empecé por poner mi lengua en una esquina de los párpados, despacio, y a medida que mi boca se apropiaba de sus ojos experimenté un deseo despiadado de chuparlos enteros, intensamente, de hacerlos míos en el paladar como si fueran pequeños huevos o huevas enormes excitadas, endurecidas. (Meruane 2012: 89)

Esta escena se repetirá en otra ocasión, siempre ante la oposición de Ignacio, lo cual le otorga al acto sexual cierto carácter violento. Pero el ojo como objeto de deseo no se limita únicamente al órgano ocular en sí, sino que este se adueña del cuerpo e Ignacio se vuelve una especie de cuerpo-ojo. Es más, L hablará de su “grueso párpado de piel rugosa y secreta” (89) dentro del cual está “ese ojo ciego, redondo y suave” (89) que, al ser introducido en la boca de L, derrama una lágrima. Pero también el cuerpo de L se convertirá en un cuerpo-ojo, donde “los pezones [...] eran los ojos abiertos de mi pecho” (89)

o “estos diez dedos que tienen ahora sus propios ojos sin párpados en la punta” (108), son su forma de comunicación con el exterior, los puntos a través de los que puede percibir la realidad ante la falta de visión. Vaggione y Aguilar hablan precisamente de esta potencia de la enfermedad como la posibilidad de apertura para vivir el cuerpo de manera distinta, haciendo así estallar la norma. El deseo voraz que L siente por los ojos ajenos, especialmente por los de Ignacio, la lleva también a experimentar una nueva manera de ver (o de imaginar que ve), como forma de experimentar su cuerpo, a través de ojos que no son los suyos: “Eso es lo que vieron tus ojos” (126), “la veo desde tus ojos, Ignacio” (129), “me he entrenado en reconocer como si tuviera tus ojos miopes” (147) y, ya más explícitamente, ante lo inalcanzable del deseo de ver, “Quiero arrancarte los tuyos, meterlos dentro de los míos para que puedas ver la sangre” (156).

## 2.2. Chile: ese gran cuerpo enfermo

La enfermedad de L no solamente es física, sino que se torna también metafórica, ya que no se define únicamente como una persona enferma sino que es una “chilena estropeada” (125). A través de un desplazamiento metonímico, la ceguera de L es la ceguera de Chile, su cuerpo es el gran cuerpo enfermo de Chile y la sangre derramada en su ojo es aquella derramada en su país natal durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Esta inferencia no es azarosa, ya que la novela presenta diversos indicios, más o menos explícitos, que nos remiten a la metaforización de la enfermedad de L y que responden a la línea de pensamiento trabajada por Georges Canguilhem, cuando afirma que “la enfermedad no está en alguna parte del hombre. Está en todo el hombre y le pertenece por completo” (Canguilhem 1971: 18). En este caso, la enfermedad de L no se limita al ojo, sino a todo su cuerpo y, por extensión, a la nación chilena. Conviene señalar, llegados a este punto, algunos aspectos en torno a la transición democrática chilena, ya que estos serán los que causen la enfermedad de un país que no logra escapar a la ceguera. Para Nelly Richard, “lo «nacional» –extensión simulada de lo «familiar»– no es sino una parodia de unidad hecha de cuerpos lesionados y de identidades truncadas” (Richard 2000: 168), donde “familia y nación son categorías desintegradas físicamente y simbólicamente, que hoy carecen de los vínculos reparadores de una narrativa solidaria” (168). Esta desintegración nacional y familiar se debe al silenciamiento y a la homogeneización de voces que se impuso en la transición, abogando por una consigna del olvido y un control férreo sobre los discursos de la memoria que debe asegurar que “ningún descalabro de sentido, ninguna estridencia de voz altere el trazado regular de sus pactos de entendimiento” (189).

En un momento, L habla de ese “Chile que era yo” (Meruane 2012: 106), haciendo explícita la extrapolación de su cuerpo al cuerpo-Chile. Este hecho implica también la familia mencionada por Richard como núcleo central de la nación chilena y que, por tanto, conforma igualmente un cuerpo enfermo. El fracaso de la familia como núcleo es un motivo recurrente en la narrativa chilena de los últimos años y, si bien no constituye un elemento central de *Sangre en el ojo*, sí aparece de manera transversal en las referencias que se hacen a la relación de L con su familia. Para Bernardita Llanos, los actores de la postmemoria constituyen “subjetividades nomádicas donde el sujeto instala

una narrativa autobiográfica que a partir de su posición de hija cuestiona las ideologías patriarcales y revolucionarias a través de sus efectos en los vínculos afectivos, la familia y la identidad” (2016: 221). Por su parte, Claudia Martínez Echeverría analiza la historia familiar en relatos de autoras chilenas de la generación de Meruane y afirma que se trata de “una generación que debió aprender a vivir con verdades a medias, con familias a medias” (2005: 72), lo cual explica hasta cierto punto la presencia de este tema en la narrativa. En el caso de L, los lazos familiares que la unen a sus padres (sobre todo a su madre) y a sus hermanos se encuentran tan enfermos como ella, y esta enfermedad se debe a dos hechos que atañen al espacio personal, familiar, y al espacio público, político, que en un punto se tornan indisociables. Por un lado, la historia familiar de L es una historia de abandono, una suerte de abandono genético que se inició con el abandono del país para vivir en Nueva Jersey, el abandono parcial de los padres hacia los hijos en pos del trabajo, el abandono de L por parte de su hermano mayor, quien se hizo cargo de ella en la infancia hasta que no pudo más y renunció, y el abandono final de EEUU para regresar a Chile, un país que L abandonaría en cuanto tuviera recursos económicos: “Entenderás por qué no te he contado el abandono que mi hermano hizo de mí y el que mis padres hicieron de él y luego de cómo yo también los abandoné a todos ellos, a todos” (Meruane 2012: 76). En ese *todos* no solo está implicada su familia, sino la nación chilena en su totalidad.

Pero, a su vez, la desintegración de los lazos familiares, más allá de la familia concreta de L y del espacio íntimo, se debe a la situación político-social que la transición generó en Chile, donde la reunificación familiar y, en general, nacional se tornó imposible por una polarización ideológica que insistió en enterrar el pasado pero que no consiguió olvidarlo. De este modo, no solo la familia, sino Chile como país se vuelve un país enfermo, condenado, por un lado, a la “sangre en el ojo”, es decir, al resentimiento y a los deseos de venganza gestados a partir de la irrupción del pasado en el presente y, por otro, a la ceguera crónica de la mentira, del ocultamiento de los hechos pasados de la dictadura por parte de los gobiernos de la transición. Esta ceguera generalizada es representada de manera metafórica en la novela a partir de la contemplación del palacio de La Moneda, cuyas paredes están cubiertas de un hollín que impide verlas y desvelar el pasado inscrito en ellas. De este modo, tanto para L como para Chile, la enfermedad, ya sea fisiológica o metafórica, se torna una condena, algo crónico de lo que no podrán deshacerse.

### 3. EL ESTALLIDO DE LA MEMORIA

En la constante tensión entre el olvido y la memoria, para Voionmaa “leer y escribir el presente es hacer estallar el continuo de nuestro pasado” (2009: 138). En este sentido, ambos tiempos son indisociables, forman parte de un *continuum* y uno irrumpe en el otro constantemente. En relación al concepto concreto de memoria (entendido aquí como postmemoria), para Paul Ricoeur “el recuerdo implica la presencia de una cosa que está ausente” (2002: 25) y esa ausencia que se torna presencia será la memoria histó-

rica chilena que revive en los ojos de L en forma de sangre. El estallido inicial con el que se abre la novela no solo es el de las venas de los ojos, sino que una vez más la metáfora militar o bélica de la que habla Sontag nos remite al golpe de estado del 11 de septiembre de 1973. A su vez, en el momento en el que se da el estallido en los ojos de L se cumple un año del 11 de septiembre de 2001 (un golpe atroz a la soberanía occidental) e Ignacio viajará a una Argentina devastada por la crisis, un duro golpe a la economía nacional y familiar. La metáfora del golpe se hará explícita en el capítulo “casa de los golpes”, que refiere doblemente a los golpes que L recibe de una casa potencialmente peligrosa debido a su ceguera y a los golpes recibidos en su país natal a partir del golpe militar.

Así, la enfermedad funciona como disparador de la memoria y la reflexión política en torno a ella, una memoria que, desde la subversión, hace frente a las “tecnologías del olvido” (Richard 2002: 192). En consecuencia, en la relación indisoluble entre enfermedad y memoria, ésta queda inscrita en el cuerpo de L, así como en los cuerpos desaparecidos en la dictadura o en los cuerpos dañados por la violencia ejercida por el Estado. De este modo, L, como representación de Chile, posee un “cuerpo lleno de historia” (Contreras 2013, en línea); y podemos hablar igualmente de una historia, la de Chile y la de L, llena de cuerpo(s), donde este aparece movido por un imperativo que lo obliga a revelarse, a decir lo oculto: “En Lucina finalmente ha reventado una purulencia gestada tanto en el árbol familiar como en el social, y su cuerpo acata una orden espetada a sangre y fuego a una generación y a una nación entera” (Contreras 2013, en línea). Es en este punto donde la sangre de L, remitiéndose a la sangre de los chilenos, se vuelve un acto político, un “flujo descodificado” (Deleuze y Guattari 2002: 441), aquel que hace referencia a la existencia de sujetos que escapan al ideal disciplinario y representan las líneas de fuga de la lógica dominante (en este caso, la consigna del olvido impuesta a la sociedad chilena).

Para Ricœur existen dos fases de la memoria: el testimonio (la memoria individual) y el documento (al pasar de la memoria individual a la memoria colectiva; el acopio de testimonios vividos, su escritura). Siguiendo esta idea, *Sangre en el ojo* funcionaría como documento de la memoria; el viaje a Chile y la descripción de las huellas del pasado que hace L conforman el archivo de una memoria colectiva de todos los chilenos “estropados” como ella. Richard propondrá ir más allá del documento y del monumento, pues “el monumento y el documento tienen el mérito de convertir a la memoria en una referencia colectiva que hace de *cita* para el recuerdo público” (2002: 191) y “para evitar esta fijeza del recuerdo, la memoria debe seleccionar y montar, recombinar, los materiales *inconclusos* del recuerdo, experimentando sin cesar nuevos enlaces fragmentarios entre sucesos y comprensiones” (191). Al fin y al cabo, la recuperación de una memoria no fosilizada se torna una cuestión ética y estética, y un “presente urgente y necesario” (Voionmaa 2012b: 67).

Resulta interesante observar cómo L percibe la ciudad de Santiago desde lo que se llama la memoria visual, como modo de reconstrucción desde la ceguera. Y esta idea puede relacionarse con la paradoja de la presencia/ausencia de Ricœur, para quien existen dos modalidades de la ausencia: lo irreal (lo fantástico, lo imaginario, la utopía) y lo anterior (anterior al recuerdo que tengo ahora, al relato que ahora construyo). Ambas se superponen e interfieren constantemente y “es difícil desbrozar lo anterior de lo imaginario,

dado que nuestros recuerdos se presentan en forma de imágenes” (2002: 25)<sup>10</sup>. Así será como L perciba su ciudad natal, a partir de imágenes que ella guarda en su memoria pero que ya no se corresponden con la realidad. Esta suerte de fotografías mentales que L guarda remiten a la cuestión de la destemporalización de la imagen fotográfica, que “comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y del resto” (Ricoeur 2000: 166). Las fotografías mentales de Santiago immortalizan una presencia que está ausente, una realidad que dejó de existir<sup>11</sup>.

## CONCLUSIONES: LA URGENCIA DE UNA NUEVA POÉTICA

*Sangre en el ojo* traza un recorrido por la memoria histórica chilena a partir del estallido de la enfermedad y la investigación en torno a la escritura. El triple eje que se ha analizado en los apartados anteriores suma una nueva experimentación de Meruane sobre el tema, trabajado en lo que algunos ya consideran una trilogía: *Fruta podrida*, *Sangre en el ojo* y *Viajes virales*. Estas tres miradas, que engloban ficción y ensayo, reflexionan sobre las secuelas del pasado en el presente de los personajes y de la sociedad, donde las políticas neoliberales establecen un control férreo sobre los cuerpos, siempre bajo la consigna de la salud. Ante estos dictámenes hegemónicos, Meruane explora las alternativas del cuerpo enfermo: ¿rebelarse contra la norma, dejarse morir y vencer por la enfermedad o hacer lo indecible por ser uno más en el reino de la salud? Sea una u otra la decisión que los personajes tomen, siempre subyace la brutalidad del sistema capitalista, donde el cuerpo es una mercancía más, un objeto más de valor con el que la medicina experimenta y el cual deja de ser propiedad del individuo para convertirse en una cuestión de estado.

La literatura no puede, por tanto, seguir una estructuración y una construcción narrativa convencional, sino que debe desarmarse, ponerse en crisis para volver a hacerse, de tal modo que pueda representar la crisis de la memoria, la de los cuerpos y la de un presente en el que lo lineal ya no tiene cabida y la polifonía, el desorden y la interrupción constante conforman una nueva poética.

Esta nueva poética, esta narrativa o escritura del desarme, eje central que articula en sí los ejes de la enfermedad y de la memoria, nace de la urgencia por llevar a cabo un trabajo de memoria crítica que revise el pasado desde la perspectiva de los actores secundarios. En el caso de Meruane, la postmemoria se teje siempre en la intersec-

<sup>10</sup> Meruane, en una entrevista concedida a Ana Rodríguez para *The Clinic*, hace alusión a la idea de la ceguera y la escritura como vínculo que reconstruye la realidad desde el recuerdo que de esta se tiene: “todos los escritores trabajamos a ciegas, todo está reconstruido, y en la medida en la que reconstruimos nada puede ser verdadero” (Rodríguez 2013, en línea).

<sup>11</sup> Esta ausencia puede relacionarse también con los desaparecidos de la dictadura, a los cuales se menciona explícitamente en la novela: “De sa pa re ci dos, dijo, y yo pensé esa palabra gastada deseando por un momento también desaparecer” (Meruane 2012: 57). La palabra *desaparecidos* adquirirá connotaciones específicas en relación al pasado chileno, un pasado del cual el término nunca podrá librarse.



ción con la enfermedad, recordando los hechos desde ésta. El sujeto enfermo, por tanto, encarna el cruce entre la historia y la biografía, volviéndose sujeto político, un testigo distanciado de los hechos y de los discursos establecidos, que crea una memoria igualmente distanciada, emancipada.

A su vez, el lenguaje que construya este nuevo discurso será un lenguaje que vaya siempre en pos de la verdad, siempre en la tensión entre memoria y desmemoria, con el único fin de representar lo no dicho, aquello que las políticas del olvido silenciaron.

La escritura en *Sangre en el ojo* excede sus propios límites, se derrama, entra en crisis para, desde esa distancia privilegiada, volver a armarse a partir de una estética desarmada, residual y *estropeada*. Una nueva poética que da voz a los silenciados.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, Fernando A.; JEFTANOVIC, Andrea y LLANOS, Bernardita (2016) “Actores secundarios”. *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*. 10 (*Chile de memoria: a 40 años del Golpe*): 11-20.
- CANGUILHEM, Georges (1971) *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina.
- CONTRERAS, Fernando (2013) “¿Eres o no Lina Meruane?” [en línea]. *Eterna Cadencia*. <http://www.eternacadencia.com.ar/blog/editorial/presentaciones/item/eres-o-no-lina-meruane.html> [28.03.2018].
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Editorial Pre-Textos.
- ELTIT, Diamela (1993) “Errante, errática”. En: Juan Carlos Lértora (ed.) *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Editorial Cuarto Propio: 17-25.
- EPPLE, Juan Armando (1999) “De piel a piel: el erotismo como escritura en la nueva narrativa femenina en Chile”. *Revista Iberoamericana*. LXV (187): 383-394.
- FALLAS, Teresa (2014) “Sangre en el ojo: Víctima y victimaria encarnadas en una misma persona”. *Revista Estudios*. 29: 1-24.
- FOUCAULT, Michel (1976) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GUERRERO, Javier (2016) “La impertinencia de los ojos” [en línea]. *Informe Escaleno*. <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=441> [26.03.2018].
- KOLESNICOV, Patricia (2012) “Lina Meruane: «Quise trabajar la figura del enfermo que se va volviendo más y más egocéntrico»” [en línea]. *Revista Ñ*. [https://www.clarin.com/literatura/lina-meruane-entrevistaguadalajara\\_0\\_Byveh\\_QaivQg.html](https://www.clarin.com/literatura/lina-meruane-entrevistaguadalajara_0_Byveh_QaivQg.html) [28.03.2018].
- LLANOS, Bernardita (Ed.) (2009) “Introducción”. *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*. 7 (*Paisajes de Chile actual: Arte, Cine, Narrativa, Poesía y Teatro Contemporáneo*): 5-10.

- (2016) "Políticas del afecto y memoria política en el documental de la segunda generación de Argentina y Chile". *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*. 10 (*Chile de memoria: a 40 años del Golpe. Revista nuestra América*): 221-230.
- MARTÍNEZ ECHEVERRÍA, Claudia (2005) "La memoria silenciada. La historia familiar en los relatos de tres escritoras chilenas: Costamagna, Maturana y Fernández". *Taller de Letras*. 37: 67-76.
- MERUANE, Lina (2012) *Sangre en el ojo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- OREJA, Nerea (2017). "Las Infantas de Lina Meruane: un tejido de tradiciones revisadas bajo la estética neobarroca" *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*. 10: 101-122.
- PALMA, Clemente (1923) *Cuentos malévolos*. París, Paul Ollendorff.
- RICHARD, Nelly (1996) "Latinoamérica y la posmodernidad". *Escritos*. 13-14: 271-280.
- (2000) "Imagen-recuerdo y borraduras". En: Nelly Richard (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Cuarto Propio: 165-172.
- (2002) "La crítica de la memoria". *Cuadernos de literatura*. 8 (15): 187-193.
- RICŒUR, Paul (2002) "Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico". En: Françoise Barret-Ducroq (ed.) *¿Por qué recordar?* Buenos Aires, Granica: 24-28.
- RODRÍGUEZ, Ana (2013) "Las enfermedades de Lina Meruane" [en línea]. *The Clinic*. <http://www.theclinic.cl/2013/02/04/las-enfermedades-de-lina-meruane/> [24.03.2018].
- SANTA CRUZ, Guadalupe (2009) "Escritoras chilenas: imaginarios en torno a los espacios". *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*. 7 (*Paisajes de Chile actual: Arte, Cine, Narrativa, Poesía y Teatro Contemporáneo*): 89-99.
- SONTAG, Susan (2008) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona, Mondadori.
- VAGGIONE, Alicia y AGUILAR, Gonzalo (2016) "Potencias de la enfermedad" [en línea]. *Informe Escaleno*. <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=432> [28.03.2018].
- VOIONMAA, Daniel Noemi (2009) "La narrativa latinoamericana en los tiempos post... y después". *라틴아메리카연구*. 22 (4): 137-171.
- (2012b) "La narrativa de Lina Meruane. Literatura, incertidumbre, resistencia". En: Bernardita Llanos y Ana María Goetschel (eds.) *Fronteras de la memoria: Cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España*. Santiago, Cuarto Propio: 63-83.
- (2016) "Formas de volver a la memoria. El minimalismo de Alejandro Zambra". *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*. 10 (*Chile de memoria: a 40 años del Golpe*): 49-62.