

ARTICLE

Narrar con los ojos de la memoria: *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane y *El trabajo de los ojos* (2017) de Mercedes Halfon

Alena Bukhalovskaya 

Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España
Email: alenabukhalovskaya@gmail.com

(Received 30 January 2021; revised 12 October 2021; accepted 22 December 2021; first published online 26 September 2022)

Resumen

En el presente artículo se analiza cómo la chilena Lina Meruane, en *Sangre en el ojo* (2012), y la argentina Mercedes Halfon, en *El trabajo de los ojos* (2017), elaboran una narración fragmentada mediante las voces de dos protagonistas con problemas de visión. El punto de vista de las narradoras se vuelve vacilante, mostrando el esqueleto mecánico de una construcción literaria artificiosa, alertando al lector de que se encuentra ante un testimonio determinado por las experiencias y la forma de mirar de un personaje que, por tanto, es una ficción y como tal es susceptible de resultar alterada e incluso falseada. Es decir, las autoras desafían al lector a sumergirse en un texto cuyo lenguaje se enfrenta a la problemática vulnerabilidad de un cuerpo anormal. De esta manera, estos relatos son las historias de dos mujeres, que lejos de adoptar un rol de víctimas, toman una postura empoderada y resistente ante el sistema, a pesar de sus problemas de visión, a través de unos textos que presentan un lenguaje y estructura alterados.

Palabras clave: Lina Meruane; Mercedes Halfon; *Sangre en el ojo*; *El trabajo de los ojos*; ceguera; cuerpo

Abstract

This article analyzes how the Chilean Lina Meruane, in *Sangre en el ojo* (2012), and the Argentinean Mercedes Halfon, in *El trabajo de los ojos* (2017), elaborate a fragmented narrative through the voices of two visually impaired protagonists. The narrators' point of view vacillates, showing the mechanical skeleton of a contrived literary construction, alerting the reader that he is before a testimony determined by the experiences and the way of looking of a character. Therefore, it is a fiction and as such susceptible to altering and even falsification. In other words, the authors challenge the reader to immerse herself in a text whose language confronts the problematic vulnerability of an abnormal body. In this way, these stories are the stories of two women, who far from adopting the role of victims, take an empowered and resistant stance toward the system, despite their vision problems, through texts that present an altered language and structure.

Keywords: Lina Meruane; Mercedes Halfon; *Sangre en el ojo*; *El trabajo de los ojos*; blindness; body

¿Sería capaz la poesía de curar el cáncer?,
¿sería la poesía capaz de aliviar el cáncer?
—Gonzalo Millán, *Veneno de escorpión azul*

El presente artículo pretende reflexionar sobre la posibilidad de narrar la experiencia desde un punto de vista alternativo, articulado mediante la subversión de la perspectiva unívoca del narrador hegemónico, ya que los personajes de las novelas que se van a analizar sufren problemas en la visión, por lo que no presentan una mirada ni una voz acordes con la norma. En el caso de la novela *El trabajo de los ojos* (2019), de la argentina Mercedes Halfon (1980), la protagonista padece estrabismo, es decir, su visión del mundo se ve deformada por una desviación en su mirada que, a su vez, altera su enfoque narrativo. Por su parte, la protagonista de la obra *Sangre en el ojo* (2012), de la chilena Lina Meruane (1970), se queda prácticamente ciega debido a un derrame sanguíneo que inunda sus ojos, causado por la diabetes crónica, esto es, su mundo se llena de luces y sombras, mientras los objetos de su alrededor se difuminan e incluso la amenazan con su presencia. Así pues, el lector se encuentra ante una percepción de la realidad alterada por la pérdida de la vista o la desviación de la mirada que sufren las protagonistas, de modo que sus relatos se vuelven inestables e imprecisos, rompiendo el estatus tradicional de voces narradoras unívocas, deviniendo no confiables y problemáticas.

Respecto a las autoras, Lina Meruane ha mostrado un profundo interés por el cuerpo y la enfermedad en sus obras, en concreto, cabe subrayar su trilogía involuntaria de la enfermedad, constituida por *Fruta podrida* (2007),¹ *Sangre en el ojo* y *Sistema nervioso* (2019), donde es constante la presencia de una protagonista enferma, que se enfrenta al sistema biomédico, mediante distintas herramientas, como la resistencia y la subversión. El interés de Meruane por la enfermedad —y por todo lo que la rodea— se debe a una herencia recibida de sus padres médicos, con quienes ha crecido oyendo historias de hospital, brindándole la posibilidad de interiorizar la lengua de la medicina para, después, convertirla en literatura mediante sus textos. De esta forma, sus novelas están embebidas de patología, reflejada en su lenguaje fragmentario, plagado de elisiones y anacolutos. Cabe señalar que su publicación más reciente es una serie de tres ensayos sobre la ceguera, abordada ya sea como deficiencia física o como metáfora política, bajo el título *Zona ciega* (2021).

En cuanto a Mercedes Halfon, ha publicado cinco poemarios y varias novelas breves como *Te pido un taxi* (2009), escrita a cuatro manos con Fernanda Nicolini, *El trabajo de los ojos* y, la más reciente, *Diario pinchado* (2021). La narrativa de la argentina se define por la brevedad, la fragmentación, el lirismo y la experimentación con la palabra y su forma. Halfon apuesta así por una escritura pulcra y concisa; se trata de un parpadeo que abre un resquicio por el cual asomarse a la realidad, que no se explica ni se encasilla dentro de una perspectiva rígida impuesta *a priori*, sino que se aborda desde una mirada flexible, que propone una visión alternativa del mundo y se adapta a las circunstancias vitales y textuales de cada obra.

Por otra parte, las dos autoras se insertan en una corriente literaria actualmente en boga, ya que participan en la aparición de una literatura centrada en la mirada y los ojos, más concretamente, en la falta o la alteración de estos, cuya lista de títulos, de acuerdo con Marta Pascua Canelo (2021, 76), aumenta a medida que avanza el siglo XXI: “Tal es el caso, en el ámbito de la narrativa, de obras como *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane, *Un ojo de cristal* (2014) de Miren Agur Meabe, *El nervio óptico* (2017) de María Gainza o *El trabajo de los ojos* (2017) de Mercedes Halfon”. Estos textos, a su vez, se insertan dentro de una categoría literaria más amplia, es decir, aquella que se focaliza sobre el cuerpo, concretamente, sobre el cuerpo no-normativo, ya sea por su aspecto, género, clase, condición, deficiencia y enfermedad.

¹ En *Fruta podrida* la protagonista se enfrenta a numerosas fronteras impuestas no solo por el discurso médico, sino que también se erigen como límites sociales y físicos, ejerciendo su resistencia a través del sabotaje hacia su propio cuerpo (Bukhalovskaya 2021).

La mayor parte de estas obras son escritas por mujeres, quienes buscan indagar en las configuraciones discursivas de sus propios cuerpos y de todo lo que se deriva de ellas: vulnerabilidad, maternidad, sexualidad, violencia, represión, también resistencia, subversión y empoderamiento. En dicho grupo, destacan escritoras como Ariana Harwicz, Samanta Schweblin, Angélica Liddell, Marina Perezagua, Leonor Silvestri, Liliana Colanzi, Malen Denis, Dolores Reyes, entre muchas otras, que desde perspectivas muy diversas indagan en una misma noción: el cuerpo. Es más, Laura Scarabelli (2019, 1) afirma que la dimensión de la enfermedad en la literatura actual se convierte en un registro de las carencias y alteraciones sociopolíticas de la época contemporánea, de esta manera explica que “el horizonte literario reivindica la experiencia del cuerpo enfermo como plataforma de indagación en las zonas oscuras de la sociedad y de sus constelaciones culturales”.

La gran proliferación de la literatura de la enfermedad en Hispanoamérica favorece la aparición de todo un canon literario, que no emerge de la nada, sino que es heredero de una literatura histórica que trata de narrar los cuerpos enfermos. De acuerdo con Bouzaglo y Guerrero (2009, 25), en las ficciones latinoamericanas, la enfermedad adquiere una importante centralidad, porque su presencia continuada la convierte en un tópico fundacional. En consecuencia, la enfermedad, como un lugar común, evoluciona desde su concepción como un tema narrativo en algunas novelas de principios del siglo XX, hasta contagiar todo el texto, influyendo en la propia escritura, “con el objetivo de abrir las mallas de análisis de la enfermedad: la escena de la transformación y el devenir” (Scarabelli 2019, 1).

Así pues, el nuevo canon se define no solo por la intención de romper con cierta tradición literaria, mediante nuevas temáticas y herramientas estéticas —la fragmentación, el anacoluta, la frase breve, la metáfora, pero, al mismo tiempo, la acumulación, la exageración, la exuberancia—, sino también por el propósito de cuestionar los grandes discursos socio-culturales erigidos en torno a los cuerpos. Si el organismo es “el primer material de que dispone el sujeto para elaborar su identidad” (Shum y Conde 2009, 121), narrar un cuerpo enfermo, no-normativo, se convierte en una manera de aniquilar la imposición de la salud-norma a la que está sometido el sujeto contemporáneo. De modo que, la literatura actual logra desbaratar la construcción clásica del enfermo como un ser pa(de)ciente e inválido, para convertirlo en un arma de resistencia, disidencia y subversión de los cánones corporales, que desde su marginalidad y exclusión establece un anti-canon de lo decadente, lo abyecto, lo patológico y, en definitiva, lo monstruoso.

Concretamente, las narraciones de Meruane y Halfon son fragmentarias: se llenan de vacíos insalvables, reflejados en oraciones abruptas, en las cuales la sintaxis se desarticula hasta volverse inestable e interrumpirse, del mismo modo, los capítulos se hacen breves, concentrando la prosa sin detenerse en explicaciones ni descripciones artificiosas y abigarradas, todo ello, con el fin de reflejar un punto de vista nacido en la inestabilidad, la privación y la desviación. Basta con observar, a modo de ejemplo, cómo comienzan ambas obras para comprender las afirmaciones anteriores, así, *Sangre en el ojo* se abre abruptamente sin contexto previo y con una gramática entrecortada: “estaba sucediendo. En ese momento. Hacía mucho me lo habían advertido y sin embargo” (Meruane 2017, 11) y después, narrando su primer derrame, la misma estructura se encadena a modo de anáfora: “Sangraba a borbotones pero solo yo podía advertirlo. Con absoluta claridad vi cómo la sangre espesaba, vi que la presión aumentaba, vi que me mareaba, vi que se me revolvió el estómago, que me venían arcadas y, sin embargo. No me incorporé” (Meruane 2017, 13).

Por su parte, el íncipit de *El trabajo de los ojos* es una muerte anunciada: “el año pasado murió mi oculista” (Halfon 2019, 17), además de que toda su construcción se compone de fragmentos, que no presentan una secuencia lógica, ni entre sí ni con la trama principal, comparten tan solo su interés por la vista y la mirada, así irrumpen frases como: “todo lo

cercano se aleja, escribió Goethe en un poema” (Halfon 2019, 35), que conforma el capítulo 11 de la obra. En suma, se produce una desarticulación del punto de vista unívoco y fijo del narrador omnisciente —y omnipotente—, a través de unas miradas excéntricas, que muestran la vacilación y arbitrariedad de los discursos sociales, que son incapaces de asumir la posibilidad de la existencia de ciertos seres que resultan ininteligibles para sus marcos.

Estos individuos se encarnan en todos aquellos cuerpos que se resisten a formar parte de la producción isomorfista de los discursos biomédico y biopolítico —que imponen la supremacía de la salud y la vida, por encima de la diferencia, la patología y la muerte— de los cuales, a su vez, son excluidos porque no se ajustan a su canon normativo predeterminado. Así pues, la protagonista de *Sangre en el ojo* y la de *El trabajo de los ojos* se sitúan en un lugar marginado, porque sus cuerpos no encajan en el esquema de la inteligibilidad, esto es, su discurso emerge desde el límite de la palabra, desde donde ellas relatan sus propias experiencias de alteridad. No se quedan en la anécdota puramente autobiográfica, sino que tratan de ir más allá, remitiendo al silencio de las otras víctimas de un sistema represor, que ejerce violencia sobre los individuos a los cuales no reconoce ni siquiera como humanos.

En consecuencia, el objetivo de estas páginas es indagar en la configuración de un discurso de disidencia que se produce a través de la voz y, sobre todo, de la mirada de dos mujeres con disfunciones visuales, capaces de comunicar, desde la fragmentación y el silencio, sus experiencias personales, proyectadas hacia el trauma de una experiencia colectiva en un contexto político hostil. En *El trabajo de los ojos* y *Sangre en el ojo*, se presentan, pues, personajes afectados por la problemática vulnerabilidad de su propio cuerpo, el cual los obliga a mirarse a sí mismos como contenedores tanto de la salud como de la enfermedad, tanto de la intimidad como de la colectividad, tanto de la normalidad como de la abyección.

Por último, ambas protagonistas se sirven de la memoria para reconstruir sus relatos, ya que las dos vuelven su mirada al pasado con el fin de comprender y explicar su presente, pero su recuerdo se vuelve inestable y poco fiable. La memoria no es infalible, sino discontinua, y se ve alterada, no solo por la imposibilidad de reconstruir completamente todo lo pasado, puesto que queda marcada por rupturas, silencios y ambigüedades, sino que también cada reminiscencia de lo anterior, paradójicamente, lo actualiza, convirtiéndolo en presente y resignificándolo (Fallas Arias 2014, 4). Así pues, a una visión limitada y distorsionada por la desviación y la patología se añade la imposibilidad de efectuar una mirada lineal, ordenada y totalizadora sobre el pasado, por lo que las protagonistas de las dos novelas se enfrentan a una realidad fragmentada y amenazante.

Condiciones para los cuerpos no-normativos: Enfermedad y discapacidad

La enfermedad encarna una proyección colectiva, que se configura a través de metáforas, fantasías y juegos de poder e imaginación, de modo que se convierte en una “pantalla en blanco sobre la que proyectamos miedos, terrores, paranoias, fobias y ansiedades” (Bouzaglo y Guerrero 2009, 9–10). Por ende, representa una “metáfora del castigo y el mal” y, en consecuencia, el enfermo deviene un portador del mal, ya que su cuerpo se transforma deshumanizándose y acercándose, por ello, a lo monstruoso (Bouzaglo y Guerrero 2009, 12). De esta forma, la patología supone una experiencia que transforma al sujeto convirtiéndolo en otro, adscribiéndolo a la comunidad del no-lugar, marcando así un antes y un después en su vida, donde toda posibilidad de deshacer la transmutación queda aniquilada. En suma, lo orgánico condiciona irremediamente la existencia de un ser humano, dado que altera no solo su propia percepción del mundo circundante y de sí mismo, sino también determina la mirada de los demás hacia el enfermo.

Los sujetos son incapaces de anticiparse a la enfermedad, no solo porque en la sociedad prima el discurso de la salud por encima de cualquier otro, sino porque el cuerpo se vuelve opaco y azaroso en la cotidianidad de la vida. Es más, la enfermedad deviene un hecho colectivo y social, porque el cuerpo no solo implica una presunta individualidad biológica, sino que es el punto de contacto del yo con los otros, además, de ser el receptáculo de las disciplinas emitidas por los dispositivos de saber-poder (Aguilera Portales 2010, 30). El padecimiento y la incompreensión somática justifican la intromisión de la medicina en el espacio del cuerpo, es decir, bajo el pretexto de erradicar la enfermedad, el sujeto se somete al discurso de la clínica, el cual dictamina una norma excluyente, configurando una imagen preestablecida de lo (a)normal. Por ello, el cuerpo se abre a los discursos biopolíticos y resulta codificado mediante las herramientas de incitación, reforzamiento, control, vigilancia y represión, ejercidos por el poder.

La marginación de los individuos que no se ajusten a la normatividad se lleva a cabo mediante diversos discursos, procedentes no solo de la medicina, sino de toda la ciencia en general, que, de acuerdo con Donna Haraway (1995, 349), son presentados como un lenguaje unívoco e incuestionable. Todos estos saberes poseen la finalidad de descodificar el lenguaje orgánico del cuerpo que puede volverse ininteligible incluso para su propio poseedor —el ser humano occidental concibe su cuerpo como una posesión íntima— dentro de un contexto cotidiano. Ya que el ser humano adquiere verdadera conciencia de su cuerpo solo ante la presencia de la irregularidad, porque, si bien es su inserción en el mundo y el soporte de las prácticas sociales, solo existe en los momentos en los que deja de cumplir sus funciones habituales, es decir, cuando rompe “el silencio de los órganos” (Le Breton 2002, 124).

Concretamente, el dispositivo médico se convierte en un espacio de distribución y jerarquización de los seres humanos mediante una dinámica excluyente: se obliga a la marginación de los *anormales*, locos y peligrosos y se genera una noción contrastante, la de lo *normal*, asimismo, dentro de cada grupo, se crea homogeneidad, eliminando así cualquier contraste individual (Foucault 2002, 182). La institución hospitalaria se apodera de la identidad del sujeto, con el fin de reducir su existencia a una serie de constantes vitales que pasan a formar parte de un catálogo de pacientes, donde una historia personal se transforma en un expediente clínico, anulando así toda identificación individual, lo cual aniquila cualquier posibilidad de producir un discurso propio.

En definitiva, se crea toda una disposición política y social en torno a lo que simboliza ser/estar enfermo. De esta forma, la aclamada normatividad de la salud se fuga por las fisuras que imprime la enfermedad a lo largo del transcurso ordinario de la vida, ya que vivir integra necesariamente la presencia de la patología y la muerte en su propia definición, el cuerpo es finito por mucho que se quiera alargar su existencia artificialmente. Si bien lo patológico se erige como un factor de exclusión social, a su vez, posee el potencial para devenir una amenaza a las fuerzas hegemónicas, siguiendo las palabras de Andrea Kottow (Mancilla 2017, 204). La enfermedad sitúa, pues, al individuo fuera del discurso del sistema, porque supone su límite intransitable, se produce así una fractura en la comunicación, ya que no es posible experimentar el dolor de otro ni tampoco describir el propio.

Por todo ello, la patología se rodea así de un lenguaje incomprensible, que deviene en grito o en silencio, que se refleja en la fragmentación, la extrañeza y la brevedad de las novelas de Lina Meruane y Mercedes Halfon. Al mismo tiempo, las condiciones corporales contrahegemónicas devienen instancias que permiten articular la resistencia y la subversión a través de la diferencia y la desarticulación del discurso dominante de la salud y normatividad como bienes supremos a conseguir a cualquier precio. De esta manera, los cuerpos patológicos se adscriben al terreno de lo no-normativo, que precisamente se va a convertir en el espacio que permitirá el hallazgo de un lenguaje orgánico alternativo y propio, salvando las distancias de la visión sesgada del discurso biomédico y rompiendo

la imposición del silencio al que se condenan los cuerpos marginales. Este lenguaje orgánico encuentra un terreno fértil en la literatura donde la enfermedad “modela afectos, novelas, textos y hasta ha constituido un tópico para la nación” (Bouzaglo y Guerrero 2009, 27).

Por otra parte, es necesario puntualizar que existen otras condiciones corporales, además de la enfermedad, que actúan como factores de exclusión social, como la discapacidad. La cual es definida por la Organización Mundial de la Salud como “cualquier restricción o ausencia de la capacidad funcional para realizar actividades cotidianas en la forma o dentro del margen que se considere *normal* a un ser humano” (cursiva propia, Moya Maya 2009, 133), es necesario destacar, pues, la relación adversa que se establece entre la discapacidad y la normalidad. El discurso médico atribuye un valor negativo a estas diversidades, adscribiendo a los individuos que las padecen al grupo de los anormales, cuyo cuerpo debe ser corregido y normalizado, negándoles la posibilidad de definirse a sí mismos. Sin embargo, no necesariamente implican una incapacidad frente a la vida diaria, sino una experiencia de vivir distinta, que, asistida o no, tiene la capacidad de aportar nuevas formas de afrontar la trayectoria vital y, además, de contribuir en la creación de nuevas miradas hacia la realidad circundante, que la venda del binomio salud-normalidad impide vislumbrar.

A estas condiciones orgánicas de exclusión y represión se suman otras de carácter social como el género, la clase o la etnia, entre muchas otras, que contribuyen a la marginalización de ciertos individuos y a la configuración en torno a ellos de las metáforas de valor despectivo. De acuerdo con Grace Shum y Ángeles Conde (2009, 119), el pensamiento se organiza de manera bipolar y jerárquica, donde los polos negativos se unen con otros “reforzando en cada caso la cadena propia”, una cadena que legitima y agrava la discriminación. De hecho, Asunción Moya Maya (2009, 135) señala que la realidad de las mujeres con discapacidad es mucho más marginal que la de los hombres, por ejemplo, ya que la mayoría de ellas “viven recluidas en sus domicilios: sin apenas poder de decisión en el ámbito familiar, sin participación en los ámbitos laborales o públicos”. Por lo que Marta Pascua Canelo (2021, 85) concluye que “la teoría de la discapacidad también es, al igual que la teoría feminista, la teoría de la opresión de unos cuerpos por parte de una sociedad y su cultura”.

La vista: El sentido privilegiado de la hegemonía

En la modernidad, ya no se privilegia la boca como el órgano que posibilita el contacto con los otros a través de la palabra, sino los ojos, porque permiten reconocer el rostro y la identidad de los demás desde la lejanía (Le Breton 2002, 41), es decir, la vista es la primera instancia que legitima a los sujetos. De acuerdo con Sylvia Molloy (2017, 2), “todo apela a la vista y todo se especulariza”, por consiguiente, la exhibición vuelve más visible el cuerpo y sus características identitarias, que, además, se extienden más allá de este mismo, abriendo la posibilidad al contagio de otros organismos. El aspecto material del cuerpo y su “proyección teatral” —con sus connotaciones plásticas y los gestos que las acompañan— se construyen necesariamente sobre el campo de la visibilidad, ya que “exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra sea más visible, se reconozca” (Molloy 2017, 3). La *performance* somática exterioriza las deficiencias y las patologías, inventando un rol propio del enfermo, poniendo, de este modo, en escena las fobias y los prejuicios sociales, así, Bouzaglo y Guerrero (2009, 23–24) concluyen que “exhibir al enfermo refuerza la oposición binaria entre enfermedad y salud”, pero, al mismo tiempo, permite construir una pose alternativa para visibilizar cuerpos, deseos y sexualidades otras.

Más allá de la dimensión corporal, la visualidad se favorece en los entornos urbanos, donde es esencial reconocer las fisionomías ajenas, ya que se trata de espacios donde

convive un gran número de personas (Le Breton 2002, 103). Por otra parte, en las ciudades se produce una sobreexposición visual, por la proliferación de signos ópticos (carteles, anuncios, señales, pintadas, etc.) y la propia arquitectura de grandes espacios abiertos, torres altas, fachadas exuberantes, etcétera. (Le Breton 2002, 103). Por todo ello, María Luz Arqué (2005, 17) concluye que “vivimos en un mundo en el que el bombardeo de imágenes es constante donde un 80% de la información nos llega a través del sentido de la vista”. En suma, la urbanidad condiciona la subjetividad de los individuos, dado que el espacio se configura en relación estrecha con una “tecnología de gobierno y diferenciación de cuerpos en el espacio” (Egüez Guevara 2018).

El ojo es definido como el órgano de la visión, “el oculista que examina los ojos de un paciente los objetiva, aplica a ellos su saber y de allí obtiene las conclusiones acerca de su naturaleza”, sin embargo, queda mucho por descubrir acerca de la percepción visual, porque no se reduce solo al órgano-ojo, sino que es el acto general y unitario que consiste tanto en *ver* como en *mirar* (Villamil Pineda 2009, 100). La visión es lo que introduce al ser humano en el mundo de los otros seres, consiste en un acto involuntario; por el contrario, “la mirada es la expresión subjetiva de los ojos”, es consciente y volitiva, permite reconocer al otro, otorgarle la categoría de sujeto e incluirlo dentro de una red intersubjetiva común, por lo que ningún cirujano puede estudiarla por mucho que sea experto en ojos (Villamil Pineda 2009, 101). La mirada se presenta como una fuente de conocimiento y como un acto de análisis, de modo que puede ser educada acorde a los cánones de normatividad.

En las sociedades occidentales, la vista se relaciona con la racionalidad, en opinión de Juhani Pallasmaa (2014, 19), desde la Grecia clásica, el pensamiento se basaba en la vista y en la visibilidad, además, ha devenido análogo a la visión clara y la luz metáforas de la verdad. Posteriormente, el sistema renacentista creó una relación jerárquica de los sentidos, en la cual la invención de la perspectiva convirtió al ojo en “el punto central del mundo perceptivo” (Pallasmaa 2014, 20). Por su parte, la cultura tecnológica contemporánea ha acusado la separación entre los sentidos: la vista y el oído se han convertido en los sentidos socialmente privilegiados, mientras que el olfato, el gusto y el tacto han quedado “como restos sensoriales arcaicos con una función meramente privada y, normalmente, son suprimidos por el código de la cultura” (Pallasmaa 2014, 20).

Por todo ello, no es de extrañar que, como afirma Sigmund Freud ([1973] 2016, 7), el temor a la pérdida de la visión sea uno de los mayores miedos de todo ser humano: “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”. Es más, la pérdida de los ojos o de la vista se convierte en un tópico recurrente en las expresiones artísticas, en general. El ejemplo literario celeberrimo más antiguo se encuentra en la obra *Edipo Rey* de Sófocles, donde el héroe, tras descubrir su verdadera identidad, se daña los ojos con un broche metálico. Asimismo, pueden hallarse ejemplos mucho más modernos, como la famosa escena del filme de Buñuel *El perro andaluz*, en la que se puede ver en primer plano una navaja atravesando un ojo, cuya visión causa una profunda sensación de incomodidad y terror (Reisz 2018, 266–267), obligando al espectador a quitar la vista de ese ojo femenino que lo mira desde la pantalla, a punto de ser herido.

Sin embargo, a pesar del terror que pueda causar la pérdida de los ojos o de la vista, la ceguera puede ser asumida como una condición que facilita una nueva forma de percibir el mundo exterior, para Jorge Luis Borges (1980, 55), se convierte en una forma de vida: “la ceguera no ha sido para mí una desdicha total, no se la debe ver de un modo patético. Debe verse como un modo de vida: es uno de los estilos de vida de los hombres”. En consecuencia, se descubre una larga lista de artistas que sufren esta condición en sus propios ojos (James Joyce, Jorge Luis Borges, Jean Paul Sartre, Ernesto Sábato, Gabriela Mistral, Josefina Vicens y Marta Brunet, por nombrar algunos), de hecho, la propia Meruane

estudia obsesivamente este tema por su condición física, como confiesa en numerosas entrevistas: “en las compulsiones y obsesiones de cada uno hay una marca biográfica. Y esta relación con el miedo a la ceguera en cierta medida la heredo de mi condición de salud” (Meruane 2021).² Finalmente, la mirada alterada genera una nueva forma de vida, de afrontar la realidad y de establecer relaciones con el mundo circundante, lo cual necesariamente repercute en la manera de narrar dicha realidad, deviniendo en poética, que puede incurrir incluso en la decisión de no escribir nada en absoluto.

Por último, si el entorno y los otros individuos son percibidos por los seres humanos principalmente a través de la vista, cabe plantearse cómo se articula el diálogo con lo circundante para las personas con alteraciones o carencias en este sentido. Esta es, precisamente, una de las preguntas que surgen durante la lectura de las novelas de Lina Meruane y Mercedes Halfon, por ende, en las páginas que siguen, el análisis textual se va a centrar en tratar de desentrañar cómo las dos autoras construyen sus relatos, en los cuales las protagonistas tratan de reivindicar una voz para los seres que habitan tras la frontera de la salud-normalidad. La patología y la anormalidad no solo están presentes en el tema de las obras, sino que, además, afectan a su estilo narrativo, rompiendo con el marco genérico de la novela tradicional, así pues, mientras la de Meruane posee un estilo epistolar autoficcional, la de Halfon adopta la forma de un diario/ideario poético. En consecuencia, el lenguaje con el que se construyen ambos relatos se vuelve fragmentario, lleno de huecos y silencios.

Una lectura comparada de *Sangre en el ojo*, de Lina Meruane, y *El trabajo de los ojos*, de Mercedes Halfon

Escritura enferma: Fragmentación, caos y silencio

Si bien el objetivo de este artículo no es discutir si *Sangre en el ojo* y *El trabajo de los ojos* son obras autofictionales, sí cabe destacar algunas características que se adscriben a este género y, asimismo, pueden aplicarse a estos textos. En la novela de Lina Meruane, se crea un juego especular con el nombre de la autora y el de la protagonista, Lina/Lucina, rasgo típico de la autoficción, donde “es bastante común que el nombre del protagonista coincida o evoque, al menos, al del autor” (Gómez Barranco 2017, 295). En el caso de Mercedes Halfon, la narradora carece de nombre, pero algunos de sus rasgos recuerdan a los de la propia escritora, como sus problemas oculares. Por otra parte, la narración en primera persona causa confusión entre la voz de las protagonistas y la voz de las autoras, Estrella de Diego (2019, 9), quien escribe el prólogo a la obra de Halfon, califica su escritura de autobiográfica y confesional, que recuerda, en ocasiones a la prosa de un diario, afirmación aplicable también a la novela de la chilena, de hecho, la directora de la tesis de Lina le sugiere que dicte un diario, si no puede escribir ficción (Meruane 2017, 155).

Los dos relatos son una reconstrucción ficcional que parte de las vivencias reales de las autoras: Meruane sufre una pérdida transitoria de la vista a causa de la diabetes, Halfon padece estrabismo y se somete a varias intervenciones oculares desde muy joven. En consecuencia, ambos textos se sirven del recuerdo para su (re)elaboración, lo que sumerge al lector en un universo autoral, personal e íntimo. Como afirma la chilena, *Sangre en el ojo* es una novela, pero parte de una experiencia personal, por ello declara: “pensé que Lina Meruane tenía que aparecer aunque fuera en una suerte de cameo, para indicar que por

² La condición de salud a la que hace referencia Lina Meruane es su propia retinopatía producto de la diabetes, la cual le causó una hemorragia ocular y, por ende, una ceguera temporal, que duró cerca de dos meses, a los treinta años, para poder recuperar la vista, la autora se sometió a varias cirugías. De hecho, es interesante señalar que mide la calidad de sus ojos por su capacidad de lectura: “Tuve una pérdida de visión casi total en ambos ojos en el momento de la hemorragia; y desde ahí hasta el momento en que pude empezar de nuevo a leer, que me parece una buena distinción de la visión más fina, yo creo que pasaron dos meses y medio” (Meruane 2021).

alguna parte hay algo verdadero, pero a la vez que aquello que sucedió ya está ficcionalizado. Por eso el nombre Lina Meruane es el ‘otro nombre’ de Lucina —la protagonista—, para indicar esa doblez en el origen de este libro” (Martinetto 2017, 287). Lo mismo ocurre en la obra de la argentina, su protagonista sin nombre presenta distintas condiciones oculares, como el estrabismo, igual que su autora, que condiciona su manera de mirar y de vivir la vida, como una niña imperfecta, sometida a distintos procesos médicos de corrección.

La inestabilidad de las novelas se refleja en un punto de vista vacilante y distorsionado, que oscila entre el presente, el pasado y el futuro y que también se mueve a través de las miradas de los distintos personajes. Esta oscilación ocular se produce sobre todo en *Sangre en el ojo*, donde se favorece la incertidumbre no solo mediante una ingeniosa paradoja, otorgando el punto de vista a una protagonista prácticamente ciega, sino también por una perspectiva móvil que no se detiene en ninguno de los personajes. Así pues, el lector presencia un punto de vista ciego, que posee la capacidad de ver más allá que las personas videntes. Así, en el capítulo “las horas”, la protagonista anestesiada, antes de su intervención ocular, cede su voz primero a Lekz, el oculista que va a operarla, y después a Ignacio, su pareja, quien se encuentra en la sala de espera (Meruane 2017, 136). De esta manera, el relato no solo se construye a partir de la memoria de la propia Lina, sino también de otros ojos y de otros recuerdos.

Las dos novelas presentan estructuras fragmentadas, que favorecen la confusión y ambigüedad, reflejando que la memoria no es una construcción lineal, sino una reconstrucción plagada de vacíos, silencios, confusiones y exageraciones. Las autoras juegan con las temporalidades, que se superponen, rompiendo, de nuevo, con la linealidad y el orden, puesto que la memoria no es un cajón ordenado, sino una red cambiante de interconexiones mentales que se van actualizando con el paso del tiempo. Los comienzos de sendas novelas, como ya se ha mencionado, se producen *ex abrupto*: “estaba sucediendo” (Meruane 2017, 11) y “el año pasado murió mi oculista” (Halfon 2019, 17), es decir, las narradoras no se entretienen en introducir sus historias, basta con abrir los libros, y los ojos, para encontrarse dentro de sus universos, que de golpe se presentan quebrados, el de Lina Meruane con el derrame sangriento en un ojo y el de Mercedes Halfon con una muerte y acto seguido con la enumeración de las tres enfermedades que padecen sus ojos: estrabismo, astigmatismo e hipermetropía.

Sangre en el ojo se divide en sesenta y dos capítulos, que atentan contra la lectura lineal, ya que no presentan una uniformidad rígida, sino que responden al interés de cuestionar el suceso narrado, lejos de la pretensión de establecer “verdades enteras” (Fallas Arias 2014, 8). Si bien la trama guarda cierto orden cronológico, se llena de anacolutos, *flashbacks* y reminiscencias al porvenir. De este modo, Lucina encarna una juventud dependiente de la familia, definida por la identidad de hija enferma. Lina, por su parte, representa el pasado inmediato de la escritora, dueña de su propio cuerpo, que nunca deja de estar enfermo, pero que se convierte en arma para someter a los que la rodean, en especial, a su pareja, Ignacio —el compañero al que somete a su deseo enfermo mediante el chantaje. El presente, finalmente, deviene confuso, dominado por la ceguera, en el cual la protagonista no puede ser Lina ni tampoco volver a ser Lucina y, por último, aparece un futuro en las intervenciones entre paréntesis de una voz que sirve de advertencia no solo para Ignacio, sino también para el lector. En última instancia, Lina recupera la vista mediante un trasplante: el ojo de Ignacio, en línea con esta afirmación Beatriz Velayos Amo (2017, 175) concluye que toda la novela es una larga carta que Lucina escribe a su novio “y lo hace desde un futuro en el que ha recuperado la visión”.

En *El trabajo de los ojos*, cada capítulo simula un parpadeo, por su brevedad y concisión, “es la escritura como tanteo” (de Diego 2019, 8). Comienza con la muerte de Balzaretti, el oculista de la protagonista, la cual sirve de *input* para recordar toda su historia ocular, desde la adultez hacia la infancia, de madre a niña, y viceversa, que se engarza con las

reflexiones en torno a las enfermedades y desviaciones oculares, las técnicas y aparatos de corrección visual, los artistas y científicos que padecieron deficiencias en sus ojos, etc. Finalmente, la novela concluye con la visita a un nuevo oculista, de esta forma, Mercedes Halfon construye una estructura circular, conformada por cuarenta y siete capítulos brevísimos, en los cuales los tiempos se alteran y suceden, sin la necesidad de seguir un orden cronológico lineal, sino, más bien, un desorden que responde a las necesidades del relato y a un acercamiento singular al mundo, condicionado por el estrabismo, pero no por ello diezmado, sino diferente.

Mientras el estrabismo trastorna la percepción de la profundidad, el tamaño y la distancia del sujeto respecto al mundo que lo rodea; la ceguera casi total obliga a establecer la comunicación con el mundo a través de los otros sentidos. Por ello, Halfon (2019, 31) plantea en su novela que la subjetividad es objetiva, porque depende de la forma de mirar de cada uno, de cómo cada ojo percibe la luz. A su vez, Lina reconoce las cosas cotidianas y familiares mediante el olfato, “levanté la nariz buscando el olor a cemento mojado”, el tacto, “doblé a tuestas a la izquierda”, el oído, “me detuve a adiestrar el oído en una bicicleta atravesando charcos”, sin embargo, lo desconocido se vuelve caótico, el exterior deja de ser un lugar para convertirse en “una multitud de ruidos dándose codazos y apretones” (Meruane 2017, 24–25). En suma, los problemas de visión que experimentan las protagonistas de estas novelas les otorgan una capacidad de mirar distinta, viendo incluso aquello que la vista normativa pasa por alto. Sus cuerpos se presentan averiados e imperfectos, pero es precisamente esta no-normalidad lo que les confiere un carácter distintivo, así, la protagonista de Halfon (2019, 45) declara: “sentí esa extraña clase de regocijo que confiere tener una enfermedad extraordinaria”, es decir, precisamente, su diferencia es lo que les otorga una identidad propia.

Retomando el concepto de la vista ligado a la racionalidad, cabe destacar que la protagonista de *El trabajo de los ojos* oye discutir a una pareja, “para él la imposibilidad de ver era algo así como la supresión del entendimiento” (Halfon 2019, 32), esta misma idea aparece en la novela de Meruane (2017, 154), “quizás pensaba que sin ojos ya no era posible pensar” reflexiona Lina, de manera que las autoras son plenamente conscientes de ello y, en consecuencia, tratan de romper este olocentrismo. Para Halfon la escritura es una manera de lidiar con la ceguera, “la escritura sería una forma de orientación posible, un mapa, una suerte de prótesis que conecta el interior con el exterior” (Halfon 2019, 57), para Lucina, por el contrario, la escritura se hace imposible durante la ceguera, porque ella misma se niega a ella, mientras no haya recuperado la vista, creando de esta manera un juego de espejos, ya que la novela que el lector tiene en sus manos se presenta como un trabajo en proceso, por lo que Lina ironiza que lo que va a escribir es una “memoria ciega” (Meruane 2017, 155). Silvina, la directora de su tesis,³ le sugiere que dicte un diario a una grabadora, pero ella se resiste, aclara que “escribir era un ejercicio manual [. . .]. Sería más fácil aprender braille, que requería dedos, que intentar trabajar de oídas” (Meruane 2017, 156).

Relaciones enfermas: Medicina y familia

Las dos protagonistas se ven envueltas en una relación ineludible con la industria médica, dado que su cuerpo alterado debe ser normalizado y, por tanto, es invadido por las distintas herramientas y procedimientos clínicos. De acuerdo con el personaje de la novela de Mercedes Halfon, la medicina ha de traducir el lenguaje del organismo, que el individuo no es capaz de comprender, por lo que se ve obligado a “delegar la relación con [su] cuerpo

³ El personaje de Silvina es una referencia directa a Silvia Molloy, quien fue la directora de la tesis de Lina Meruane, cuya investigación giró en torno a las representaciones del sida en la literatura latinoamericana, recogida en su libro *Viajes virales* (2012).

en alguien que [le] traduzca sus signos, aunque seguramente termine desconfiando” (Halfon 2019, 75). Sin embargo, el discurso médico tampoco es inmediatamente accesible para los pacientes, dado que adscribe al cuerpo una serie de metáforas sin tomar en cuenta ni la identidad ni la voluntad del individuo, que termina desconfiando. De esta forma, el relato de la enfermedad se rodea de tabúes y silencios, a Lina le incomoda que la secretaria de su oculista hable de *la* operación y no de *su* operación: “mi operación, pienso secretamente, qué le costará decir que es mía lo mismo que mis exámenes, mi vida, mi Ignacio” (Meruane 2017, 163–164).

La institución médica anula la identidad de los enfermos, dado que tiene en cuenta exclusivamente sus desviaciones y el procedimiento para devolverlos a la norma. En *Sangre en el ojo*, el médico olvida a todos sus pacientes, por lo que la protagonista proclama indignada que “no sabe quién cresta soy, [. . .], no tiene ni la más puta idea este doctor al que me he entregado en cuerpo y casi en alma por espacio de dos años” (Meruane 2017, 117). A Lekz solo le importa el historial médico, que tampoco puede entender, “porque era incapaz de descifrar sus jeroglíficas anotaciones anteriores” (Meruane 2017, 165), en conclusión, esta imposibilidad de comprender su propia letra, remite a la ininteligibilidad del discurso médico. En *El trabajo de los ojos*, el historial clínico de la protagonista se pierde con la muerte de su oculista, anulando su identidad, como si ni siquiera hubiese existido, así pues, la clínica no posee empatía ni memoria, obligándola a comenzar de nuevo (Halfon 2019, 98).

Por otra parte, la medicina reduce al sujeto a una serie de datos y signos vitales. En el capítulo “¿qué ojo?”, de *Sangre en el ojo*, se reproduce el protocolo anterior a una intervención quirúrgica: desnudarse, vestirse, incluyendo una pulsera de plástico con el alias de prisionera, mientras se somete a un interminable interrogatorio, en el cual no solo se le solicitan detalles médicos, sino también datos personales:

¿Cuál es tu nombre?, dice. [. . .] Y entonces ¿alguna enfermedad congénita?, ¿qué medicina estás tomando?, ¿hace cuántas horas que no comes?, no lo sé ni quiero saberlo, ¿fuiste al baño esta mañana?, eso espero, ¿de qué te van a operar?, ¿qué ojo primero? Las voces van cambiando pero son siempre las mismas preguntas: ¿con qué ojo va a empezar el médico?, con el ojo de la mente, ¿te lo han operado alguna vez antes?, sí, ¿llevas placa?, tal vez, ¿y cómo te llamas?, deletrea tu nombre, ¿firmaste los documentos, todos?, [. . .], ¿alergia a alguna medicina?, ¿alguna intervención quirúrgica previa?, ¿cuál es tu apellido?, ¿qué ojo van a operarte?, ¿este?, oeste, ¿algún diente falso?, quizás, ¿lentes de contacto?, [. . .], ¿tienes sida?, ¿has tenido enfermedades venéreas?, ¿cuántos amantes?, ¿tantos?, ¿mujeres o solo hombres?, [. . .], ¿por qué estás aquí?, para supervisar la maniobra, ¿estatura?, ¿alergia a la penicilina o a alguna sulfá?, ¿a algún analgésico?, ¿de qué te vas a operar?, ¿alergias?, ¿el permiso para grabar la operación, lo firmaste?, ¿pero me darán la copia de esa cinta hermosa y repulsiva, llena de sangre?, ¿alguna prótesis metálica?, todas, soy la mujer biónica, la del ojo de titanio, y me río sola, [. . .], ¿con qué mano firmas tu nombre?, ¿cuál es tu verdadero nombre?, ¿algún pseudónimo?, ¿a qué te dedicas?, ¿qué es la ficción?, ¿y eso qué es, prejuicios?, ¿verdadero o falso?, ¿qué ojo primero?, [. . .], ¿de quién es esta gorra?, ¿y este ojo, de quién es? (Meruane 2017, 133)

Algunas preguntas son invasivas y otras incluso resultan absurdas e innecesarias, por lo que Lina se burla contestando con ironía, repitiendo preguntas e inventando otras. El ritmo del capítulo es acelerado por la sucesión de interpelaciones: formalmente no hay un solo punto, lo cual crea una sensación de angustia y confusión ante la interminable ristra de interrogantes, lo que agrava la situación de vulnerabilidad del paciente.

En el caso de Halfon (2019, 74), se narra una revisión de la obstetra, que no se interesa por la narradora más que en su carácter de “ente orgánico sujeto a una evolución predecible”, a quien prescribe una serie de comportamientos y fármacos, sin tener en cuenta sus intereses personales y dictando órdenes que deben cumplirse de forma automática: “el momento más extenso fue cuando escribió las órdenes en su recetario, una detrás de otra, para que cumpla como un robot”. Por su parte, Lina rechaza las indicaciones médicas, puesto que las percibe como imposibles de respetar, así, su ceguera resulta liberadora: con “los ojos ya rotos [. . .]. Podría volver a bailar, a saltar, a darle patadas a las puertas sin riesgo ya a desangrarme”, incluso a practicar sexo con Ignacio (Meruane 2017, 14).

Asimismo, la institución familiar se erige como una instancia esencial en la vida de un individuo enfermo, ya que presuntamente requiere de cuidados constantes. Para Lina aceptarlos es un gran problema, ya que implica perder la identidad propia y someterse a la vigilancia y el control de otro: “se me prendían luces rojas por todas partes: la palabra cuidados ardía, perder el control quemaba, regresar era un peligro” (Meruane 2017, 45). En el entorno familiar, la enfermedad se rodea de miedo y silencio, nunca se nombra explícitamente la diabetes que afecta a Lina, se vuelve un tabú, un mal innombrable, que fragmenta el lenguaje, llenándolo de anacolutos: “de regresar a Chile cuando yo. De suspender los planes cuando a mí. Y la frase se quedaba en vilo, encrustada entre los dientes de todos ellos. Nadie decía: esa enfermedad, la tuya. Nadie decía las pruebas, el diagnóstico, las inyecciones diarias, la dieta especial, el cuidado fatigoso de mi madre y la vida lejos del apoyo familiar” (Meruane 2017, 46). En *El trabajo de los ojos*, en cambio, sí se habla del estrabismo de la hija porque es una condición heredada que asola a casi toda la familia. Una vez normalizada la diferencia mediante una operación quirúrgica se vuelve un tema imposible de narrar, un trauma, “no debe haber sido una experiencia fácil. Pero no quedaron rastros de la enfermedad. Solo esta imposibilidad para relatarla, como los hombres que volvían enmudecidos de la guerra” (Halfon 2019, 24).

Antes de concluir este apartado, vale la pena destacar la relación que se establece entre Lina e Ignacio —que, por falta de espacio, queda aquí en un breve acercamiento—, así pues, la pareja se erige como otra institución de vigilancia y control de los cuerpos enfermos. Sin embargo, Lina se resiste a esta categorización de víctima, se apodera de sus lazos amorosos con Ignacio para obligarlo a ejercer cuidados sobre su cuerpo enfermo, chantajeándolo mediante su condición de vulnerabilidad. De este modo, la protagonista invierte su rol de paciente sufridora para adoptar una actitud combativa y subversiva, mediante la cual no solo encuentra su poder, sino que también ejerce su deseo y sexualidad sobre el cuerpo de él, concentrada siempre en el ansia de poseer sus ojos.

En suma, la enfermedad y la diferencia, de una manera u otra, se rodean de silencio, por su carácter excluyente, traumático, metaforizado y victimizador, el dolor descompone el lenguaje, que se puede materializar en el grito o en el silencio, de cualquier forma, se vuelve insuficiente ante el límite del organismo, la patología, la muerte. El dolor y el sufrimiento son hechos íntimos y privados, dado que los individuos no experimentan de la misma forma una dolencia idéntica, es posible observar que alguien sufre, pero “para comprobar la intensidad del dolor del otro es necesario convertirse en el otro” (Le Breton 1999, 46). De esta manera, la patología individualiza y aísla al sujeto, además de someterlo a la institución médica, lo cual favorece la aparición de una escisión en la propia identidad.

Esta fragmentación identitaria se refleja en las dos novelas de forma diferente: el personaje de Halfon ni siquiera posee un nombre, solo narra en primera persona una vivencia, a través de un lenguaje directo e incisivo, a modo de diario, lo que crea una inevitable confusión entre la voz de la protagonista y la de la autora. De acuerdo con Estrella de Diego (2019, 10), la escritura de la argentina reproduce un truco de los ojos desincronizados, es decir, crea una mirada paralela y alternativa, que fluctúa entre la precisión enciclopédica y la escritura confesional. Meruane, por su parte, afina aún más la confusión

identitaria con su personaje, ya que focaliza la atención sobre su nombre, como reflejo de esa identidad fragmentada: “en *Sangre en el ojo*, Lina Meruane opta por la redundancia y su nombre aparece bajo varias formas, como simple Lina, o como Lini, Lucina, Luzbel, Lucía, Lucila, Lucita, Luz y finalmente como Lina Meruane” (Martinetto 2017, 286–287). La irrupción del nombre del autor en lo narrado produce un extrañamiento, creando un juego especular en el que el lector puede confundir (y, de hecho, confunde) la realidad y la ficción, así Lina Meruane afirma que

todo nombre dentro de una novela es ya un artificio, una construcción. Y también un pequeño guiño: el guiño de la novela es que el lector de alguna manera sienta o se vea tentado a sentir lo que de todas maneras uno siente cuando lee, o sea que está leyendo la vida del escritor, para luego ver cómo se deshace ese nudo y a qué lugares lleva ese pequeño truco. Me parece como divertido pensarlo, porque todos cuando leemos el nombre del autor dentro de lo narrado e incluso cuando no leemos el nombre pensamos que es el autor, o por lo menos a mí me encanta pensar en eso, pues fue la estrategia de mi novela. (Martinetto 2017, 187)

La confusión onomástica no es inocente, cada nombre que se otorga a la protagonista simboliza una parte de su identidad, los más importantes, sin lugar a duda, son Lina y Lucina. Así pues, Lina es la identidad que la propia protagonista elige para sí misma: escritora, sana, pareja estable de Ignacio, que vive y trabaja en Nueva York, lejos de su familia, que representa la dependencia y los cuidados aniquiladores de esta identidad voluntaria y su capacidad de valerse por sí misma, para convertirla en Lucina, sin identidad más allá de la de hija enferma, que no puede escribir, que pierde su capacidad para expresarse y es condenada al silencio.

En definitiva, en estas dos novelas el lector, más que nunca, se convierte en un *voyeur* cuyo acto final es forzosamente la pérdida de la visión o, mejor dicho, la pérdida de la estabilidad de su propio punto de vista. Si la escopofilia rige las sociedades contemporáneas de Occidente, según Sylvia Molloy (2017), cabe plantearse qué ocurre cuando la pose del individuo se aleja del ideal hegemónico, volviéndose ininteligible para la norma social y, aún más, si esa pose se percibe a través de una vista alterada e incluso ausente. Así pues, se hace necesario adquirir una forma de mirar otra, que acepte la posibilidad de la diferencia, con el fin de reconocer al otro como sujeto, más allá de las apariencias. De acuerdo con Nerea Oreja (2018, 98), la literatura de Lina Meruane se centra en una nueva misión, que trata de proyectar nuevas formas de comprender la realidad, afirmación aplicable también a la novela de Mercedes Halfon. Las dos autoras asumen este reto a través de su escritura experimental y arriesgada, que apuesta por un lenguaje orgánico, frente a la imposición del discurso médico-cientificista.

Así pues, Lina Meruane y Mercedes Halfon distorsionan la perspectiva narrativa, a través de la fragmentación del lenguaje; la ruptura de las reglas del género de la novela tradicional; la fluctuación de la temporalidad, que no es lineal, sino un vacilante tanteo; la disociación de la cotidianeidad individual, que remite a la memoria colectiva, así, lo íntimo se convierte en un lenguaje para reflejar los problemas de la sociedad. En suma, se crean unos textos que dan voz al cuerpo, tratan de reproducir la lengua del organismo, mediante la exposición de la enfermedad, esto es, a través de la supresión del tabú socio-cultural que rodea al carácter más biológico del ser humano, rompen el silencio corporal con un grito desgarrador que procede del interior más profundo del ser, emergiendo a través de sus ojos.

De la codificación biomédica de las señas del organismo deviene un código ininteligible, porque trata de negar la vulnerabilidad inherente al propio cuerpo, deshumanizándolo bajo el lema de la salud, estableciendo normas que han de cumplirse con la automaticidad

de un robot, sin pararse a reflexionar sobre cómo el sujeto entrega su vida a la institución clínica. En ese contexto inhumano, los textos de Lina Meruane y Mercedes Halfon presentan una escritura provocativa y subversiva, además, sus personajes extraños impiden que los lectores empaticen o se identifiquen con ellas. Las protagonistas le devuelven la mirada a través de la letra, para hacerlo enfrentarse a su propia realidad con otros ojos, con los ojos del monstruo, de la patología, de un ser abyecto que trata de establecer su propia comunicación con el mundo, al margen del discurso hegemónico, que no se descompone en los límites del cuerpo. El logro de estas dos novelas reside, pues, en la capacidad que presentan para desestructurar el punto de vista fijo de la narrativa tradicional, para sumergir al que lee en un universo que se tambalea con cada pestañeo, impidiéndole de esta manera llevar a cabo una lectura cómoda y hedonista, las palabras se presentan deconstruidas y vueltas a armar con las manos, con los ojos y con el recuerdo.

Conclusiones

La enfermedad altera la vida del individuo, dado que irrumpe en su sistema fisiológico, volviendo su cuerpo indeseable por el temor al contagio y a la deshumanización, extrayéndolo del ideal normativo de la salud, convirtiéndolo en “la contracara distópica de la norma reguladora” (Ostrov 2019, 61). Sin embargo, la patología posee “la potencia de proliferar en todo lo que existe” (Silvestri 2017, 244), aunque es negada por el sistema biomédico, reside en la definición misma del organismo vivo. La escritura se abre como un camino para la transmisión de la experiencia de la diferencia, si bien es una escritura que se aleja de la claridad, se convierte en una prótesis que permite conectar el interior del autor con el mundo exterior mediante la palabra. Por lo que el lenguaje se hace fundamental en las obras que relatan la experiencia de la enfermedad, dando lugar a todo, un contra-canon novelesco prolífico en la literatura actual, cuyos textos tratan de romper el silencio al que el sistema condena al cuerpo alterado a través de la insumisión frente al discurso hegemónico de la salud, explorando, precisamente, el límite entre el cuerpo y el lenguaje.

Laura Scarabelli (2019, 1) afirma que “el cuerpo atravesado por la enfermedad es una de las metáforas más sugerentes para imaginar la realidad en que vivimos”, esto es, el cuerpo imperfecto sirve para problematizar el cuerpo social y sus construcciones culturales estereotipadas, dominadas por las imágenes y modelos de perfección, integridad y salud. Siguiendo con Scarabelli (2019, 1), la literatura reivindica la experiencia corporal como una manera de indagación “en las zonas oscuras de la sociedad y sus nociones culturales”, cuyo propósito no es la cura, sino el ahondamiento en el malestar. La literatura de lo patológico no pretende delimitar, sino expandir el análisis de la enfermedad como una potencia de transformación y devenir. El cuerpo enfermo se convierte en un “poderoso recurso” de subversión y resistencia, “que contrarresta las visiones monológicas y saturadas de los imaginarios institucionales, con sus ilusiones de salud” (Scarabelli 2019, 1–2).

En conclusión, Lina Meruane y Mercedes Halfon construyen relatos de resistencia en sus novelas a través de personajes que escapan al canon de la normatividad, dando voz a dos protagonistas cuyos cuerpos/ojos patológicos les otorgan una mirada distinta, expresada mediante un discurso subversivo que se configura mediante la hibridez y la fragmentación. Las dos mujeres poseen una visión distorsionada, que paradójicamente les permite ver más allá y les confiere una mirada que cuestiona el privilegio del sentido de la visión, dado que su punto de vista se sirve de los demás sentidos y de la memoria para construir sus relatos, de una memoria ciega y estrábica. En definitiva, *El trabajo de los ojos* y *Sangre en el ojo* ofrecen un prisma a través del que mirar la realidad, que se llena de vacíos y ambigüedades por las que solo es posible transitar despojándose del lastre de la mirada

normativa y normalizadora impuesta por el discurso sociocultural de la medicina, la belleza y la salud.

Alena Bukhalovskaya es doctoranda en la Universidad Complutense de Madrid con una tesis doctoral en marcha sobre la poética de la enfermedad en la literatura chilena contemporánea. Asimismo, es egresada del Máster en Literaturas Hispánicas: arte, historia y sociedad y graduada en estudios hispánicos y sus literaturas por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado sus estudios en revistas de investigación literaria como *La Revista Chilena de Literatura y Árboles y Rizomas. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, además de participar en diversos congresos nacionales e internacionales.

Referencias

- Aguilera Portales, Rafael Enrique. 2010. "Biopolítica, poder y sujeto en Michel Foucault". *Universitas: Revista de Filosofía, Derecho y Política* 11: 27–42. <http://universitas.idhbc.es/n11/11-03.pdf>.
- Arqué, María Luz. 2005. "Arte-ceguera". *Integración* 45: 17–25. <https://www.once.es/dejanos-ayudarte/la-discapacidad-visual/revista-integracion/2005-integracion-44-46/numero-45-de-la-revista-integracion/download>.
- Borges, Jorge Luis. 1980. "La ceguera". En *Siete noches*, 52–59. México: Meló.
- Bouzaglo, Nathalie, y Javier Guerrero. 2009. "Introducción: Fiebres del texto-ficciones del cuerpo". En *Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, compilado por Nathalie Bouzaglo y Javier Guerrero, 9–55. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bukhalovskaya, Alena. 2021. "Fronteras y espacios de resistencia en Fruta podrida de Lina Meruane". *Revista Chilena de Literatura* 104: 427–445. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/65807/69565>.
- de Diego, Estrella. 2019. "Prólogo". En Mercedes Halfon, *El trabajo de los ojos*. Barcelona: Las Afueras.
- Egíez Guevara, Pilar. 2018. "Manuales de urbanidad y discursos sobre el ornato en Cuba en el siglo XIX: Hacia un gobierno de los sentidos, el cuerpo y la ciudad". *Latin American Research Review* 53 (4): 785–798. <http://doi.org/10.25222/larr.408>.
- Fallas Arias, Teresa. 2014. "Sangre en el ojo: Víctima y victimaria encarnadas en una misma persona". *Revista Estudios* 29: 1–24. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/17821>.
- Foucault, Michel. 2002. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. (1973) 2016. *Lo siniestro*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Gómez Barranco, Salvador. 2017. "El 'punto ciego' de la autoficción: Vulnerabilidades del yo en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane". *Inti: Revista de literatura hispánica* 85–86: 295–305. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/21/>.
- Halfon, Mercedes. 2019. *El trabajo de los ojos*. Barcelona: Las Afueras.
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Traducido por Manuel Talens. Madrid: Cátedra.
- Le Breton, David. 1999. *Antropología del dolor*. Traducido por Daniel Alcoba. Barcelona: Seix Barral.
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Traducido por Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mancilla Troncoso, Juan Manuel. 2017. "Enfermedad y monstruosidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane". *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural* 10: 197–215. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/10792>.
- Martinetto, Vittoria. 2017. "Selfies: Lina Meruane y la poética de la autoficción". *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 85: 283–294. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/20/>.
- Meruane, Lina. 2017. *Sangre en el ojo*. Barcelona: Literatura Random House.
- Meruane, Lina. 2021. "Lina Meruane: El secreto de sus ojos". Entrevistada por Patricio de la Paz, en *The Clinic*. <http://letras.mysite.com/lmer050421.html>.
- Molloy, Sylvia. 2017. "La política de la pose". *Cuadernos LÍRICO*. <https://journals.openedition.org/lirico/3576>.
- Moya Maya, Asunción. 2009. "La sexualidad en mujeres con discapacidad: Perfil de su doble discriminación". *Feminismo/s* 13: 133–152. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/13330>.
- Oreja Garralda, Nerea. 2018. "La escritura del desarme como punto de encuentro entre la enfermedad y la memoria en *Sangre en el ojo*. Una nueva poética". *Itinerarios*: 97–114. <http://itinerarios.uw.edu.pl/la-escritura-del-desarme-como-punto-de-encuentro-entre-la-enfermedad-y-la-memoria-en-sangre-en-el-ojo-una-nueva-poetica/>.
- Ostrov, Andrea. 2019. "Enfermedad, desterritorialización y potencia en *Games of Crohn* de Leonor Silvestri". *Orillas*: 8. 59–68. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/08_05ostrov_rumbos/.
- Pallasmaa, Juhani. 2014. *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Traducido por Moisés Puente y Carsles Muro. Barcelona: Gustavo Gili.

- Pascua Canelo, Marta. 2021. "Ojos enfermos: Discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane". *Revista Letral* 26: 75–106. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/16225>.
- Reisz, Susana. 2018. "El espectro de los ojos y sus viajes transatlánticos". *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 6 (1): 263–281. <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v6-n1-reisz>.
- Scarabelli, Laura. 2019. "A modo de introducción. El imaginario de la enfermedad en la narrativa hispanoamericana contemporánea". *Orillas* 8: 1–4. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_8/00Scarabelli_rumbos.pdf.
- Shum, Grace, y Ángeles Conde. 2009. "Género y discapacidad como moduladores de la identidad". *Feminismo/s* 13: 119–132. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/13329>.
- Silvestri, Leonor. 2017. "¿Elegirías curarte si pudieras hacerlo?" *Kamchatka* 10: 241–247. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/10871>.
- Velayos Amo, Beatriz. 2017. "Estancia en las fronteras del género: Autoficción y posmemoria en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane". *Impossibilia: Revista Internacional de Estudios Literarios* 14: 168–186. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6236071>.
- Villamil Pineda, Miguel Ángel. 2009. "Fenomenología de la mirada". *Discusiones Filosóficas* 14: 97–118. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0124-61272009000100007&lng=es&nrm=is.

Cite this article: Bukhalovskaya, Alena (2022). Narrar con los ojos de la memoria: *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane y *El trabajo de los ojos* (2017) de Mercedes Halfon. *Latin American Research Review* 57, 887–902. <https://doi.org/10.1017/lar.2022.36>