



ENFERMEDAD Y MONSTRUOSIDAD EN *SANGRE EN EL OJO* DE LINA MERUANE

Disease and monstrosity in *Sangre en el ojo* [*Seeing Red*] by Lina Meruane

JUAN MANUEL MANCILLA

UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ (CHILE) juan.mancilla@edu.uai.cl

Licenciado en Educación. Profesor de Castellano y Filosofía y Magister en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de La Serena, (Chile). Diplomado en Literatura Comparada por la Universidad Adolfo Ibáñez, (Chile). Actualmente es Profesor Instructor en la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez donde imparte el Minor de Literatura y Artes visuales y Literatura y Humanidades.

RECIBIDO: 5 DE OCTUBRE DE 2017

RESUMEN: este trabajo problematiza la relación entre sujeto y enfermedad en la novela *Sangre en el ojo* de Lina Meruane. A partir de las ideas de monstruosidad propuestas por Foucault y Negri, interpretamos la enfermedad de la protagonista como un acontecimiento que pone en crisis el paradigma del orden, desestabilizando los sistemas normativos del cuerpo social. El estudio nos lleva a afirmar que el proceso patológico funciona como un elemento que permite vulnerar y desplegar la cara siniestra de la “realidad”.

PALABRAS CLAVE: Enfermedad, monstruosidad, animalidad, lo siniestro, abyecto.

ACEPTADO: 9 DE DICIEMBRE DE 2017

ABSTRACT: The relationship between individual and disease is examined in Lina Meruane’s novel *Sangre en el ojo* [*Seeing Red*]. Notions of monstrosity proposed by Foucault and Negri are used to approach the protagonist’s disease as an event which causes crisis in the paradigm of order, thus subverting social regulatory systems. The pathological process is approached as an element breaching and displaying the sinister aspect of “reality”.

KEYWORDS: Disease, monstrosity, animality, the sinister, abjection.

Mancilla, Juan Manuel.

“Enfermedad y monstruosidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane”.
Kamchatka. Revista de análisis cultural 10 (Diciembre 2017): 197-215.

DOI: 10.7203/KAM. 10.10792 ISSN: 2340-1869

INTRODUCCIÓN

La obra de Lina Meruane se ha consolidado como uno de los proyectos de escritura más prolíficos y atractivos en el panorama reciente de la narrativa chilena postdictatorial¹, no obstante, en su producción es posible observar la articulación de problemáticas que desbordan el marco local, inscribiendo su producción literaria en los conflictos globales y debates del mundo contemporáneo².

Ya sea desde lo ensayístico en *Viajes virales* (2012) y *Contra los hijos* (2014), o lo ficcional en *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012), se observa la instalación recurrente de temáticas que problematizan la frontera entre biología y cultura. Particularmente, este núcleo de tensiones es lo que podríamos llamar una escritura más sobre las metáforas de la enfermedad: la presencia insistente de distintos procesos patológicos, sintomatologías, transfusiones y contagios (ceguera, diabetes, ansiedad, neurosis, sida, peste) que ponen de relieve la relación crítica entre la esfera sanitaria, los sistemas de control y la sociedad en su conjunto. Sus personajes enfrentan estos constructos y luchan contra ellos, por consiguiente, en los textos de Meruane es posible leer la enfermedad como una sintomatología metaforizada cuya lectura nos conduce hacia otras ramificaciones más concretas: el cuerpo social.

En este sentido, recogemos lo manifestado por Andrea Kottow en relación a la presencia de la enfermedad en la literatura (chilena del siglo XIX) como una potencia, presupuesto que extendemos al presente en la obra de Meruane:

Erigida la salud en tanto valor supremo a ser constituido y preservado, la enfermedad se convierte en un fenómeno de gran alcance metafórico (...) Su potencial para la estética y la literatura provendría, según Anz, precisamente de su relación invertida con el valor normativo de la salud (Kottow, 2012:131).

De esta manera, la enfermedad en *Sangre en el ojo* se muestra como una instancia combativa que tiene el poder de resistir y desestabilizar el sistema normativo, motivo por el cual planteamos que la ceguera de la protagonista revela al monstruo político que enfrenta y perturba las prácticas del modelo regulador.

Para elaborar nuestra lectura, hemos dividido el estudio en tres partes. En cada una de ellas y desde tramas teóricas heterogéneas, iremos analizando el proceso patológico de la protagonista con

¹ Marco cronológico que comprende la producción realizada “entre 1990 y la actualidad, [la que] es, en términos cuantitativos y cualitativos, múltiple y variada.” (Areco, 2015:7). De modo general, y siguiendo a Catalina Olea R. en relación a otros autores del período como Alejandro Zambra, la narrativa ficcional de Meruane podría inscribirse dentro un realismo híbrido, en el cual se “abordan temas contingentes desde una perspectiva todavía verosímil, pero incorporando elementos que, como la autoficción o la autorreflexión, cuestionan las convenciones tradicionales del género” (Olea Rosenblüth, 2015:25). A propósito, en *Sangre en el ojo*, la protagonista, Lucina o Lina, es escritora y diabética, aspectos, que sumados al nombre, coinciden con la autora real de la novela.

² Fruto de esta trayectoria, su literatura ha alcanzado el reconocimiento de importantes instituciones en Estados Unidos, como la Fundación Guggenheim (2004) y la National Endowment for the Arts (2010). En 2012 recibe en México el premio Sor Juana Inés de la Cruz por su novela *Sangre en el ojo* y en Alemania el premio Anna Seghers (2011), galardones que han logrado la difusión y recepción de sus libros en distintos contextos culturales.

el objetivo de demostrar que en la novela el enfermo (y su enfermedad) se manifiestan como una crítica que pone en entredicho los mecanismos que administran y gestionan los cuerpos y su “realidad”.

1. LA ENFERMEDAD COMO ACONTECIMIENTO

Sangre en el ojo se abre con el acápite “el estallido” cuando Lucina narra la llegada repentina de la enfermedad: estando en una noche de fiesta en el departamento de unos amigos en Nueva York, sufre un derrame ocular que paulatinamente le provocará ceguera. A raíz de esta experiencia, inicia una serie de desplazamientos (cambio de hogar, visitas al médico oculista, un viaje de regreso a Chile) y tránsitos que se transforman en los núcleos problemáticos del relato.

Nos acercamos a la enfermedad en tanto experiencia límite que divide y fracciona la vida de un sujeto, lo que podemos relacionar con la noción de acontecimiento. Una irrupción que emerge con intensidad e imposibilidad, donde el sujeto impedido de racionalizar el hecho, experimenta la disolución de sí mismo. Entendemos el acontecimiento entonces como “aquel [hecho] que supera la capacidad imaginativa de concebirlo o anticiparlo” (LaCapra, 2006:181).

Aproximándonos interesadamente, acogemos también las caracterizaciones que realiza Foucault en relación a la idea de acontecimiento e historia, (aquí la historia personal), en cuanto instancia a través de la cual se produce un desplazamiento de las reglas de lo verdadero:

El acontecimiento no es ni sustancial, ni accidental, ni calidad ni proceso; el acontecimiento no pertenece al orden de los cuerpos. Y sin embargo no es inmaterial; es en el nivel de la materialidad, como cobra siempre efecto (...) (1992, 47).

Por lo tanto, la emergencia del acontecimiento al irrumpir en la serie histórica, provoca la aparición de lo singular, una intrusión que asalta y quiebra la continuidad, una ruptura opuesta a la regularidad. De esta manera, la llegada de la enfermedad provoca un quiebre en la vida de la protagonista Lina, quien irá, paradójicamente, experimentando y exponiendo su propia transformación. Se verá entonces desplazada a formar parte de otra realidad, una que fija otro límite, una frontera que cobra efecto y materialidad en la imposición de restricciones en el tránsito por el territorio de los cuerpos sanos. No obstante, en ella se despierta una especie de ánimo (animal como veremos más adelante) que la llevará a cuestionar crítica e irónicamente los impuestos que recaen sobre su cuerpo:

Ya no habría recomendaciones imposibles. Que dejara de fumar, lo primero, y lo segundo, que no aguantara la respiración, que no tosiera, que por ningún motivo levantara paquetes, cajas, maletas. Que jamás me lanzara al agua de cabeza. Prohibidos los arrebatos carnales porque incluso en un beso apasionado podían romperse las venas (...) Había que observar el crecimiento de esa enredadera de capilares y conductos, día a día vigilar su milimétrica expansión (...) dictaminaba el oculista, eso, eso es repetía desviando sus pupilas hacia mi historia clínica convertida en una ruma de papeles, un manuscrito de mil páginas embutidas en una gruesa carpeta (Meruane, 2012:13).

A partir del fragmento, vemos que la enfermedad irrumpe en el sistema biológico, alterando la vida del individuo, pero a través del discurso sanitario también se observa la intromisión del control en el espacio íntimo del enfermo. En este caso, Lucina debe enfrentar el dictamen médico, cuya relación se proyecta en vigilar y administrar su cuerpo, debiendo ella aceptar, negociar o resistir la medicalización. En consecuencia, el sistema de control pretende apoderarse del cuerpo enfermo, el cual reducido y transformado en dato, pasará a formar parte de un catálogo, otra cifra más que llena un archivo médico donde la historia del paciente se transforma en expediente clínico, “una ruma de papeles”, a la cual Lucina se resiste.

Así, a medida que van desenvolviéndose las acciones, las miradas apuntan a desmontar la autoridad médica/moral del oculista Lekz, quien no para de trabajar-producir; un adicto compulsivo al cigarrillo que además oculta y especula con la información de su paciente-cliente, detentando el poder de disponer de la enfermedad. O en relación con los padres de Lucina, dada su sobreprotección invasiva, se puede cuestionar la habilidad que tienen para inducir y transmitir el temor o la ansiedad. O por otra parte, el “cuidado intensivo” de Ignacio hacia ella, cuya pasividad y sometimiento vicario le impide tomar decisiones respecto de una relación amorosamente “neurótica”. Reunidos estos elementos, podríamos decir que funcionan como la síntesis representativa de la modernidad amenazada (producción, miedo, pasividad), frente a los cuales Lucina enferma, igualmente pugna.

Por lo tanto, en *Sangre en el ojo*, la enfermedad es el acontecimiento que provoca un desorden, una fractura que fisura la “vida”, grieta por donde la normalidad cotidiana se fuga y descontrola. En efecto, la materia autoficcional que desentrama la novela, puede ser leída como otra forma de desmontar y desobedecer la realidad, y junto con ello, provocar una entrada más a la problematización del binomio verdad-apariencia/normalidad-anormalidad, a través de una dialéctica que conflictúa los principios rígidos, provocando la fluctuación entre lo real y lo fantástico o lo normal y lo patológico. En este sentido, el acontecimiento de la enfermedad se presenta de manera crítica y ambigua, de modo que quebranta la “vida” y modifica lo “real”: su aparición demarca nuevas fronteras, límites y reglas. La ceguera tras-torna la vida de Lucina y re-vuelve la realidad. Experiencia contradictoria que oscila entre una lúcida resistencia y una combativa reapropiación del mundo, movimientos que a la vez le empujan a tantear por el espacio expropiado otros principios de recuperación que impactan tanto a nivel individual como en el plano colectivo.

2. DE LO ANÓMALO, LO ABYECTO Y LO MONSTRUOSO

En este apartado, abordaremos la enfermedad de Lucina desde tres puntos conflictivos: lo anómalo, lo abyecto y lo monstruoso. Estas tres características observadas en su estado de enfermedad, se concretan como instancias de resistencia frente a los sistemas normativos del cuerpo. En lo que sigue, intentamos describir e interpretar la manifestación de una actitud de combatividad por parte del personaje en ceguera.

Primeramente, en cuanto a lo anómalo, las investigaciones desarrolladas por Foucault proporcionan una prueba concreta respecto de lo que la sociedad del siglo XVIII y XIX formuló en relación con las definiciones y creencias epocales: “el individuo anormal, nos remite a estas tres figuras: el monstruo, el correccionario, el onanista” (Foucault, 2007:66). Según lo planteado, estas tres figuras representan aquello que desafía los límites establecidos por la norma, ante lo cual, toda manifestación que transgreda sus fronteras estará relegada al territorio de lo anormal en relación a la línea “recta” definida para tales casos³. Por lo tanto, la desviación infringe el principio regulador empujando a ese ser “anómalo” al catálogo que clasifica lo desconocido o distinto como anormal.

Pero, más adelante, Foucault plantea el siguiente cuestionamiento:

¿Qué es el monstruo en una tradición a la vez jurídica y científica? (...) Es esencialmente la mezcla. La mezcla de dos reinos: reino animal y reino humano (...) Es la mixtura de dos especies (...) mixtura de dos individuos (...) de dos sexos (...) una mixtura de vida y muerte (...) Por último, es una mixtura de formas. Transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco (...) (Foucault, 2007:68).

Por lo tanto, la figuración del monstruo quedará estipulada en la intersección y cruce del discurso biológico y jurídico, principios que trabando sus alianzas, conformaron sistemas normativos basados en una regla supuestamente racional, con carácter y atributos punitivos. Esta retroalimentación disciplinar se arrogará el cuidado y distinción de los cuerpos de la población, pues, precisamente, a este respecto, Foucault en su exposición menciona las así consideradas monstruosidades en la época clásica, como los casos de siameses o principalmente el hallazgo del hermafrodita, en tanto corporeidades cuya mezcla, transgrede, subordina y disloca los ejes axiológicos binarios puros y esencialistas. “Naturalezas” mixturadas e impuras, que se desvían y desbordan los marcos de clasificación y etiquetación, en específico, aquella referida a una economía de fines (re) productivos, principal destino de los individuos “sanos” y “normales” aptos para conformar parte del cuerpo social.

En consecuencia, se observa una relación inclinada a determinar la condición anormal desde una jerarquía médico-biológica más que religiosa-moral, superando la práctica que identificaba a los individuos asimilados hacia un mundo idealizado cuya naturaleza es “perfección”. Sobre esto Anz agrega:

La alianza de los discursos médicos y morales, constituidos básicamente de esta manera, se vuelve sumamente atractiva para las construcciones normativas de las sociedades modernas, secularizadas. Pues en este contexto no se necesita de ningún ente metafísico como instancia de sanción normativa, y tampoco de una autoridad social, cuya legitimidad sea dudosa (Anz, 2006:32).

³ En vista a nuestro objetivo, privilegiamos el comentario a la primera de las tres figuras estudiadas por Foucault, es decir, el monstruo. No obstante y pese a sus diferencias, todas ellas igualmente convergen en el principio de violar el sistema predeterminado que fija los rangos de normalidad.

Así, estos “seres abominables” que no son ni Hombre ni animal, fueron rechazados en una primera instancia para luego ser castigados por su condición, arrojando sobre ellos una serie de dictados, los cuales, finalmente catalogaron su destino de individuos criminales o especies condenables por monstruosas. Nuevamente la cita a Foucault se torna indispensable ya que logra esclarecer la figura perturbadora del monstruo humano:

La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica – jurídica en el sentido más amplio del término, claro está- porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y en su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza (...) El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de jurídico biológico (...) Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido (Foucault, 2007:61).

Y agrega:

Este, en efecto, contradice la ley. Es la infracción, y la infracción llevada a su punto máximo. Y sin embargo, a la vez que es la infracción (en cierto modo, infracción en estado bruto), no suscita, por el lado de la ley, una respuesta que sea una respuesta legal. Puede decirse que lo que constituye la fuerza y la capacidad del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz (Foucault, 2007:62).

Puesto a funcionar en la novela lo anteriormente descrito, Lucina encarna una fuerza en contra, pues, ciega se encuentra a contraluz, contradice el *dictum* médico y el *desideratum* familiar, transgrede las categorías fijas del cuerpo, del tiempo y del espacio, pero, también es transgresión en cuanto que es mixtura: luz/oscuridad, humano/animal, razón/locura, deseo/repulsión, por cuanto, en ella se encarna la figura del monstruo. Siguiendo a Foucault, ella es la mixtura de dos especies, de dos individuos, una mixtura donde se encuentran misteriosamente la ceguera y la lucidez, la vida y la muerte.

Adentrándonos aún más en la figura del monstruo, la novela de Meruane abre con un epígrafe que remite al cuento “Los ojos de Lina” de Clemente Palma:

Levanté la cabeza, horrorizado, y vi a Lina que me miraba fijamente con unos ojos negros, vidriosos e inmóviles. Una sonrisa, entre amorosa e irónica, plegaba los labios de mi novia. Salté desesperado y cogí violentamente a Lina de la mano.
-Qué has hecho, desdichada (Meruane: 2012:9).

El relato de Palma se ubica dentro de la literatura fantástica en su vertiente terrorífica. Podríamos decir que el hipotexto es una especie de materia prima para la obra de Meruane, pero, por otra, *Sangre en el ojo* también es una especie de doble opuesto al argumento de la obra peruana, pues es Lina (o Axelina) quien le envía sus ojos de regalo al pretendiente, el teniente Jym. Por supuesto, se trata de un obsequio horroroso que pasma al enamorado, quien huye de la presencia fantasmal de su prometida. En el siguiente fragmento, observamos el contrapunto entre la obra de Meruane y la de Palma. El acápite denominado “la prueba” da cuenta de esto:

Mi voz pidiéndote eso, la vieja prueba de amor. Solo una, Ignacio, no es más que una la prueba, nunca te pediría dos. La prueba más pequeña que te podría pedir, apenas más grande que una canica. (...) Si no puedes comprometerte a darme lo que te pido, mañana no regreses (Meruane, 2012:173-74).

Por lo tanto, la idea sobre lo monstruoso que gravita en la novela de Meruane puede abrirse en dos posibilidades: la que refiere directamente al suspenso terrorífico y al texto de Palma, la otra, más oculta, relacionada con la idea de perturbación (línea que privilegiamos en el análisis sobre lo siniestro). En este sentido, proponemos que la relación comparativa entre ambos relatos permite establecer una especie de juego de espejos refractados, en donde el texto de Meruane podría ser una duplicación inversamente actualizada del cuento de Palma, ya que es Lucina (o Lina), quien ante el fracaso de la cirugía a la que fue sometida, demandará de Ignacio una prueba (“horrible”) de amor, exigiéndole la entrega de sus ojos; en este sentido el personaje se muestra transformado y, simultáneamente, insubordinado ante los principios reguladores de la sociedad tales como la familia o la pareja, cuyo acto cuestiona la racionalidad del hecho o desafía lo lógico de la petición. Esta contravención del orden se concreta también en el deseo abominable que manifiesta respecto a su madre, otra candidata más a entregar sus ojos:

Estaba viendo, yo, esos ojos ya no tan blancos, algo amarillentos, muy redondos, unidos a la cavidad vacía por un nervio grueso e intensamente rojo que se alargaba y se encogía sin llegar a cortarse mientras mi madre intentaba desgarrarlos, mientras yo misma gritaba ¡formol!, ¡alguien!, ¡formol! porque los ojos son órganos de corta duración (Meruane, 2012:149).

En los fragmentos, observamos el despliegue de otro problema que se suma a lo anómalo y a lo monstruoso, esto es, lo abyecto. Dado que particularmente los ojos producen una atracción “natural”, no obstante, la contra de Ignacio manifiesta rechazo en cuanto a la decisión de entregar sus órganos, quien, al parecer, ya no ve a su pareja Lucina, pues ella ha desaparecido: “Pero qué coño me estás pidiendo, Lucina, me decías golpeando la voz en la plaza (...)” (Meruane, 2012:173). Al respecto, Kristeva describe esta manifestación de abominación y extrañamiento como una convulsión oscura y rebelde en contra de lo que amenaza. Algo que arroja y vuelca el interior del propio sujeto hacia afuera:

Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. Pero tampoco nada (Kristeva, 2010:9).

En los fragmentos citados de la novela, se logra advertir lo descrito por Kristeva; las reacciones tanto de Ignacio como de la madre son de profunda perturbación y extrañamiento, puesto que la petición y deseo de Lucina detenta un poder de perversión que logra subvertir y desestabilizar los preceptos ideales en cuanto afecto filial se trata. Sentimientos amorosos subvertidos de quienes, a pesar de estar ahí tan cerca, (como madre o pareja) les es imposible de asimilar y asumir, misma reacción del oculista que se resiste a realizar un trasplante de ojos. Siguiendo a Kristeva, podemos decir que tanto la madre como Ignacio:

Asustado se aparta. Repugnado, rechaza (...) Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebato, este espasmo, este asalto es atraído, hacia otra parte tan tentadora como condenada (...) un polo de atracción y repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí (Kristeva, 2010:7).

A través de las escenas comentadas, pensamos que el estado morboso de Lucina representa una metáfora que va más allá del no ver. Es decir, el acontecimiento de la enfermedad ha provocado la emergencia de un estado de resistencia que modifica la vida del individuo, también repercutiendo en la vida de los otros. Sobre esto último, vemos que la actitud de enferma de Lucina no se encuadra en la definida para un paciente. En ella se revelan potencias que la empujan a traspasar límites y marcos (morales, sociales, corporales) para someter, obligar (a su pareja, a su madre o al médico) a realizar actos que van más allá de lo que podría relacionarse con la sensatez o lo lógico. Es decir, estira la realidad, desplegando los tejidos conectivos de la red de relatos y discursos que sujetan y organizan los contenidos normativos de la sociedad; en otras palabras, en su estado morboso, su anormalidad más bien tensa la red de relaciones arquetípicas prefiguradas e institucionalizadas en la sociedad. De ahí que la condición de monstruo aludida por Foucault funcione en el caso del personaje construido en la novela, ya que bajo tal estado de anomalía, su nuevo estatus (enferma monstruosa abyecta) le permite vulnerar y trastornar el orden, ahí donde su fuerza deja *mudos* –siguiendo a Foucault– a quienes interroga o apela. En relación a las implicancias simbólicas del monstruo, Moraña así lo expresa:

Entre sus muchas significaciones, la figura del monstruo –lo monstruoso– opera, en este sentido, como elemento desestabilizador que sin representar una alternativa política o social definida, interfiere en el registro de lo normal o lo normalizado para denunciar su parcialidad y su carácter ideológico. El monstruo muestra, materializa, exhibe, casi pornográficamente, una corporalidad que aloja el tráfico incesante de significados que desafían la represión y domesticación del sentido (Moraña, 2016:3).

De esta manera “la enfermedad se presenta en tanto amenaza a las intenciones hegemónicas que pretenden doblegarla” (Kottow, 2012), y la metamorfosis de Lucina en figura monstruosa funcionaría como resistencia y potencia dinámica, en cuyo desborde colisiona con otro cuerpo mayor: el social. En este sentido, extendemos complementariamente el análisis del monstruo, recurriendo a la figura de “el monstruo social” propuesta por Antonio Negri. Así, Lucina podría representar una sinécdoque, la parte del todo de un cuerpo amplificado, proyectivamente, el cuerpo de Chile.

Recapitulando, hasta aquí hemos tratado de sostener y ejemplificar que la figura del monstruo es una fuerza excepcional cuya potencia desconfigura la serie, un exceso que deforma la norma, una especie de *máquina de guerra* que rompe la fila, un “artefacto semiótico” como lo aborda Mabel Moraña, “en el que el transcurrir de la vida y la historia se detienen, de manera provisional, fijados en una imagen icónica en la que cristaliza una multiplicidad de sentidos que se proyectan sobre lo real” (Moraña, 2017), por lo que su aparición y desplazamiento significan doblemente una amenaza para el orden, y a la vez, una máquina capaz de dismantelar la imparcialidad de la regla, evidenciando del modelo su artificialidad programada que rechaza cualquier tipo de excepción. Es pues, una

entidad combativa, radicalmente contraria al principio eugenésico, resistiéndose a lo bueno y lo bello del poder biopolítico rectificador. En este sentido, la reflexión de Negri plantea:

El monstruo está fuera de esta economía del ser (...) El monstruo vaga en los sueños y en el imaginario de la locura; es una pesadilla de lo “bello y bueno”; sólo puede darse como destino catastrófico, motivado catárticamente, o bien como evento divino. Así, la racionalidad clásica domina al monstruo para excluirlo, porque la genealogía del monstruo es totalmente exterior a la ontología eugenésica (Negri, 2007:95).

Complementariamente, el “monstruo político” es otro de los nombres para la multitud, esa multiplicidad anárquica y viviente sin forma ni jerarquía que esquivo la trascendencia de un poder molar y totalizante” (Giorgi y Rodríguez, 2007:13). Por lo tanto, este monstruo (bio)político se manifiesta en la novela como una forma de resistencia a los principios dominantes fundados en la razón, ya sea, la normativa médica, la institucional o la transferida por las tradiciones, las cuales en su programación última, persiguen y pretenden absorber la locura y la catarsis, y de esta manera, afirmar los modos eugenésicos de la vida: “cuerpos de acuerdo a principios de selección y distribución jerárquica de una humanidad normativa frente a la cual toda resistencia, desvío o error sólo puede emerger como monstruo”(Giorgi y Rodríguez, 2007:13). Por tanto, en ese cuerpo monstruoso que emerge, es donde también se congrega:

El umbral que amenaza y resiste esos mismos dispositivos de sujeción: ese mismo cuerpo y ese mismo ser viviente se pueden tornar línea de desfiguración, de anomalía y de resistencia contra las producciones normativas de subjetividad y comunidad (Giorgi y Rodríguez, 2007:10).

Monstruo entonces, porque su potencia despierta y resiste la contracara de los sistemas de sujeción y disciplinamiento en torno a los cuales la comunidad se ha constituido y organizado. Lucina, mujer “bajo” el umbral de la ceguera, enferma que deambula, perdida por las calles de Nueva York o Santiago de Chile, que vaga en el imaginario disperso de sus locuras, amparada en la oscuridad de sus ideas “enajenadas”, quiere expropiar(los ojos) lo ajeno, quizás con el deseo de que también el otro, en ceguera, logre ver más allá de sí mismo, recuperarse o verse por dentro. Particularmente, esta idea de tomar lo ajeno, la relacionamos con la necesidad que tiene este monstruo de “hacerse parte” de y con lo otro, deseando lo que no le es propio ni le pertenece, y que no obstante, necesita recuperar para sí: la historia chilena no dicha, el tiempo irreversible del pasado, la fractura irremediable del olvido, la total oscuridad.

De esta manera, vemos que la “incorrección” ocular de Lina, congrega primeramente la insubordinación a la realidad (del tiempo y del espacio) y luego, el quebrantamiento (de lo normal, lo sano, lo cuerdo, lo bello y lo propio). Y es en esta dirección donde el título de la obra alcanza una significación especialmente metafórica, que va más allá de la enfermedad concreta, ya que al menos, en el uso del español coloquial chileno (y quizás hispanoparlante), “Sangre en el ojo” remite a una especie de venganza o deuda que saldar, guardando una sensación de resentimiento por algún acto injusto. En este sentido, con el nombre de la obra se podría estar invocando al “monstruo social” de Negri o a la “multitud” referida por Giorgi y Rodríguez, remitiendo oblicuamente, la deuda con los

cuerpos detenidos, secuestrados, torturados, desaparecidos durante la dictadura chilena, cuyos responsables de crímenes de lesa humanidad, en su mayoría, permanecen impunes e invisibilizados. En esta línea, concordamos con los trabajos desarrollados por Fenna en cuanto observa “implícitamente en la representación de Chile como aún enfermo de la dictadura, sucio, radioactivo, infernal y además oscuro”, (Fenna, 2015:15) o Fallas al relacionar el cuerpo enfermo de Lucina con el cuerpo enfermo de Chile:

País que, pese al tiempo transcurrido (...) tiene las heridas abiertas secuela del régimen dictatorial. Escrita de manera fragmentada *Sangre en el ojo* escudriña, simultáneamente, los meandros de la enfermedad de Lucina y de Chile, articulando ambos traumatismos en esta novela pendular por la que deambulamos tras los pasos de una ciega que vislumbra “todo sin verlo, viéndolo desde el recuerdo de haberlo visto” (Meruane, 2013, p. 19) (Fallas, 2014:8).

Podemos confirmar lo anteriormente dicho, relacionando esta simbólica de la “herida”, la “sangre” derramada que metaforizada en enfermedad, afecta no sólo el cuerpo del individuo sino el de una colectividad. Una relación que traspasa lo individual y posible de observar en las escenas del acápite “conexiones”: “Hundida en otra silla de ruedas hubiera querido ser un espectro que retorna en secreto a cancelar viejas deudas” y más adelante, las referencias se explicitan cuando un periodista incógnito (o encubierto) aborda a Lina en el aeropuerto llamando su nombre, “con inflexión nasal inquisidora” y la “interroga” diciéndole por sus lentes que “parecen sacados de la Dina” o refiriendo cruel e irónicamente que en Nueva York se encontró con “¡algunos chilenos! De-sa-pa-re-cidos” (Meruane, 2012:56-59).

En este sentido, es interesante como el significante adquiere una repercusión simbólica amplificadora y plural, que por una parte da cuenta de la deformación y desarticulación de un cuerpo (la palabra), y por otra, de la segmentación (y transmutación del verbo en adjetivo) que representaría la unidad nacional⁴ intervenida, re-partida y fragmentada del cuerpo social en cualidad de un todo diseminado. Rupturas de enunciaciones performativas que afectan incluso el orden del discurso.

Resumiendo las ideas principales de este acápite, el argumento foucaultiano del monstruo con capacidad para dejar sin voz a la ley, lo relacionamos con el proceso de enfermedad que “vive” el protagonista de *Sangre en el ojo*. De tal manera, así como hemos planteado, Lucina se torna en el monstruo que infringe y vulnera, vía abyección, los principios reguladores y los patrones del buen comportamiento social y sus modelos (la belleza, la pasividad femenina, la victimización del paciente). La experiencia de enfermedad se muestra en un doble haz de revelación/rebelación: por una parte, la realidad circundante la embiste, desplegándose como una amenaza constante. A la vez, Lucina también se muestra como el monstruo político que amenaza al orden y se insubordina a la voz de mando (de su pareja, de su familia, del médico y de la Historia chilena silenciada). De esta manera, la protagonista transita por una realidad invisibilizada que al mismo tiempo le muestra su contracara.

⁴ Es importante destacar que la dictadura militar de Pinochet se produjo cuando en Chile existía una coalición mayor de partidos políticos de izquierda que reunían al gran conglomerado llamado Unidad Popular, haciendo extensivo su uso para referir al Gobierno de Allende como el de la *Unidad popular*, la cual fue proscrita, desarticulada y hecha “desaparecer” sistemáticamente a partir del Golpe de Estado y el acontecimiento de 1973.

Paradójicamente, la ceguera de Lucina le permite “ver” lo que estuvo oculto bajo la plácida y omnipresente luz de la visión: el no-ver le permite identificar lo borroso y difuso del pasado, lo velado por el institucionalismo (médico o político) que con el paso de los años, devino nítidamente en ceguera social.

3. LO ANIMAL, LO SINIESTRO

En este último punto del análisis, nos detendremos en la emergencia de otra problemática asociada a lo monstruoso: lo siniestro, y junto con ello, lo animal. En relación con esto, en un texto de 1919, Freud propone que lo siniestro es la aparición de algo familiar que descoloca y descompone a un sujeto. En este sentido, “lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares (...)” (Freud, 2016:2).

En *Sangre en el ojo*, observamos que la transformación del individuo enfermo desencadena aquella suerte de espanto familiar mencionado por Freud, lo cual, concretamente toma cuerpo en la animalización o figura bestializada del cuerpo humano. Esto nos lleva a relacionar este proceso de mutación con las ideas de Gabriel Giorgi:

El animal irrumpe en el corazón de lo propio, en un adentro que se multiplica en layers, en umbrales, en pliegues, y que retraza límites, fronteras, y distribuciones entre interior y exterior, entre lo propio (y la propiedad, la casa, el cuerpo, el reino del “yo”) y lo ajeno, la alteridad y lo impropio (...) (Giorgi, 2012:185).

Esta caracterización del animal es posible de observar en la siguiente serie de ejemplos: Lucina autorefiriéndose manifiesta: “Levanté la nariz buscando el olor a cemento mojado”, “Avanzaba como un murciélago desorientado” (Meruane, 2012:24), pues, la escena configura la imagen de un animal antes que la de un ser humano tentando, como lo podría hacer cotidianamente alguien con ceguera crónica al desplazarse por las calles de una ciudad; más bien, podría tratarse de un sabueso o cualquier otra bestia olfativa que pretende ubicarse en el espacio husmeando a través los sentidos antes que privilegiando la razón. Por lo que el cuerpo animalizado funciona como una interrupción, un corte sobre los límites de lo propio, ya que esta trans-formación suelta la parte del individuo sujeto a la sociedad humana y permite, al decir de Giorgi, “re-trazar” las líneas demarcatorias tanto del territorio propio, que ya no lo sería bajo la nueva condición, y de lo ajeno debido a la emergencia y liberación hegemónica del “yo”.

La figura del *devenir animal* deleuziano, en este sentido funciona en el texto, ya que Lucina traspasa y migra de ser en ser como potencia dinámica de un cuerpo animalizado que transcurre sin un punto fijo: Latinoamérica o Norte América, Santiago de Chile o la ciudad de Nueva York en Estados Unidos. Desplazamientos por el aire (aviones), por el suelo, el asfalto de las ciudades, la tierra o la arena (de las playas del litoral), transcurrir y cruce, puro movimiento de fronteras.

Como hemos planteado más arriba, su cuerpo, trasciende como un umbral inestable de ambivalencia entre lo animal y lo no humano⁵, configurando un devenir otro que pone en crisis la fijeza del principio de identidad y su representación. De esta forma, la figura animal combate a la cultura, es decir, se presenta como una alternativa flexible y extraña a las coordenadas arraigadas en la cultura occidental.

Lo mismo podemos ver en otras escenas del relato: “Con un ojo ciego de sangre y el otro empañado por el movimiento andaba más perdida, más *gallina*⁶ vendada, mareada y turuleca”(Meruane, 2012:29), o “Supe que me había ido *adosando* a Ignacio como una hiedra, envolviéndolo y enredándolo con mis *tentáculos*, *succionado* de él como una *ventosa* empecinada en su víctima (Meruane, 2012:50) y también: “Por supuesto que no, rabió Raquel, por supuesto que sí, le *ladré* yo, consumida por una *rabia* (...), (Meruane, 2012:83) “Te eché de menos, dijo él, poniendo voz de *pájaro desplumado* (...) (Meruane, 2012:83-84).

La ceguera en Lucina, desde lo médico y lo humano, se presenta como una imposibilidad en la cual descansan las prácticas anatomopolíticas, no obstante, desde lo animal, el perder la vista le obliga a despertar y agudizar otros sentidos, a través de los cuales logra “ver más allá”, traspasar hacia lo que estando “sana”, le fue imposible de observar. Pensamos en la figura del “animal anómalo” propuesta por Anne Sauvagnargues enfrentando al ser humano con su limitada naturaleza, en tanto figura (real) que expresa la disolución de la subjetividad, derivando como fenómeno de borde, una oscilación entre individuo y especie, materia y forma (Sauvagnargues, 2006:25).

Al respecto, la reflexión de Giorgi es esclarecedora:

El animal da testimonio de una vida que se ha vuelto extraña a las formas de lo humano, al mismo tiempo que se ha tornado, de modos explícitos (...) una vida, en fin, cuya inhumanidad no se limita a la excepción del monstruo, del enfermo o del anormal, sino que emerge en el núcleo de lo humano como un principio dislocador y opaco (...) emerge también como instanciación de lo monstruoso, lo animalizado, lo impersonal, lo inhumano; como fuerza que atraviesa las construcciones normativas del individuo y de lo humano (...) (Giorgi, 2012:186).

Adicionalmente, el siguiente fragmento resulta ilustrativo en relación con las ideas antes mencionadas:

Así me desplazé por el pasillo [del avión] enumerando los asientos en busca del baño. (...) Todo bajo control, me dije, haciendo equilibrio en la taza del baño químico. A mi regreso comenzaron las turbulencias y mi mano se volvió una garra que buscaba torpemente en el vacío asirse en un respaldo, pero aterrizó, en vez, sobre algo tibio, blando, carnoso. Mis dedos de buitre con sus uñas mal cortadas habían ido a parar sobre un hombro. (...) Intentando en vano o más bien fingiendo que intentaba retirar la garra de la boca que se abrió de golpe para emitir una queja. ¿Qué hace esta imbécil? (...) Este es su asiento, rezongó

⁵ No es nuestra intención analizar aquí cada una de las funciones que podrían tener los animales convocados en el texto, materia que nos reservamos para una investigación futura.

⁶ Las cursivas referidas a animales son nuestras.

lentamente, como si yo no entendiera nada, como si fuera una retrasada o para ella peor, una gringa (Meruane, 2012:55).

Esta autopercepción del personaje, nos la propone como en un estar “fuera de sí” misma, exorbitada de sí, devenida en animal anómalo y encarnada en otra especie viviente que no resulta ni enteramente humana ni completamente animal. Por ejemplo, destacamos cuando su mano se vuelve garra o no manifiesta actitudes racionales.

Por otra parte, la etimología y la onomástica nos entregan algunas pistas sobre la significancia y valor antitético que adquiere en el relato la antroponimia tanto de Ignacio⁷ como de Lucina. Pues, si el nombre del prometido tiene relación con lo ignífero, lo inextinguible, lo que da luz y llama, fuego en tanto principio activo, etc., Ignacio asume un rol de lazarillo, dado que él también experimenta una especie de transformación ante los ojos ciegos de Lucina, pues, lo cosifica como un hombre-faro, una pareja-antorcha que guía a la mujer embarcada (en los aviones) a la deriva, perdida en la marea de la vida, ida de sí misma (en su casa), sin brújulas para ubicarse (en las calles), extraviada en la ciudad, extrañada en los países, no obstante, siempre demandante e insubordinada. Igualmente, el nombre Lucina remite también a la luz, pero la narradora ironiza con esto: “el santoral registra a manera de una errata etimológica, como Lucila o Lucita o Lucía o incluso como Luz, que se acerca tanto a Luzbel, el lumínico demonio” (Meruane, 2012:57). Pues, vemos que este ser enceguedo es inversamente una luz entre tinieblas, el ángel doblemente revelado y rebelado, lejos o alejado de lo humano: una “especie otra”, mitad humana, por una parte, mitad animal alado, ángel caído a la Tierra, pero, por otra, presumiblemente con una misión protectora o consoladora, deambulando en el espacio oscurecido de los muertos, transitando en el espacio invisible de los vivos, convertida en un ángel hereje.

En suma, la anima(liza)ción de los objetos se presenta como una constante que además de alterar la normalidad cotidiana, agrega el elemento siniestro, provocando un singular efecto infausto. Como lo plantea Freud:

Las impresiones, sucesos y situaciones susceptibles de despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro con intensidad y nitidez singulares (...) como caso por excelencia de lo siniestro, la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado(...) La circunstancia de que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o bien la de que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro (Freud, 2016:5-7).

En lo anterior, se logra observar la forma como los objetos comunes adquieren animación/ animalización, lo que provoca un sentimiento de incertidumbre en Lucina, pues, es ahí en la familiaridad trastocada donde estos sentimientos siniestros “cobran vida”: “La casa estaba viva, empuñaba sus pomos y afilaba sus fierros mientras yo insistía en arrimarme a esquinas que habían

⁷ Una línea etimológica sostiene que su origen deriva del latín *ignatius*, y este de la raíz *ignis* (fuego), por lo que significa fogoso o fervoroso (...) La segunda parte del nombre viene del latín *natus* (nacer) por lo que *Ignatius* significa nacido del fuego (...). O ignífero en la definición de uso adjetivo: “que arroja o contiene fuego” (RAE, 2016).

dejado de estar en su lugar” (Meruane, 2012:29). Otro ejemplo posible de advertir en cuanto a lo siniestro, es cuando la narradora refiere a una parte del departamento que habita como “una sala tuerta” (Meruane, 2012:34), proyectando su rostro amplificado en una especie de puesta en abismo abismante.

Pues, la transformación de la realidad, muestra el mundo de otro modo, uno no habitado por Lucina, ya no el que contempló, ahora es otro y ella también, una realidad animada y animalizada, donde cada cosa o ser pasa a ser otro, un mundo que se des-ordena, que no tiende a permanecer, cuya funcionalidad, revela de la realidad su anverso oscuro, el lado incógnito que logra espantar, amenazar, e intimidar la intimidad, pero también significa descubrimiento de un lugar otro. Al respecto, es ilustrativo un fragmento del acápite denominado “caja negra”, cuando Lucina e Ignacio viajan en el avión de regreso desde Santiago a New York:

Cubrí tu cabeza tan tuya con la manta y cubrí también la mía. Ignacio, susurré y te soplé la cara y luego subiendo la voz repetí tu nombre y te apreté el brazo. Pero tú no respondías, tenías la voluntad narcotizada, estabas como muerto pero eras un muerto completamente mío. Recosté tu cabeza sobre mi hombro y contravine la única prohibición que me habías impuesto. Rigiéndome por un protocolo que yo misma estaba improvisando, 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 tu cornea húmeda, gomosa, exquisita, y entonces mis dedos ávidos se encendieron, se encendieron pero esto tú no lo sabes, no puedo contarte que ya no pude detenerme. Te separé los párpados y pasé la punta de mi lengua por ese borde desnudo que sentía como mi propia desnudez, y pronto lo estaba lamiendo entero, te estaba chupando entero el ojo con suavidad, con los labios, con los dientes, haciéndolo mío de un modo delicado, íntimo y secreto pero también apasionado, tu ojo Ignacio (...) (Meruane, 2012:115).

Observamos en la escena una atmósfera de suspenso, cuando no de un misterio que roza lo horroroso, dado que la conciencia de Lucina propende hacia lo mortífero o vampiro, rondando perniciosamente el sueño necrológico de Ignacio narcotizado. Lo está mirando “con otros ojos”, a la vez, un deseo erótico, así como un ansia raptora y devoradora. La ambigüedad del fragmento proporciona fundamento para relacionar la escena con lo siniestro y con aquello que se aleja de lo racional y se posiciona en lo bestial, ya que la actitud de Lucina desborda los límites de lo comúnmente aceptado o lo normalmente acostumbrado en relación con cuidar el sueño de una persona. Ella más bien está acechando a Ignacio, aprovechando la oportunidad para cazar sus ojos, para sustraer (succionando) y apropiarse del bien ajeno. Acción siniestra en cuanto que hay invasión al otro, una manipulación de su intimidad, una erotización ambigua del cuerpo ajeno, pero que efectivamente perturba y pervierte el “recto” sentido por un deseo desviado. Un ejemplo similar encontramos en: “Esos ojos me daban más miedo que el futuro de los míos, porque son ojos que me han seguido y todavía me persiguen; incluso en sueños, Ignacio, esos ojos de conejo” (Meruane, 2012:30).

En el texto de Freud sobre “Lo siniestro”, llama nuestra atención la referencia a los cuentos de E.T.A. Hoffmann, específicamente, cuando menciona “El arenero”:

Der Sandmann (“El arenero”), que forma parte de los *Nachtstücke* (*Cuentos nocturnos*) y del cual procede la figura de la muñeca Olympia (...), aparentemente animada (...) [pero] El centro del cuento lo ocupa más bien otro tema, precisamente el que le ha dado título y que siempre vuelve a ser destacado en los momentos culminantes: se trata del tema del arenero, el “hombre de la arena” *que arranca los ojos a las criaturas* (Freud, 2016:5).⁸

En esta cita, vinculamos otra vez lo que hemos planteado al principio, la constante del horror que se desliza sigilosamente en *Sangre en el ojo*. Una referencia intertextual oculta, ubicada en el punto ciego de la lectura, pero que logra entrecruzar los tres relatos: “Los ojos de Lina” de Palma, “El arenero” de E.T.A. Hoffmann y la propia novela de Meruane. Así, como hemos dicho, en la obra, Lucina podría ser el inverso humanamente animado de la muñeca Olympia que desata las pasiones con Ignacio, pero también podría tratarse del arenero que quiere arrancar los ojos de cuanto y quien desde su ceguera observa y acecha⁹.

Citando nuevamente a Freud:

La experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos (Freud, 2016:7).

Lo sostenido sobre la angustia infantil, nos resulta de sumo interés, ya que en el relato vemos profusamente el regreso del personaje en diversos niveles de temporalidad y significación, de ahí que en el texto se inserten iterativamente las anacronías en el sentido dado por Georges Didi-Huberman (2015), dando cuenta que no sólo el espacio y el cuerpo de Lucina fueron afectados por el acontecimiento de la enfermedad, sino que el tiempo también se ha “visto” transformado. Anacronías que quebrantan la linealidad del tiempo, dando paso a su dispersión, contrariando su fijeza direccional. Esta operación posibilita el acceso y la emergencia de alteraciones que tienen la capacidad de ligar tiempos dispares: el pasado superpuesto en el presente o viceversa, lo cual va tejiendo por debajo de la línea superficial del relato el modo siniestro que puede (o pudo) adquirir la realidad en un “abrir y cerrar de ojos”, provocando el sentimiento angustioso de lo repetitivo siniestro al decir de Freud:

Retorno involuntario a un mismo lugar, aunque difieran radicalmente en otros elementos, producen, sin embargo, la misma impresión de inermidad y de lo siniestro. Por ejemplo, cuando uno se pierde, sorprendido por la niebla en una montaña boscosa, y pese a todos sus esfuerzos por encontrar un camino marcado o conocido, vuelve varias veces al mismo lugar caracterizado por un aspecto determinado” (Freud, 2016:9).

⁸ La cursiva es nuestra.

⁹ Mabel Moraña analizando lo monstruoso en la cultura popular del espacio andino, se refiere al pishtaco y el sacaojos. Ambas figuras son monstruos que atacan para apoderarse del cuerpo humano: la grasa, en el caso de los pishtacos, y los ojos en los segundos. Citando a Catharine Stimpson, señala que el “*pishtaco* reaparece como *sacajojos*, bajo la forma de técnicos médicos blancos vestidos con trajes oscuros que roban o desmembraban a los niños”. Estos relatos construidos a base de imágenes espectrales, tendrían la función simbólica compleja de transmitir los miedos y ansiedades de la población, como así también, su rechazo a la manipulación, a las economías centralistas, a los modelos hegemónicos y a los procesos transnacionales de explotación (2016:7).

Toda esta retórica del retorno angustiante, la podemos ver, por ejemplo, cuando Lucina regresa al país, a “puro chile” (Meruane, 2012:44), a Santiago, su ciudad natal, experiencia que le provoca reacciones adversas, recordando la historia reciente, rememora lo acontecido bajo dictadura, inerte aparece el sentimiento siniestro y traumático: “un tiempo pretérito al que yo no quería volver” (Meruane, 2012:57). Pero contradictoriamente regresa al hogar paterno, al lugar de su infancia, recorre los sitios y lugares de su vida anterior, desconstruyendo el tópico y “lugar común” del “todo tiempo pasado fue mejor”: en la playa, con sus amigos, al regreso en el avión de Santiago a New York, al regresar al hospital, a las consultas con el oculista -ocultista de información- Lekz. Es más, la novela comienza con las escenas en que Lucina e Ignacio *retornan* a su departamento con posteridad a la fiesta donde sufre el derrame, “el estallido” ocular, y culmina con la sugerencia siniestra de *volver* con el “ojo fresco” de Ignacio (Meruane, 2012:177). Al respecto, citamos fragmentos del acápite “agujeros” donde se puede apreciar el anacronismo del retorno cuando Lucina recorre con su hermano zonas icónicas de la ciudad de Santiago:

Antes de iniciar el recorrido y agarrar velocidad, pude espiar con los ojos de la memoria, los ojos de la mente que componen después el recuerdo, por el espejo retrovisor (...) Me esforzaba por atender a lo que mi hermano decía, tan joven y eufórico, tan indolente. Dejaba afuera salpicando el mapa de en mi memoria visual con trozos sueltos de la ciudad (...) El auto surcó la ciudad (...) hasta que llegamos al palacio de La Moneda que se me figuró blanco, immaculado, previo al estallido de las bombas y a los helicópteros militares sobrevolándonos, y en medio de la imaginada ofensiva con la banda sonora del dictador anunciando su nefasta victoria se coló la voz viva, gutural y articulada de mi hermano(...) Félix, dije yo, interrumpiéndolo, ¿y los hoyos? ¿En La Moneda? (Meruane, 2012:70-72).

En el fragmento nos damos cuenta de esta irrupción en la línea temporal que se cuele precisamente por los “hoyos” de la Historia. La memoria “visual”, *el espejo retrovisor* de Lucina penetra la porosidad “invisible” del supuesto *continuum* y logra acceder de forma combativa a las imágenes del pasado, posibilitando una posible reconstitución del presente que entra por sus propios ojos-hoyos, paradójicamente, no-videntes. Es un singular detalle que la novela se inicie con el relato sobre “el estallido” del ojo de Lina, y que en este otro acápite se re-produzca en una *sui generis* sinécdoque y *mise en abyme* en cuanto la protagonista rememora las explosiones y detonaciones del bombardeo de La Moneda bajo la “operación” militar en Chile, a la “vista de todo el mundo”.

Recapitulando, tanto la figuración del animal como la aparición de lo siniestro, operan en tanto dispositivos que asedian la misma esfera: la suspensión del *continuum* humano para el caso de la animalidad, y la atemporalidad en cuanto a lo siniestro. Estos movimientos y devenires, repercuten en la capacidad de transgresión de la realidad, poniendo bajo el signo de interrogación las reglas de la producción en serie: la de seres (humanos) uniformes o de categorizaciones fijas como las del tiempo y el espacio.

CONCLUSIÓN

Hemos pretendido demostrar que la ceguera en *Sangre en el ojo* funciona como expresión de una crisis que desborda la individualidad del sujeto enfermo y por consiguiente, en tanto metáfora, se ha trasladado al plano colectivo, dado que la figura monstruosa del personaje concentra los abyectos del mundo contemporáneo. Lucina “encarna” aquello detestable y aborrecible, es decir, lo que la sociedad oblitera y lo que los sistemas normativos persiguen: lo feo, el espanto, la locura. Lucina, en tanto individuo monstruoso, es la entidad que encarna lo tachado por el paradigma de la modernidad: lo abyecto, lo horrendo, lo enfermo: un caos que amenaza con su avance los presupuestos de una comunidad humana cosmética, higiénica y eugenésica organizada bajo los principios del orden y el control (el “rostro bello”, el “amor rosa”, la “familia bien conformada”). Este monstruo tuerto hace resistencia frente a la colisión con los sistemas normativos que le salen al paso, Lucina, es por tanto, una realidad espectral, una figura que detenta un poder capaz de desestabilizar y suspender los sistemas.

El acontecimiento de la enfermedad se presenta como la oportunidad de hacer frente al infortunio o de interrogar directamente a las reglas impuestas. Por lo que la figura del monstruo representa la ruptura, el quiebre, la detención, la suspensión, el *blackout* al sistema que “permite la emergencia de una política de desacuerdo, de revelación, de confrontación y de enfrentamiento cotidiano” (Noemi Voionmma, 2012).

Junto con lo que hemos planteado, sugerimos que la novela podría verse como una obra circular y segmentaria, con la forma esférica de un ojo parpadeante, que intenta mostrar con palabras entrecortadas las escenas que no se logran ver, es decir, pretendiendo superar el velo de lo imposible. Por ello, el tema del regreso se torna uno de los puntos ciegos más sobresalientes, que no obstante, queda abierto, (¿reactuación o reelaboración del trauma en términos de LaCapra?) como la novela misma, que presenta una acción final inconclusa, sin fin (¿trasplantes de ojos?). Un ojo despierto, atento, que observa y vigila no para castigar sino denunciar lo que está oculto. Un ojo que todavía no puede llorar. Un ojo hemorrágico que aun sangra.

En este sentido, pensamos que la obra va más allá de la narración autobiográfica o del relato personal de una enfermedad, pues, el texto, en su entramado, pretende desdoblar la individualidad del yo para ponerse y apostarse en relación combativa con un nosotros, punto en el cual se intersectan tanto seres humanos, animales y objetos, lugar donde el monstruo es el único que no se ha sometido.

BIBLIOGRAFÍA

- ANZ, Thomas (2006). "Argumentos médicos e historias clínicas para la legitimación e institución de normas sociales". BONGERS, Wolfgang y OLBRICH, Tanja (ed.) *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós.
- ARECO, Macarena (2015). *Cartografía de la novela chilena reciente: Realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2015). *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FALLAS, Teresa. *Revista Estudios*. Universidad de Costa Rica. (29) (2014): 1-24.
- FENNA WALTERS, Simone. *Revista Estudios*. Universidad de Costa Rica. (31) II (2015):1-18.
- FOUCAULT, Michel (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- FOUCAULT, Michel(2007). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura.
- FREUD, Sigmund (2016). "Lo siniestro". *Obras Completas*.
- GIORGI, Gabriel y Rodríguez, Fermín (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. I ed. Buenos Aires: Paidós.
- GIORGI, Gabriel. "El 'animal de adentro': retóricas y políticas de lo viviente". *Voz y escritura. Revista de estudios literarios* 20 (2012):181-194.
- KOTTOW, Andrea (2012). "Patologías deconstructivas: cuerpos enfermos y razón moderna en la literatura chilena...". *Revista de estudios literarios* 20 (2012):129-150.
- KRISTEVA, Julia (2010). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI.
- LACAPRA, Dominick (2006). *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MERUANE, Lina (2007). *Fruta podrida*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- MERUANE, Lina (2012). *Sangre en el ojo*. Santiago: Mondadori.
- MERUANE, Lina (2012). *Viajes virales*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- MERUANE, Lina (2014). *Contra los hijos*. México: Tumbona.
- MORAÑA, Mabel (2016). "Antonio Cornejo Polar y el monstruo andino." I Congreso Internacional de Teorías, Críticas e Historias Literarias Latinoamericanas. Julio 5-8, Lima.
- MORAÑA, Mabel (2017). "Prefacio teratológico: pensar el monstruo". *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

- NEGRI, Antonio (2007). “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. I ed. Buenos Aires: Paidós: 93-139.
- NOEMI VOIONMAA, Daniel (2012). “Con Sangre en el ojo: para una escritura de resistencia”. *Amerika 7: Imaginaire et réalité dans les Amériques: mémoire, identité et politique sexuelle*.
- OLEA ROSENBLÜTH, Catalina (2015). “Realismo(s) en la novela chilena reciente”. *Cartografía de la novela chilena reciente: Realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones: 23-50.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2017). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.).
- SAUVAGNARGUES, Anne (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Porrúa.