

Lo Humano y sus Continuidades en *Sangre en el Ojo* de Lina Meruane¹

The Human and its Continuities in Lina Meruane's Sangre en el Ojo

Julieta Vanney

- 1 El presente trabajo fue realizado con apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Recebido em: 05 de março de 2025

Aceito em: 04 de julho de 2025

DOI: 10.11606/issn.2317-9651.i31p674-708

Julieta Vanney es licenciada en Letras (UBA) y doctoranda en Literatura (CONICET), con sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana. Investiga literatura latinoamericana contemporánea, archivo y experiencia migrante, con énfasis en obras de Valeria Luiselli, Lina Meruane y Paloma Vidal.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9895-7414>

Contato: julietavanney@gmail.com

Argentina

Palabras clave: Migración;
Errancia; Desplazamiento;
Humanidad; Oscuridad.

Keywords: Migration;
Wandering; Displacement;
Humanity; Darkness.

Resumen: En la narrativa de Lina Meruane, destierro y enfermedad operan como signos intercambiables. La novela *Sangre en el ojo* se estructura en torno a la hemorragia ocular de la narradora, un evento que desestabiliza su percepción y marca su descenso a la oscuridad. Esta transformación se manifiesta en la fragmentación de la subjetividad y en la reconfiguración de una serie de oposiciones binarias, hecho que se refleja en la estructura del texto, generando una puesta en abismo que sumerge a la protagonista en un proceso de transformación radical. El rechazo de la narradora hacia los discursos normativos — salud, nación, familia y amor— se manifiesta en una subversión de las prácticas que los sustentan. En este contexto, su historia migratoria funciona como un trasfondo que amplifica su conflicto central: la ceguera. El desplazamiento entre Santiago de Chile y Nueva York refuerza su condición de extranjería, ya no solo respecto a un país sino también respecto de la humanidad misma.

Abstract: In Lina Meruane's narrative, displacement and illness operate as interchangeable signs. The novel *Sangre en el ojo* is structured around the narrator's ocular hemorrhage, an event that destabilizes her perception and marks her descent into darkness. This transformation manifests itself in the fragmentation of subjectivity and the reconfiguration of a series of binary oppositions. This fact is reflected in the structure of the text, generating an abyss that plunges the protagonist into a process of radical transformation. The narrator's rejection of normative discourses —health, nation, family and love— manifests itself in a subversion of the practices that sustain them. In this context, her migratory history functions as a background that amplifies her central conflict: blindness. The displacement between Santiago de Chile and New York reinforces her condition of foreignness, not only with respect to a country but to humanity itself.

En el ensayo *Viajes virales* Lina Meruane hace explícita una articulación que encontramos operando de distintas maneras en varias de sus novelas: “[...] el destierro y la enfermedad son signos intercambiables: ambos nombran un castigo, desacreditan las promesas libertarias del capitalismo y convierten al que sufre en un fantasma” (Meruane, 2012, p. 146). En primer lugar, es importante destacar que Meruane se refiere a la figura del desterrado, el errante, como fantasma, es decir, un ser sin relaciones estables, sin un lugar al cual ir o volver. Pero añade una nueva inflexión a esta relación entre errancia y fantasmagoría: la enfermedad. Este aspecto es relevante porque otorga al migrante una dimensión material, corporal y abyecta. Así, Meruane sugiere que el enfermo y el desplazado funcionan en el imaginario de forma similar, pues ambos, desde su marginalidad y su condición de resto, activan un temor social que recuerda que cualquiera, y de manera arbitraria, puede quedar fuera del circuito de la productividad capitalista. Esto se traduce en un rechazo que puede ser activo o simplemente una invisibilización. Son figuras que encarnan el error, la vulnerabilidad humana frente a lo implacable del capital, y a la rigidez de la moral.

En este sentido, *Viajes virales* no solo constituye una investigación sobre la literatura latinoamericana seropositiva entre 1980 y los primeros años del 2000, sino que también puede leerse como una meditación teórica sobre elementos, tópicos y recursos que la escritora luego incorpora en la estructura formal de varias de sus narrativas, donde la enfermedad y la migración se entrelazan, confunden y se superponen. En este marco, resulta posible leer la trilogía de novelas sobre la enfermedad, *Fruta podrida* (2007), *Sangre*

en el ojo (2012) y *Sistema nervioso* (2018).² Allí, Meruane explora desde la ficción las relaciones entre desplazamientos, fronteras y enfermedad, y la forma en que estos se encuentran atravesados por lazos afectivos, familiares, amorosos, que aportan densidad a los distintos escenarios propuestos, de los que se desprende una estructura formal singular. Las fronteras se multiplican en la narrativa de Meruane, pero no se trata únicamente de las fronteras entre países ni de las referencias a un mundo globalizado, a una economía liberal y un mercado construido alrededor de la vida. También se trata de las fronteras entre los cuerpos sanos y los enfermos, los (re)productivos y los improductivos, los que poseen papeles (y derechos) y los que no. Dichas fronteras se materializan en una distribución de cuerpos, que quedan de un lado u otro y, en consecuencia, son sometidos a distintas violencias o abandonos por parte de un sistema que traza estos límites.

En sintonía con este planteo, Meruane afirma en una entrevista con la revista *Palabra pública* de Chile:

La verdad es que estamos todos siempre rodeados de la posibilidad de enfermar o estamos viviendo con enfermedades. Es parte de los sistemas familiares y sociales. Lo vi muy claramente en el discurso de la migración, por ejemplo, [...] El migrante es visto como alguien foráneo que trae algo que nos va a dañar. Ahí hay un problema discursivo enorme. [...]. Hay que pensar en esa relación, de lo que consideramos propio y no. Si la pudiéramos pensar con más normalidad, y entender que es parte del mundo en que vivimos, creo que estaríamos mucho mejor. (Abate; Erlij, 2021)

2 Beatriz Ferrús Antón en su artículo “Adictos al cuerpo: Sistema nervioso y la narrativa de la enfermedad de Lina Meruane” (2022) se refiere a ellas como la “trilogía de la enfermedad”.

Del fragmento podemos destacar que Meruane delimita un tipo de discurso que interpela a la sociedad actual y que se sostiene alrededor del rechazo hacia aquello que considera impuro o infecto. También profundiza en el vínculo entre enfermedad y migración: el cuerpo migrante actúa como lo hace una enfermedad y se define como un elemento extraño y peligroso para un orden que se presume “sano”. En este punto resulta pertinente recuperar el planteo de Roberto Espósito (2013) que, tomando la semántica médica y jurídica, elabora una reflexión alrededor de las nociones de “comunidad” e “inmunidad”: mientras que la primera fractura las barreras de protección de la identidad individual, la segunda constituye un intento de reconstruirla de forma defensiva contra todo elemento extraño capaz de amenazarla. La inmunidad es, en efecto, necesaria para la vida, sin embargo, una vez que atraviesa cierto umbral, amenaza con destruirla.

De este modo, en un mundo que se presenta como racional y positivo, y que desplaza hacia los márgenes todo aquello que no se ajuste a esta definición, Meruane evidencia la necesidad de “deshacer el maniqueísmo”.^{3 4} Esto

3 En relación con este punto, Susan Buck-Morss, en “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte” (1993), se refiere a la autogénesis como uno de los mitos más recurrentes en la historia de la modernidad, vinculado a la ilusión narcisista del “control total”. Esta construcción mítica, cuya condición de posibilidad es la renuncia a los sentidos, ha sido expuesta por la conciencia feminista contemporánea, que ha revelado el temor hacia el poder biológico de las mujeres. El ser verdaderamente autogénico es autocontenido; si tuviera cuerpo, sostiene Buck-Morss, este debería ser impermeable a los sentidos, lo que lo pondría a salvo de cualquier control externo. Su fuerza, por tanto, radica en la ausencia de respuesta corporal.

4 En una entrevista con *Cuadernos hispanoamericanos*, Meruane sostiene: “Tenemos una cultura estructurada de forma maniquea. Por un lado están el bien, la salud o la masculinidad, y por el otro, lo contrario: el mal, la enfermedad o la feminidad. Creemos que la salud es el estado

resuena en su narrativa, donde sus personajes, inclasificables y complejos, son tanto vulnerables como malignos, activos en su inmovilidad y agresivos en su aparente debilidad. Estos personajes operan en un mundo donde la enfermedad y la putrefacción se yuxtaponen con escenarios higiénicos y controlados, como hospitales y aeropuertos, pero también con la intimidación de familias y casas cerradas. En estos espacios, las dinámicas enfermizas, vehiculizadas por personajes disruptivos, trazan caminos sutiles que los corroen desde adentro, alterando el funcionamiento normal tanto a nivel institucional como vincular. Además, esta reflexión no se limita al nivel argumental o temático, sino que también se manifiesta en la forma de los textos. Podemos hablar, entonces, de una estructura formal que replica el funcionamiento de la enfermedad, del error que, pese a todo control, escapa al funcionamiento correcto del sistema. La estructura formal que propone Meruane se monta a partir del error, de la pérdida de equilibrio que representa la enfermedad,

fundamental, ligado a la bondad y también ligado al bien moral. Eso significa que la enfermedad queda en el lugar de lo maligno, de lo criminal o en el lugar de lo femenino en el sentido negativo, asociado a la vulnerabilidad. Es importante deshacer ese maniqueísmo para mirar que en realidad hay un continuo entre salud y enfermedad, aunque creamos que estamos sanos, no siempre lo estamos. Siempre estamos en relación con aquello que nos pueda enfermar, de manera voluntaria y de manera involuntaria. Si aceptamos que nuestros cuerpos siempre están negociando con la posibilidad del deterioro, quitaremos el estigma a la enfermedad. Así contradecimos lo que Susan Sontag llamaba «la culpabilización del enfermo», un problema presente en el discurso de la salud y la enfermedad. Lo que ella decía es que se siguen usando metáforas tóxicas y negativas en relación con el enfermo y que esas metáforas se reciclan y se transforman en otras enfermedades pero siguen operando. Debemos dejar de metaforizar negativamente la enfermedad y mirar lo que es desde casos clínicos, algo objetivo, sin intentar moralizarla. De hecho, aunque seamos personas sanas vamos a envejecer, de eso no hay vuelta —salvo que tengamos una muerte muy joven—, todos nos estamos deteriorando. La vida es un proceso de deterioro que nos lleva hacia la muerte. En la medida en la que deconstruimos esos binomios, a lo mejor sufrimos menos en el proceso del deterioro” (2023).

hecho que permite desbaratar, aunque sea temporalmente, las dicotomías señaladas por Meruane más arriba.⁵ La enfermedad opera entonces como una estrategia que la autora utiliza para desdibujar la identidad del sujeto, convirtiéndolo en algo peligrosamente informe y movedizo, en permanente trance de ser otra cosa, de no ser nadie o de no ser nada, generando un estado de indefinición que provoca tensiones en las relaciones sociales que lo rodean, irritando al cuerpo social (Bizzarri, 2019, p. 336-7). En este contexto, emergen vidas errantes o, en otras palabras, vidas que tienen tanto al error como la acción de errar como elementos constitutivos. Y, tal como nos recuerda Michel Maffesoli en *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* (2005), el impulso hacia la vida errante subraya la transitoriedad de todo: “¿Acaso ser inquieto o perder el equilibrio no es, a fin de cuentas, la característica de todo impulso vital?” (Maffesoli, 2005, p. 17). El poder, continúa, desconfía de la vida errante, de aquello que escapa a su control, lo cual se refleja en la expansión de las redes de vigilancia, como expresión máxima de la agresión racionalista. En este contexto, Meruane destaca la literatura como una práctica que “no se repliega, nunca renuncia. Como exploración de la frontera, como reflexión sobre los límites que impone la realidad [...]” (Meruane, 2012, p. 154-155). La escritura de Meruane opera, entonces, como un modo de sensibilizar al otro, de hacerlo perder el equilibrio. En palabras de Buck-Morss (1993), se trata de una apelación a la dimensión instintiva, incivilizada e incivilizable de los sentidos, aquella que se resiste

5 De manera literal, *in-firmus* se traduce como “no firme” o “no estable”, refiriéndose a un estado de debilidad o falta de salud que contrasta con la firmeza y solidez asociadas al estado de bienestar.

a la domesticación cultural y a la anestesia del capital que pretende reducir la vida humana a los niveles de producción y consumo.

Sangre en el ojo narra la historia de Lina Meruane, una escritora chilena que realiza su doctorado en Nueva York. La novela comienza durante una fiesta, cuando Lina sufre un derrame en uno de sus ojos: de forma repentina, su visión se cubre de sangre hasta dejarla casi completamente ciega. Poco después, el segundo ojo también resulta afectado. Esta pérdida de visión, en principio temporal, instala la posibilidad de la ceguera definitiva, una realidad que no está dispuesta a aceptar. Una enfermedad que la ha acompañado toda su vida es la causa del derrame y de su ceguera progresiva. A su lado está Ignacio, su novio, quien le presta sus ojos tanto en Nueva York como en Santiago de Chile, mientras ella transita entre el hospital, su casa y la intimidad de la casa familiar. La novela ha sido analizada en profundidad por la crítica desde nociones como la memoria y la dictadura, la autoficción, el cuerpo y la biopolítica e, incluso, la animalidad, que resaltan aspectos importantes que retomaremos en esta lectura. Sin embargo, en este artículo nos interesa centrarnos en el recorrido de la narradora, cuyo cuerpo, constreñido desde la infancia por un discurso sanitario impuesto por la medicina y vehiculizado por su familia (compuesta también por médicos), deviene en una forma de vida monstruosa, transformándose radicalmente y dando lugar a la emergencia de una nueva subjetividad.

Todo inicia con un estallido: “Y fue entonces que un fuego artificial atravesó mi cabeza. Pero no era un fuego artificial lo que veía sino sangre derramándose dentro de mi ojo. La sangre más estremecedoramente bella

que he visto nunca. La más inaudita. La más espantosa. Sangraba a borbotones pero solo yo podía advertirlo” (Meruane, 2012a, p. 12-13). Tal como explica Fernando Contreras Castro (2013), en el personaje explota una purulencia gestada tanto en las raíces familiares como en el tejido social. Lo que se desgarras en Lina, en su entorno familiar y en la nación, es aquello que todos prefieren ignorar. Es decir, aquellas continuidades latentes, presentes, pero convenientemente invisibilizadas. Esa noche se cumple la condena médica que la había perseguido toda su vida, hecho que marca un clímax en el proceso de la enfermedad, pero también inicia una nueva etapa en el curso de la misma, que solo ella percibe y que se describe de maneras contradictorias: bella, inaudita, espantosa, para finalizar con la imagen de una sangre intensamente negra. La intensidad de la oscuridad se vincula con la densidad de la sangre, estableciendo desde el vamos un paralelo entre la enfermedad y el descenso a la oscuridad. Con este estallido de sangre, el mundo aparentemente organizado en el que vive Lina comienza a desestabilizarse. Esta perturbación se manifiesta a través de juegos de luces y sombras, desdoblamientos y pliegues que no solo afectan su propia subjetividad, sino que también desvían y reconfiguran una serie de pares binarios en direcciones múltiples (víctima/victimario, luz/oscuridad, salud/enfermedad, humano/animal, razón/locura, deseo/pulsión). Estas tensiones encuentran su resonancia tanto en el desarrollo del argumento como en la estructura del texto. De esta manera, los pliegues se multiplican y se superponen, generando una puesta en abismo que lleva a la narradora a descender a los infiernos. Esta situación se pone de manifiesto a partir del rechazo hacia ciertos discursos

—como los de la salud, la nación, la familia y el amor— y de una perversión de las prácticas que los sostienen. En este contexto, la historia migratoria que involucra a la narradora y a su familia funciona como telón de fondo de todas estas operaciones. La familia se traslada de Santiago a Nueva York, regresa a Chile durante la dictadura, y años más tarde, la narradora vuelve a Nueva York, donde vive con su pareja, un español, por razones laborales y académicas. Es este constante ir y venir entre geografías, culturas y contextos políticos amplifica el conflicto central del relato, la ceguera de la narradora.

MEDICINA, CIENCIA DE ACCIÓN

Como se desarrollará más adelante, los desplazamientos e inestabilidades de sentido forman parte del trabajo formal de la novela, que construye un ambiente denso, ambiguo y siniestro en torno a la enfermedad y la progresiva ceguera de la narradora. En ese marco, la resonancia entre el nombre del médico —Lekz, un migrante ruso que la atiende en Nueva York— y el escritor Jakob Michael Reinhold Lenz no se limita a una mera aproximación fonética. Se inscribe, más bien, en una lógica de ecos y asociaciones que la propia novela activa al multiplicar los sentidos posibles y sostener una tensión entre lo literal y lo simbólico. Observamos esta relación en el marco de un registro inestable que la novela no solo habilita, sino que también potencia. Lenz fue un poeta enfermo que, hacia 1778, padecía “ataques de melancolía”, una condición que en ese entonces se asociaba con un estado patológico cercano a la locura y que causaba temor y desconcierto entre

quienes lo rodeaban. Por recomendación de sus amigos, Lenz buscó ayuda junto al pastor protestante Friedrich Oberlin, conocido por sus actividades pedagógicas y reformistas en el ámbito social. Oberlin trató a Lenz guiándose por principios cristianos e ilustrados, al menos según lo que él mismo reflejó en su informe clínico, un documento que más tarde inspiró a Georg Büchner para escribir su relato “Lenz”.

Thomas Anz (2006) analiza tanto el informe de Oberlin como el texto literario de Büchner y extrae conclusiones interesantes que pueden servir como base para este análisis. Anz sigue a Foucault cuando afirma que, desde el siglo XVIII, las estrategias para establecer normas y valores sociales se han vinculado cada vez más con el discurso médico. Este tipo de argumentación se presenta de manera dramática, ya que aborda cuestiones fundamentales de la existencia: asuntos de vida o muerte (Anz, 2006, p. 29). En esta misma línea, Fermín Rodríguez sostiene que el discurso científico-pedagógico actúa como una “máquina de fabricar humanidad”, estableciendo las fronteras que determinan quiénes son incluidos o excluidos del ámbito de la ciudadanía (Rodríguez, 2009, p. 326). Un ejemplo de esto fueron los métodos de filtración en las ciudades, que surgieron como respuesta al temor al contagio de enfermedades. En este contexto, el “*pestpass*” se convirtió en un precursor del pasaporte moderno. Se trataba de una autorización que certificaba el buen estado de salud del viajero. Un sistema similar se utilizaba para controlar la desertión en el ejército. Después de la Segunda Guerra Mundial, el pasaporte adoptó su forma actual. En el marco del miedo a la expansión del comunismo en el mundo industrializado, el

pasaporte ofrecía la apariencia de que las fronteras estatales eran verdaderas y sustanciales (Moraña, 2021).

Anz señala que estas narrativas parten de un constructo: el de un estado armónico inicial que, tras un evento disruptivo, desemboca en una crisis inminente. Esta crisis evoluciona hacia un momento decisivo en el que se define si se recuperará el estado anterior de armonía, si se alcanzará uno nuevo o si la situación derivará en una catástrofe. Estas visiones, según Anz, asumen un consenso general sobre el valor fundamental de la salud y una aceptación unánime del discurso médico. Se considera que las enfermedades son un mal que viene del exterior y del que todos buscan escapar, lo que lleva a condenar ciertas conductas como origen de las mismas y a establecer normas que las prohíben. En el caso de la narradora, la crisis, cuyo clímax es el estallido de sangre, no se supera ni es posible regresar a un estado de armonía previa. En cambio, se toma como el estado de la vida misma, lo que se traduce en el texto como la emergencia de una nueva subjetividad, que se desinscribe de este mandato de salud, y que por lo tanto desafía las lógicas de la ciencia y la medicina, pero más profundamente desafía el entramado de normas sociales que estas fundamentan.

En este sentido, la medicina, entendida como una “ciencia de acción”, estructura y regula todos los aspectos de la vida. Rechaza la enfermedad como un estado anómalo y posiciona al médico como una figura casi clerical que guía hacia la recuperación del estado prometido de salud. En *Sangre en el ojo*, la narradora, al abrazar la enfermedad que la ha acompañado toda su vida, se desinscribe de este ideal de salud como un

objetivo supremo, lo que tiene implicancias profundas que se despliegan a lo largo del relato.

ESTRUCTURA FORMAL

La estructura formal de la novela se basa en la concatenación de pequeños capítulos, cuyos títulos, escritos en minúsculas, hacen referencia a elementos que serán mencionados en el texto. Esta elección encuentra su eco en el discurso interno de la narradora, que se presenta como una visión fragmentada, efecto que se acentúa a lo largo de la narración mediante el uso de una sintaxis incompleta o frases cortadas —a modo de ejemplo, el estallido de sangre al comienzo de la novela comienza de este modo: “Estaba sucediendo. En ese momento. Hacía mucho me lo había advertido y sin embargo” (Meruane, 2012a, p. 11). Como explica Daniel Voionmaa (2012), la interrupción en la visión que experimenta la protagonista se transfiere, de manera metonímica, a las constantes interrupciones y desenlaces anómalos de las oraciones y los apartados del texto, que suelen concluir con preposiciones, conjunciones adversativas o disyuntivas. Este recurso cuestiona la misma capacidad narrativa de la narradora, pero precisamente es a través de esa fractura que emerge una nueva posibilidad de escritura. A esta situación se suman, además, unos paréntesis extensos que irrumpen a lo largo de la narración. Estos están dirigidos a Ignacio y funcionan casi como una confesión de la narradora, quien le habla a su pareja como si él fuera el único personaje que necesitara alguna explicación sobre lo ocurrido y, en

definitiva, el último en anticipar el desenlace de la historia. Este aspecto también se evidencia en el contraste entre la dureza y acidez con las que la narradora se expresa en los capítulos, y la voz más suave, reflexiva, e incluso amorosa, que adopta dentro de los paréntesis, los cuales están narrados desde un futuro en el que ya se conoce el desenlace. Así emerge una razón divergente dentro y desde la escritura, anárquica y caótica (sin guía ni ley), que nos enfrenta a un des-orden, una alteridad (Voionmaa, 2012).

PLIEGUES Y CONTINUIDADES DE SENTIDO

El doble sentido, que se instala desde el título de la novela, es un recurso que se replica a lo largo de todo el texto, lo que produce que cualquier expresión, incluso las aparentemente inocentes, adquiera un matiz perturbador, desestabilizando la comprensión inicial y creando una sensación de inquietud o inestabilidad. Así lo expresa la narradora: “Verá usted, respondí refugiada en mi odio, sin articular ni una letra: espero que vislumbre algo cuando yo ya no. Y había llegado a suceder. Yo ya no estaba viendo más que sangre por un ojo. Cuánto duraría ahora el otro sin romperse” (Meruane, 2012a, p. 14). El juego se da entre la literalidad y el sentido metafórico: tener “sangre en el ojo” y permanecer refugiada en el odio operan como construcciones equivalentes. En esta línea, son varios los ejemplos que se pueden extraer del texto, entre ellos, resulta pertinente destacar aquel que se da alrededor de la idea de “ser los ojos de alguien”: “[...] y a juzgar por los ojos de Ignacio (a juzgar por la memoria de esos ojos tuyos que son también míos)”

(Meruane, 2012a, p. 26). Ignacio ayuda a su novia, le “presta” los ojos a modo de guía, sin embargo, hacia el final del texto, esta práctica termina cobrando una siniestra literalidad, cuando la narradora decide someterse a la operación experimental para la cual debe conseguirse ojos nuevos. En esta dirección, el uso del doble sentido se encuentra estrechamente vinculado a la producción de una atmósfera siniestra en el relato, en la medida en que profundiza la sensación de ambigüedad, a partir de la cual se deja entrever aquello perturbador que se esconde de atrás de una apariencia inocente, lo que contribuye a generar una sensación de extrañeza. El concepto de lo siniestro (Freud, 1919) se refiere precisamente a lo familiar que se vuelve extraño, a lo que debería ser conocido pero provoca miedo o angustia porque se presenta de manera distorsionada. La distorsión en la percepción de la narradora se traslada de este modo al plano narrativo a partir de este recurso que activa esa extrañeza porque permite que una misma expresión se cargue de significados contradictorios o inesperados. De modo tal que, a lo largo del argumento, tienen lugar toda una serie de episodios desconcertantes: Ignacio comienza a dudar de si realmente conoce a su pareja, mientras que la narradora interpreta los cuidados maternos como un intento de absorberla, a la vez que describe a su familia como “armados de amor hasta los dientes”. Asimismo, percibe las intervenciones médicas como una violación y, finalmente, interpreta la donación de los ojos de Ignacio como una expresión máxima de entrega y amor.

Esta operación de plegar y doblegar el sentido termina por producir una atmósfera siniestra; a modo de ejemplo:

A Ignacio lo acribillaba un virus inventado, a mí, además de lo demás, unas puntadas en la ingle, alfileres. Había horas del día, del día pero sobre todo de la inmensa noche, en que la rigidez de la cadera incrementaba y yo me sacudía y retorcí cada vez que me daba vuelta sobre el colchón. Me quedaba quieta, asaltada por un claveteo que migraba por mi cuerpo para instalarse en mi insomnio (Meruane, 2012a, p. 88)

En el plano de la escritura, estas ambigüedades se materializan a partir de la producción de proximidades y continuidades mediante el uso de un campo semántico propio de un fenómeno que se aplica a otro, lo que da como resultado la creación de una serie de imágenes inquietantes. Un ejemplo de esto es la expresión “un virus que acribilla”. El verbo “acribillar”, asociado a la violencia de la dictadura (un tema tratado solo unas páginas antes) se extiende a otros conflictos dentro de la narración, marcando el uso de un lenguaje que, en este caso, describe una enfermedad. De manera similar, las “puntadas de dolor” que sufre la narradora “migran”, tal como lo hizo su familia y luego ella misma, hasta asentarse en el insomnio, provocando una situación de profunda incomodidad. Así, se producen cruces semánticos entre los diferentes conflictos del texto, que se materializan en la escritura a partir de esta fricción entre planos la cual genera proximidad y también tensión entre ellos. El resultado de la explotación de este recurso es una escritura inestable, *in-firmus*, que toma por completo la lógica de la narración. En otras palabras, una escritura que convierte al error, al errar y, en última instancia, al desplazamiento y la inestabilidad del sentido, en un elemento constitutivo. Entonces, Meruane parte de la idea de que el mundo

y las problemáticas que lo atraviesan están dispuestos de tal manera que parecen desvinculadas entre sí, hecho que contribuye a bloquear el flujo de lo viviente, constriéndolo y poniéndolo al servicio de la razón y del mercado, ya sea laboral o sanitario. *Sangre en el ojo* tensiona estos planos a través de cruces semánticos cuidadosamente elaborados. Al decir “tensionar”, nos referimos a poner en contacto y aproximar esas problemáticas, generando así un movimiento en aquellas nociones que se encuentran sedimentadas en la comprensión colectiva de la realidad. Este proceso sacude los cimientos del mundo simbólico, revelando una serie de continuidades siniestras entre la gestión de las enfermedades, la migración, el Estado y la familia.

POLARIDADES

Sangre en el ojo es una novela que aborda una cuestión en torno a la pertenencia, tanto a una persona, a un cuerpo, a una geografía, o incluso a una familia. Por este motivo, a lo largo de la historia, circula una serie de personajes desarraigados: el médico Lekz, los amigos de Nueva York, la propia familia, Ignacio, las enfermeras filipinas con apellidos castellanos, los taxistas latinos, entre otros. De este modo, una dicotomía fundamental se impone desde el principio: norte y sur. Santiago, la ciudad en la que todavía vive la familia de la narradora, se presenta como la ciudad del pasado, mientras que Nueva York, es donde la narradora reside y trabaja en el presente. La diferencia entre “ellos” y “nosotros” que se desprende de esta situación se establece desde el comienzo: aunque vive en el norte, no forma parte de ese “ellos”. La distinción se marca

de manera tajante cuando hace referencia a un “nosotros” que se entiende, por contexto, como latinoamericano: “Esos gringos no eran gente trasnochadora como nosotros, en absoluto parrandera” (Meruane, 2012a, p. 11). Así, todas las polaridades y contradicciones posteriores se construyen sobre este fondo, que refleja también la existencia escindida de quien migra. Unas páginas más adelante, la narradora retoma la reflexión sobre esta localización desdoblada que la constituye: “Nosotros íbamos a vivir en esa bisagra: nuestra ventana hacia el sur, nuestra puerta hacia el norte” (Meruane, 2012a, p. 22). En este caso, el “nosotros” ya no alude a una dimensión regional, sino a una posición singular que, en su condición de migrantes en Norteamérica, tanto la narradora como su pareja asumirán a partir de ese momento. De este modo, el personaje adopta una perspectiva liminal para narrar los hechos, una postura que se irá complejizando a medida que avanza la novela. Es decir, se trata de un personaje que se construye desde lo fronterizo, desde el ser alguna cosa pero estar siempre en tránsito hacia la próxima transformación. Esto se materializa en la composición del cuerpo de la narradora, puntualmente en sus ojos: con el derecho ve imágenes exageradas, con el izquierdo, distorsionadas; finalmente, con ambos, es capaz de percibir la duplicidad de los objetos, lo que enfatiza la múltiple fragmentación del personaje. Sumado a esto, no está completamente ciega, ya que todavía puede “ver los contrastes”.

Esta situación se transfiere también a los sentimientos contradictorios que experimenta la narradora hacia sus seres queridos: los lazos afectivos se encuentran teñidos de resentimiento, rencor e incluso crueldad hacia aquellos que la cuidan (Fallas, 2014). Entre todas las fronteras que este personaje habita

(norte/sur; luz/oscuridad; inocencia/perversión; víctima/victimaria; locura/razón), la ceguera también la hace permanecer en un estado entre la vigilia y el sueño: “es como estar dormida y a la vez despierta” (Meruane, 2012a, p. 38), afirma. En consecuencia, podemos destacar que lo particular del mundo que se construye en *Sangre en el ojo* es que los pares binarios no representan dos polaridades que se excluyen mutuamente, sino que una forma parte de la otra, la habita y la constituye, de modo tal que permanece latente en ella hasta que encuentra una vía que le permite manifestarse. Así, la narradora se encuentra de manera permanente en un entre-medio, en un intersticio entre legalidades, geografías y deseos, que producen una serie de dobleces que se despliegan con la misma velocidad con la que vuelven a plegarse sobre sí mismos. Por lo tanto, nunca terminan revelándose del todo sino, en su lugar, generando continuidades, matices, desplazamientos entre planos que solo en apariencia se excluyen. Esos pares opuestos, que estructuran el discurso racional y configuran el mundo en una determinada dirección, se encuentran más próximos de lo que aparentan a simple vista: la enfermedad acecha la salud, el animal constituye al humano, la pulsión habita el deseo, la repulsión impregna las relaciones afectivas y familiares, el trauma marca el ritmo de la memoria y del recuerdo, tiñe y moldea las imágenes.

¿ERES O NO LINA MERUANE?

Con el estallido de sangre en el cuerpo de Lina comienza un proceso de desinscripción de una organización considerada normal y, por lo tanto,

sana. La ceguera progresiva distorsiona la visión y, con ella, la comprensión del mundo. En su lugar, comienzan a cobrar relevancia otros sentidos y sus percepciones, que alteran la subjetividad del personaje: “El recorrido ya no coincidía con mis pasos. No distinguía árboles de semáforos en esa manera turbia, no podía asegurar que fueran autos lo que percibía junto al posible parque de la esquina. Avanzaba como un murciélago desorientado, siguiendo intuiciones” (Meruane, 2012a, p. 24). Un primer desplazamiento en el plano del lenguaje se impone: la narradora compara su modo de desplazarse con el de un murciélago desorientado. Así continúa: “La calle no era un lugar, era una multitud de ruidos dándose codazos y apretones” (Meruane, 2012a, p. 24). El espacio narrativo se transforma y accedemos a él a través de un personaje que comienza a percibir su entorno de maneras distintas: el ruido y el roce de la gente adquieren una presencia significativa. Se quiebra, de este modo, el orden establecido por la visibilidad, que funda la apariencia de lo que se tiene por normal.

Esta transformación nos permite vislumbrar un aspecto singular de la voz narrativa que, hasta el momento, identificábamos únicamente con la escritora: en verdad, no se trata de una voz única ni de una subjetividad homogénea. Podemos distinguir, en principio, tres: a veces, cuando sus ojos se lo permiten, puede ser Lina, la escritora publicada que vive en el nortey que puede aparecer cuando la enfermedad remite; sin embargo, señala que es cada vez más Lucina, la joven que dejó su país para realizar un doctorado, cuya “sílabas extra sangraba a veces” (Meruane, 2012a, p. 30); en tercer lugar, debemos incluir a la hija, diagnosticada con una enfermedad,

a quien la voz narrativa lleva “pegada como una sombra palpitante a sus espaldas” (Meruane, 2012a, p. 58). A esta serie se suma una más, que se asoma por momentos:

No te adivino el pensamiento, concluyó empujándose la camisa por la pretina para entretener unas manos que querían fumar pero no podían. Pero no, Ignacio, por supuesto que no, y menos mal que no adivinas, le contesté sin pensar qué estaba diciendo. Y luego me dije a mí misma. Nunca te dejaré ver lo que hay aquí dentro, cosas que ni siquiera me cuento a mí misma (Meruane, 2012a, p. 38)

En este fragmento se vuelven explícitas dos cuestiones. La primera es que hay una parte que compone la subjetividad del personaje que ni ella conoce del todo, o que aún no se atreve a mirar de frente; la segunda es que por más que ella no haya accedido a esa dimensión interior, sabe que debe ocultársela a Ignacio. Esta última, que va tomando cada vez más protagonismo a medida que avanza el relato, se revela por completo en las últimas páginas de la novela durante la discusión final con Lekz: “Un trasplante es muy delicado, me dijo [...] Solo se había probado en animales, nunca en humanos. Doctor, repuse yo, y me acerqué a él hasta que mi humo le quemara las mejillas, yo no soy más que un animal deseando dejar de serlo” (Meruane, 2012a, p. 171).

Aunque a veces resulta más o menos identificable saber quién está hablando, en ningún momento podemos definir con certeza la identidad de esta voz narrativa ni el lugar desde el cual habla. Lo único que podemos afirmar es que esta narración proviene de un futuro respecto a los hechos

relatados, es decir, de un momento en el que la amenaza final —la promesa de conseguir unos “ojos frescos” para llevar a cabo un trasplante experimental— ya ha sido pronunciada. Cuando la madre le ofrece sacarse los ojos para dárselos, la narradora reacciona del siguiente modo:

[...] le planté a mi madre dos besos, uno en cada párpado, y dejé los labios ahí un momento más largo de lo apropiado para un beso filial, pero tan suave y fina esa piel, tan perfecta la tibieza, tan tierno y leve el movimiento de las órbitas [...] esos ojos suyos eran demasiado fibrosos. Eran ojos usados, gastados y hasta dilapidados por la medicina, ojos demasiado viejos, y empujé a mi madre hacia la puerta del taxi para que terminara de marcharse (Meruane, 2012a, p. 143)

En este caso resulta claro que no es ni Lina ni Lucina quien habla, y mucho menos la hija. La voz que emerge en este discurso es portadora de una sensibilidad distinta, una que encontró una vía de escape en el mundo cuando todo se oscureció. Al desvanecerse las imágenes, las distinciones y los saberes, esta nueva voz percibe el entorno a través de la temperatura y el tacto. Esta transformación resalta un predominio del cuerpo y sus necesidades por encima del intelecto, de la dimensión afectiva de los vínculos y de las normas sociales. Se trata de una transformación tal que, afirma, se asustaría al verse reflejada en un espejo.

LOS ENFERMOS, LOS IMPACIENTES

En esta novela, los enfermos no actúan como el paciente que recibe sin resistencia las instrucciones médicas, sino como seres inquietos, impulsivos

e incluso, parasitarios. En un momento, en la casa familiar de Chile, suena insistentemente el teléfono y nadie atiende porque asumen que se trata de algún paciente de los padres de Lina; así describe la situación la narradora:

Sonaba y sonaba el teléfono, y contestar entrañaba un riesgo. El riesgo de que al otro lado hubiera un enfermo desesperadamente pidiendo ayuda sin pensar a quién se la pedía. Los pacientes de mi padre eran viejos muy deteriorados pero con fuerza suficiente para insistir en detallarme sus nuevos síntomas [...] no se dejaban interrumpir [...] Lo que querían era embadurnar a alguien con el vituperio de la muerte acechándoles los talones (Meruane, 2012a, p. 76-7)

Abrir el canal de comunicación con el enfermo se presenta como una acción riesgosa porque, desde su aparente vulnerabilidad, es capaz de consumir a quien lo atienda.

Esta situación se extiende también a la protagonista, que se encuentra atravesada por una duplicidad central para comprender su desarrollo en la novela: es un personaje que encarna tanto a la víctima como a la victimaria, en una dualidad donde ambas nociones se confunden y se mezclan sin transiciones claras (Fallas, 2014, p. 4). Este desdoblamiento, que se pliega sobre las nociones de luz y sombra, e incluso, de lo angelical y lo demoníaco, define los numerosos matices en los que se despliega este personaje. Este hecho puede leerse en consonancia con el epígrafe del texto, un fragmento del cuento “Los ojos de Lina” de Clemente Palma. El fragmento, que abre la narración, ilustra la convivencia en un mismo

personaje de tendencias y gestos contradictorios, entre el amor, la inocencia y la perversión.⁶

En este punto, la relación entre la narradora y su madre es clave para comprender el conflicto central de la novela y sus implicancias: el rechazo hacia la familia y hacia la salud como un ideal inalcanzable. Es la madre quien transforma a Lucina de hija en paciente, haciendo que la enfermedad adquiera una centralidad desmesurada, no solo en la vida de Lucina, sino también en la de ella misma y en toda la dinámica familiar. La familia se presenta entonces como el escenario donde se despliega la salud como un ideal (inalcanzable), la obligación de aferrarse a la vida (por ejemplo, en el rechazo a la muerte asistida) y la aversión a la enfermedad, percibida como un estado anormal o una desgracia. Sin embargo, en los textos de Meruane, y más específicamente en estos personajes inclasificables que protagonizan sus novelas, la enfermedad opera como constitutiva de lo viviente, marcando su pulso como una serie de momentos de salud y enfermedad que fluyen, pero que nunca alcanzan un estado pleno. En cambio, el ideal de la salud

6 El argumento del cuento de Clemente Palma resuena fuertemente con la novela de Meruane. Allí, el narrador relata la historia de Lina, una joven cuya belleza, en especial la intensidad de sus ojos, ejerce un poder inquietante y casi hipnótico sobre quienes la miran. Este efecto provoca en el narrador algo similar a lo que sucede entre Ignacio y Lina en *Sangre en el ojo*: una mezcla compleja de amor, sumisión, temor y entrega. A pesar del daño que le causan esos ojos —que ningún médico logra explicar—, el narrador la adora con exasperación y locura, aunque reconoce el efecto desastroso que esos ojos tienen sobre él. El cuento describe cómo las emociones, tensiones nerviosas y estados de ánimo de Lina se reflejan en la mirada, en un “punto de luz misteriosa” cuyo color revela sus cambios internos. Lina, sin embargo, permanece ajena a la influencia que ejerce sobre el narrador, quien a veces siente que ella abusa de ese poder para humillarlo. Por amor propio, decide no confesarle su “esclavitud” ante su mirada. En una reflexión irónica, y que remite directamente al desenlace de *Sangre en el ojo*, el narrador concluye que, si los ojos de una mujer causan daño, la única forma de remediarlo sería perder los propios para no verlos.

impone una rigidez ajena a lo viviente, actuando como una exigencia comparable a la productividad o incluso a la moral.

Cuando la narradora llega, junto con Ignacio, a un hospital y reconoce que es allí donde, de pequeña, estuvo internada una larga temporada y donde se da a entender que fue diagnosticada, recuerda: “La enfermera y todos los niños de esa sala estaban hechos de cera, todos tenían caras definidas pero ninguno identidad. Yo misma había perdido la mía ahí. Comprendí de pronto, alarmada, que era en ese lugar, al norte de ese sur que era la consulta del oculista, donde se había iniciado la historia de mi ceguera” (Meruane, 2012a, p. 36). Durante ese ingreso al hospital, ella inicia un proceso de desidentificación, que se produce a partir de la intervención médica en el cuerpo de la entonces niña, gestionada y avalada por su familia. Así, se le impone una rutina para sobrevivir a la enfermedad crónica: pincharse diariamente. Esta práctica termina por convertirla primero en víctima del sistema médico-familiar, pero luego también en victimaria de sí misma. En este sentido, se plantea para el personaje una bifurcación de caminos: o bien Lucina permanece en su país de origen, marcado por la dictadura y sus continuidades en el presente, atrapada en la dinámica médico-familiar y anclada a una promesa inalcanzable de salud. O, por el contrario, opta por el desplazamiento: migra, cambia, abraza tanto su condición como los flujos y transformaciones que esta propone. Con este primer desplazamiento logra convertirse en otra, en Lina, la escritora y estudiante de doctorado; no obstante, Lucina, la hija, la paciente, no desaparecen, sino que permanecen latentes, la habitan y la constituyen, a la espera del momento para hacer su aparición. Lucina intenta hallar en la distancia un remedio, pero no

puede escapar de la enfermedad que lleva en sus venas como herencia. Cuando la enfermedad avanza y se cumple el diagnóstico/amenaza que la acompañó toda su vida, el equilibrio generado entre estas subjetividades se altera y el deseo de poseer nuevos ojos la convierte, también, en victimaria de los otros. De modo que aquello que la constituyó en un principio como vulnerable le otorga también fortaleza y agresividad. A medida que la protagonista pierde la vista, inicia un descenso a los infiernos, que aparece con claridad en el fragmento titulado “Conexiones”, en el cual, durante el vuelo a Chile, en lugar de “ir hacia la luz”, se sumerge en la oscuridad. Finalmente, Ignacio, que parece “ciego” ante la situación, se convierte en víctima/presa de Lucina, quien, entre tantos otros dobleces, no es una simple enferma pasiva, sino un ser parasitario que vive a costa de otros.

TUS OJOS, IGNACIO

La narradora relata el primer encuentro con Ignacio, en el que le cuenta sobre su enfermedad y la posibilidad de quedarse ciega, de la siguiente forma:

Ignacio puso cara de acertijo y prefirió no crearme cuando le insinué que estaba sufriendo un desperfecto que podía dejarme ciega [...] Era preferible que reflexionara antes de pagar mi cuenta e invitarme el taxi [...] de pedirme que me quedara. Quedarme. Antes, sí, pensarlo. Que lo pensara bien, le dije mirándolo horriblemente, deseando que no se detuviera en ese pensamiento, obligándolo al menos al simulacro de pensar. Ignacio, pensé yo, ya sin insistir; Ignacio, abre los ojos, todavía estás a tiempo (Meruane, 2012a, p. 31).

El relato de la situación se asemeja más una advertencia que a otra cosa. Lo que nos lleva a destacar otra ambigüedad siniestra se produce en relación con la enfermedad de la narradora y sus efectos: ella no puede ver, pero el verdadero ciego de la historia es Ignacio; así lo expresa la narradora cuando ambos brindan en la oscuridad de la casa vacía y se refiere a ellos como “una pareja de amantes ciegos” (Meruane, 2012a, p. 28).

Así, Ignacio se convierte gradualmente en víctima/presa, mientras que Lina, en contraste, adquiere cada vez más fortaleza, revelándose como una depredadora silenciosa que se alimenta de la salud del otro. Hacia la mitad de la novela, Ignacio se describe “resquebrajado como una vieja estatua en riesgo de desmoronarse” (Meruane, 2012a, p. 50) y con una “voz de pájaro desplumado” (Meruane, 2012a, p. 81). En paralelo, la narradora, de manera deliberada, olvida su cartera con la insulina para ponerlo a prueba y provoca desorden y accidentes intencionales en la casa que ambos comparten. Estas situaciones, que él deberá resolver, le permiten medir y, en última instancia, correr el límite de cuánto está dispuesto a hacer por ella: “Recoger o limpiar e irme despreciando y adorando, entregándose a mis deseos como al vicio, sin poner plazos, Ignacio, ni condiciones” (Meruane, 2012a, p. 146).

Esta relación, hacia el final de la novela y ante el inminente pedido de donación de ojos, adquiere una nueva dimensión, que a su vez suma un elemento más al despliegue subjetivo de la narradora: “Quién de los dos estaba más loco, te dijiste, y sé que lanzaste una carcajada seca intentando pensar en otra cosa pero mi voz, más allá de mí, seguía repitiendo con súbita alegría que eso que tú me entregarías nos uniría para siempre, nos iba a hacer iguales, nos volvería

espejo uno del otro, para el resto de la vida y hasta la muerte” (Meruane, 2012a, p. 168). A través de su entrega física y emocional hacia la narradora (materializada en la donación de ojos), Ignacio queda ligado a ella de manera permanente, como el reflejo o el doble de un ser que ya es múltiple.

DESCENSO A LA OSCURIDAD

Este juego de pliegues, luces y sombras a lo largo del texto termina por delinear una estructura formal espiralada que refuerza, a su vez, la idea de un despojo progresivo. En este sentido, el texto parece enfrentarnos a la pregunta: ¿qué queda de la humanidad una vez despojada de los discursos que la delimitan? Llegado a un punto de la narración, durante una conversación telefónica, la narradora afirma: “[...] quizá ya no sería más Lina, quizás estuviera retrocediendo al abismo. Quizás tendría que volver a empezar. Por supuesto que no, rabió Raquel, por supuesto que sí, le ladré yo [...]” (Meruane, 2012a, p. 80). La historia que se cuenta en *Sangre en el ojo* es la historia de un trayecto, de una transformación, que empieza con un estallido de sangre que bloquea al mundo y que obliga al personaje a enfrentarse a sí misma —a mirar de frente su propia sangre, su materialidad, o como se dice, “de qué está hecha”.

Esta situación implica una puesta en abismo de la humanidad. Por ese motivo, la novela incluye una serie de desplazamientos semánticos que hacen referencia a una humanidad que se encuentra permanentemente en contacto con su otro, con el remanente que la constituye: los migrantes, los

trabajadores precarizados, los cuerpos que se entregan como carne sacrificial al mercado de la salud, los desaparecidos. Es decir, esas zonas marginales de lo humano donde se reorganizan las relaciones de poder y surgen nuevas formas de vida. Por eso, la narradora, a lo largo de la historia, se deshace del discurso afectivo de la familia junto con el de la nacionalidad, y del discurso medicalizado de la ciencia y la promesa de la salud, e incluso también del discurso del amor: se los va quitando de encima como quien se quita distintas máscaras. Esto nos lleva a considerar esta novela como una reflexión sobre la condición humana, que parece sugerir que, al observar de cerca la composición de la humanidad, podríamos encontrarnos con lo mismo: un animal desesperado por sobrevivir. El texto plantea un proceso de transformación que desestabiliza las categorías de lo humano y lo animal, revelando sus continuidades y construyendo zonas de indiscernibilidad. Este procedimiento consiste en conectar elementos que no buscan alcanzar una forma definitiva, sino permanecer en un estado intermedio, atrapados en el limbo de la deformación. Es un espacio en el que creemos percibir algo, pero que nunca se define por completo y que se alimenta de los límites que lo delinear.

La narradora, durante el vuelo a Chile, expresa su deseo de regresar como una presencia etérea, como un fantasma, sin embargo, se enfrenta a la ineludible realidad de su materialidad:

Hundida en otra silla de ruedas hubiera querido ser un espectro que retorna en secreto a cancelar viejas deudas y en lugar de chocar torpemente con el mundo lo atraviesa sin sentirlo. Pero en su rodar por la manga del aeropuerto el fantasma que yo ansiaba ser se dio cuenta, sobrecogido y estupefacto, es decir, sobrecogida y admirada

yo, que había vuelto a materializarme. Había sido reconocida [...] como Lucila o Lucita o Lucía o incluso como Luz, que se acercaba tanto a Luzbel, el lumínico demonio (Meruane, 2012a, p. 55).

A pesar de anhelar una existencia inmaterial, se ve obligada a regresar como pura carne, dispuesta a chocar contra su país y su familia. Esta tensión entre lo espiritual y lo material, presente a lo largo de la novela, culmina en una elección radical: la narradora rechaza la espiritualidad y se abraza a su condición de ser material, convirtiéndose en una encarnación del demonio contenido en su nombre. Este es un aspecto en el que debemos reparar ya que tanto el demonio/Lucifer como el errante suelen ser figuras asociadas al exilio, la expulsión o el desplazamiento. Lucifer, expulsado del cielo, puede encontrar su correlato en el errante carece de un hogar fijo, de una pertenencia, portador de costumbres extrañas y, por lo tanto, peligrosas.⁷ Lucifer se rebela contra Dios, mientras que el errante a menudo se aleja de las normas sociales y culturales y desafía el orden de circulación establecido. Ambas figuras son ambivalentes, cruzan una serie de límites que, en principio, no se deben cruzar. Por eso, reúnen elementos contradictorios: se asocian a la libertad y la transformación, pero también al caos y a la destrucción.

7 El nomadismo, explica Jung, opera como una forma de integrar el lado oscuro, de reconocer nuestra naturaleza carnal y terrenal. En esta dirección, tanto Jung como las corrientes que exploran la animalidad coinciden en que el ser humano reprime una parte significativa de sus instintos animales. Estos instintos, asociados a la supervivencia, la reproducción y la agresividad, son considerados por la sociedad como “primitivos” o “inferiores” y, por lo tanto, son ocultados o reprimidos. La sombra, según Jung, es el depósito de todo aquello que rechazamos de nosotros mismos, incluidos nuestros instintos más básicos. Al reprimir nuestra animalidad, la proyectamos en la sombra, convirtiéndola en un lugar oscuro y lleno de miedos.

La serie de continuidades que se despliega a lo largo de la novela llega a su punto culminante con la siguiente afirmación: “Trasplante, repitió Lekz con voz agónica, trasplante, Lina, masculló ya sin dudar de mi nombre, y agregó un par de palabras que se le enredaron en la lengua. Un trasplante es muy delicado, me dijo [...] Solo se había probado en animales, nunca en humanos” (Meruane, 2012a, p. 171). En este momento de la narración, el humano pasa a ocupar, por elección propia, el lugar del animal como carne de experimentación. Tal como afirma Gabriel Giorgi, la palabra clave aquí es precariedad, al tratarse de un cuerpo que, reducido a su mínimo, toca los límites de lo humano y se vuelve contiguo al animal, a una “vida” o un “viviente” irreconocible (Giorgi, 2009, p. 327). La narradora, de este modo, abraza su condición de ser errante y material. La imagen de la protagonista, reducida a pura biología tras la segunda operación, resalta esta elección existencial: “Lo que queda ahora de ella es pura biología: un corazón que late y late, un pulmón que se infla, un cerebro narcotizado incapaz de soñar mientras el pelo continúa creciendo, lentamente, bajo la gorra” (Meruane, 2012a, p. 131). Su cuerpo, limitado a sus funciones básicas, se convierte en un símbolo de la desvergüenza y la rebeldía contra las normas sociales y espirituales. Lina sale del quirófano despojada de todo menos de su esencia biológica; encarna, por lo tanto, una pura voluntad de vivir. En la conversación final con el médico, esta determinación se vuelve explícita. Él le explica: “[...] porque nadie donaba ojos muertos. Se creía, dijo Lekz, que la memoria residía en ellos, que eran una extensión del cerebro, una ventana al alma” (Meruane, 2012a, p. 171). A continuación, alude a antiguas creencias que

atribuyen a los ojos una dimensión espiritual, un depósito de la memoria y un reflejo del alma. Sin embargo, la narradora opta por la donación, rechazando implícitamente estas visiones idealizadas. En su elección se evidencia un pragmatismo crudo: los ojos, para ella, son simplemente órganos, descartados los velos espirituales que la sociedad les ha tejido. En consonancia con esta situación, observa Giorgi:

Allí donde las retóricas de lo divino y de la naturaleza ya no sirven para reflejar el rostro de lo humano, lo monstruoso trae una materia ambivalente, entre lo natural y lo artificial, informe y abierta a mutaciones, a partir de la cual pensamos el (no) lugar de lo humano en relación con una política de lo viviente. “Lo monstruoso —escribe Peter Sloterdijk— se ha instalado en el lugar de lo divino” (31): ese pliegue monstruoso de los cuerpos, su apertura a mutaciones anómalas, parece funcionar como caja de resonancia y umbral de experimentaciones en torno a las inquietudes políticas, culturales y estéticas que singularizan el presente. (Giorgi, 2009, p. 329)

De modo, que esta acción de la narradora puede interpretarse ya no como la búsqueda de una nueva identidad, sino como una forma de atravesar las fronteras construidas alrededor de lo humano.

Al final, lo que se ha venido desarrollando a lo largo de la novela adquiere una dimensión material y se concreta en la visión: ver ambas cosas al mismo tiempo, por duplicado, lo que tiene como resultado “ver mal”. En esta dirección, la visión opera como el sentido tradicionalmente privilegiado del conocimiento y se asocia a lo masculino, a la razón y a la conciencia. Representa a un tipo de sujeto dueño de sí mismo, controlado, capaz de

dominar sus sentimientos y deseos. La narradora no es el reverso de este sujeto ideal, sino su resto constitutivo: la parte que debió negar de sí mismo para erigirse como tal. Este resto reúne aquello considerado animal, irracional, demoníaco y pulsional, es decir, la parte abyecta y perpetuamente cambiante que lo constituye. De este modo, la monstruosidad emerge en el texto “no como exterior y pura alteridad respecto del hombre, sino como un ‘interior externalizado’ de lo humano” (Giorgi, 2009: p. 325). Se trata de un resto que rechaza la vida como un privilegio obligatorio y, en su lugar, encarna una fuerza vital que incluye, inevitablemente, la muerte como una de tantas transformaciones. Parafraseando a Giorgi, en la novela se explora un saber vinculado a la potencia de los cuerpos, es decir, su capacidad para variar y desafiar su inteligibilidad como miembros de una especie, género o clase (Giorgi, 2009, p. 323).

Esta parte abyecta, hacia el final, declara: “Renuncio a la ciencia y a sus posibles explicaciones. Este es un ojo que flaquea, un ojo que cojea, un ojo o dos ojos irreversiblemente enfermos. Y dejo que derramen lágrimas rabiosas y ácidas, y los castigo, a ellos, mis malditos ojos, dejándolos a merced de mis manos, que los picotean, los hurgan, los aprietan y los secan sin tomar ninguna precaución” (Meruane, 2012a, p. 155). En lugar de presentar un cuerpo armónico que va en busca del equilibrio, entendido como salud y perdido a causa de la enfermedad, en la novela se presenta un cuerpo cuyos órganos y partes tienen autonomía, siguen sus propias pulsiones y en el que el desequilibrio, las relaciones de tensión incluso de agresividad, entre ellos operan como principio constitutivo. De modo que este proceso

de desplazamientos y transformaciones sucesivas o, en palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari, esta “involución creadora” (Deleuze y Guattari, 2002: p. 245), se revela finalmente como un devenir ella misma: todas sus versiones a la vez.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abate, J.; Erlij, E. Lina Meruane: “Nadie está pensando en cómo salvar el mundo: ya se dio por perdido”. *Palabra pública*, Santiago de Chile, 2021.
- Anz, Thomas. Argumentos médicos e historias clínicas para la legitimación e instrucción de normas sociales. In: *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Bizzarri, Gabrielle. Blood in the (queer) eye: cuerpos anómalos y monstruosos en la narrativa de Lina Meruane. *Rassegna Iberistica*, IV(112), 2019, p. 335 – 350.
- Buck-Morss, Susan. Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de Medusa*, nº 25, 1993.
- Contreras Castro, Fernando. ¿Eres o no Lina Meruane? 2013. Disponible en: <https://eternacadencia.com.ar/nota/-iquiest-eres-o-no-lina-meruane-/8682>. Acceso en: 17 mar. 2026.
- Espósito, Roberto. Inmunidad, comunidad, biopolítica. *E-misférica*, 10(1), 2013.
- Giorgi, Gabriel. Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, LXXV(227), 2009.
- Fallas, Teresa. Víctima y victimaria encarnadas en una misma persona. *Revista Estudios*, nº 29, 2014.
- Ferrús Antón, Beatriz. Adictos al cuerpo: Sistema nervioso y la narrativa de la enfermedad de Lina Meruane. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 37(2), 2022, p. 123 – 135. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/cnf.2022.0009>. Acceso en: 26 mar. 2026.

- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1979.
- Meruane, Lina. *Viajes virales*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Moraña, Mabel. *Líneas de fuga: ciudadanía, frontera y sujeto migrante*. Madrid: Iberoamericana, 2021.
- Roche Rodríguez, Michelle. Entrevista a Lina Meruane: Me siento deudora de todo lo que he leído a lo largo de mi vida. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2023. Disponible en: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/lina-meruane/>. Acceso en: 4 mar. 2026.
- Rodríguez, Fermín. Nacionalidad forzada. Leopoldo Lugones, entre la tradición del espíritu y la herencia del monstruo. *Revista Iberoamericana*, LXXV(227), 2009.
- Voionmaa, Daniel. Con Sangre en el ojo: para una escritura de la resistencia. *Amerika: mémoires, identités, territoires*, n° 7, 2012.