

Damas oscuras: narrativa fantástica contemporánea escrita por latinoamericanas

Patricia Poblete Alday

(Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile)¹

Resumen: En este artículo analizamos la novela *Sangre en el ojo* (2012), de la chilena Lina Meruane, situándola dentro de la tradición narrativa fantástica, con miras a establecer las continuidades que establece en relación a ella, así como sus rupturas y particularidades. Utilizando referencias teóricas tanto del género fantástico como otras provenientes de la crítica cultural, la antropología, la cinematografía y la ciencia oftalmológica, nos centramos en las connotaciones malignas del ojo y su reflejo en esta literatura.

Palabras clave: Lina Meruane, Mal, Mirada.

Abstract: In this paper we analyze the novel *Sangre en el ojo* (2012), by the Chilean author Lina Meruane, placing it within the fantastic narrative tradition, in aim to establish continuities, ruptures and particularities between them. Using theoretical references of fantastic genre, cultural criticism, anthropology, cinematography and ophthalmology, we focus on the evil connotations of the eye and its reflection in this literature.

Keywords: Lina Meruane, Evilness, Sight.

Recibido: 17 de octubre. *Aceptado:* 11 de diciembre.

Mas si tu ojo fuere maligno, todo tu cuerpo estará en oscuridad.
Así que, si la luz que hay en ti es tinieblas,
¿cuánto más lo serán las mismas tinieblas?
MATEO 6:23.

Durante el presente decenio se ha producido en Latinoamérica un aumento considerable en el número de libros de ficción publicados por mujeres, tanto en las grandes editoriales como en las independientes. Dentro de esta alza, entre los títulos publicados se observa una notable recurrencia a temas y motivos ligados a la tradición fantástica; en particular a aquella propia del relato de terror. La investigación que en-

1. Periodista titulada de la Universidad de Chile y doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora titular en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Santiago de Chile), donde también dirige la unidad de publicaciones académicas. Es autora de los ensayos *Bolaño, Otra vuelta de tuerca* (2010) y *El mal como voluntad de la mirada: los cuentos de Francisco Tario* (2011), y de la novela *Marcha atrás* (2005, premio Revista de Libros). Actualmente se encuentra ultimando una investigación sobre el uso de recursos narrativos del relato fantástico en la crónica contemporánea de la violencia en América Latina (Fondecyt 1160027).

marca este artículo explora la relación entre lo fantástico y lo femenino en las obras narrativas (cuentos y novelas) de autoras contemporáneas latinoamericanas, como las argentinas Mariana Enríquez y Samanta Schweblin, la mexicana Claudina Domingo y la chilena Lina Meruane, sobre la hipótesis de que en ellas se estaría configurando una nueva modulación del género. Ello implica: 1) que estas narradoras no se limitan a reproducir temas y motivos del género, sino que se apropian creativa y subversivamente de estos, y 2) en ese proceso de transducción (Doležel, 1998), exhiben diferencias reconocibles tanto con las obras de sus antecesoras como con las de los escritores varones que cultivaron el relato fantástico.

Centraremos nuestra atención en la novela *Sangre en el ojo* (2012), de Lina Meruane, donde se establece una conexión directa y evidente con una de las obras fundacionales del género fantástico: *El hombre de la arena*, de E.T.A. Hoffmann. La obra de la chilena narra cómo una escritora –alter ego real y ficticio de la misma Meruane– se obsesiona con sus ojos a medida que va perdiendo la visión, producto de una serie de derrames sucesivos. Más allá de la primacía del órgano ocular dentro de la diégesis, los nexos entre ambos textos se advierten en el plano de la estructura de las relaciones entre los personajes: tanto Natanael –el protagonista de Hoffmann– como Lina Meruane –la proyección narrativa de la autora– se dedican a la escritura; para ambos la relación filial es gravitante y problemática –Natanael con su padre; Lina con su madre– y para ambos, finalmente, la figura del científico adquiere connotaciones nefastas, en tanto promesa de una redención que no es sino antesala de la caída. El alquimista Coppelius y su doble, el vendedor de anteojos Coppola, es/son culpable/s del descenso (literal) de Natanael, quien acaba arrojándose desde un campanario; mientras que Lekz, el aséptico oftalmólogo de Meruane, cumple como autómatas (tal como la Olimpia del relato de Hoffmann) la función de “oráculo”, que la arroja definitivamente a la oscuridad: “Hay venas en tu ojo izquierdo. Punto. Son venas nuevas. Punto. Pronto romperán la retina. Punto. Por ahora el otro ojo está quieto pero la sangre va a regresar. Punto. Vas a estar ciega dentro de nada. Stop”.²

Esta inmersión en las tinieblas es, por supuesto, tanto real como metafórica. La protagonista pasa de una visión perfecta a distinguir solo contrastes, y finalmente, como preludeo de la oscuridad, una luz “tan blanca y tan brillante que la aturde”. El proceso va acompañado del correspondiente abandono de la racionalidad –ubicada dentro de la institucionalidad académica a la que adscriben tanto la autora como su personaje, y de la elaboración de una tesis que quedará inconclusa– y la inmersión dentro de un microcosmos íntimo, caótico y perverso. Se configura así una “regresión” a lo instintivo que se ilustra en el hecho de que la protagonista acabe reptando por su departamento, y en la fijación sexual que desarrolla por los ojos de su novio Ignacio:

2. Debido a que se ha consultado la versión ebook de la novela, no nos ha sido posible especificar las páginas correspondientes a cada cita.

[...] pasé los dedos con quietud y avaricia por tus párpados dormidos, sintiendo en las yemas el roce suave de las pestañas, sintiendo que tu piel se abría y me permitía tocar la córnea húmeda, gomosa, exquisita [...] Te separé los párpados y pasé la punta de mi lengua por ese borde desnudo que sentía como mi propia desnudez, y pronto lo estaba lamiendo entero, te estaba chupando entero el ojo con suavidad, con los labios, con los dientes, haciéndolo mío de un modo delicado, íntimo y secreto pero también apasionado, tu ojo Ignacio

En este proceso, y sobre todo en esta escena, resulta imposible no establecer conexiones con la *Historia del ojo* (1928-1967), de Georges Bataille, conexiones que se vuelven casi literales en la escena en la que una de sus protagonistas, Simona, succiona el ojo izquierdo del narrador (65-66), en una metonimia que avanza hacia el huevo y desde allí a los testículos. Tanto en la novela de Bataille como en la de Meruane, sin embargo, la excitación sexual se eclipsa por un ansia intelectual desbocada, sin cauce, que se consume en su mismo ímpetu. El sexo es aquí menos comunión que aniquilación del otro como posibilidad de existencia del sí mismo; y en ese sentido lo femenino se revela en sus connotaciones ancestrales: mistericas, peligrosas y fascinantes a la vez. La mirada de Lina va configurando un mal de ojo que, bajo los síntomas de la pasión amorosa, la enlaza y confunde con su víctima (Siebers, 1985 94, 127), como si se tratara de una fagocitación. De ahí la recurrencia al posesivo, primero en términos generales, románticos (p.e. cuando se refiere al novio como “mi Ignacio”) y luego más acotados, como cuando alude a “esos ojos tuyos que son también míos”, por medio de los cuales describe algunas escenas (“eso es lo que vieron tus ojos”, “la veo desde tus ojos, Ignacio”, etc.), y que reclama luego como prueba de amor definitiva: “eso que tú me entregarías nos uniría para siempre, nos iba a hacer iguales, nos volvería espejos el uno del otro, para todo el resto de la vida y hasta de la muerte”.

Incapaz de gravitar sobre algo más que sí mismo, el amor femenino se torna narciso y vampírico. Así como Lina se asume hiedra que envuelve y succiona a Ignacio, su madre es descrita como “una medusa, un aguaviva, un flagelo del mar, un organismo de cuerpo gelatinoso y tentáculos que causan urticaria”. Al ser incapaz de albergar y otorgar vida, lo femenino se disocia aquí de lo materno; Lina no tiene hijos, no los desea y al parecer es incapaz de tenerlos (se insinúa veladamente que ha tenido un aborto en el pasado), mientras que su madre ha parido una niña frágil y enfermiza (la misma Lina). La única maternidad posible parece ser la especular; aquella por la cual el Yo se disocia para proyectarse en sociedad, y que se consume en sí misma. La madre de la autora, quien ante todo parecer ser una mujer profesional: la pediatra. La escritora (Lina) y la mujer temerosa de su propio abismo (Lucina: “como Lucila o Lucita o Lucía o incluso como Luz que se acerca tanto a Luzbel, el lumínico demonio”). Porque, y esto es lo notable, si bien la autora pone en juego arquetipos e imágenes manidas del mal femenino –la Medusa, la hiedra, la Empusa, la Harpía– el eje narrativo no se orienta a la caída del héroe, como

sucede en relatos canónicos (*El monje*, de Matthew Lewis; *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu; *El castillo de los Cárpatos*, de Julio Verne, o el ya citado *El hombre de la arena*, de E.T.A. Hoffmann) sino al descenso de lo femenino a sus propias profundidades. El cuento de hadas –género tradicionalmente considerado “de niñas”– se pervierte; no hay piedrecitas ni migas de pan que orienten un retorno imposible.³ Al borde de la ceguera total, a Lucina no le queda más que mirar allá adentro, donde –dice– hay cosas que ni siquiera se cuenta a sí misma.

El ojo tenebroso

Históricamente, desde distintas disciplinas se ha hecho notar el vínculo entre el mal y la mirada;⁴ ya en el *Libro llamado el porqué* (tratado de medicina de 1587), Girolamo Manfredi llamó a los ojos un “repositorio del mal” (en del Río 2015); y casi medio siglo después, el crítico literario Piero Citati –también italiano– señaló que “la cualidad suprema del mal es la mirada. [...] La característica de esta mirada es el *glare*, que significa al mismo tiempo la ubicuidad torva del ojo y la luz fulgurante y tenebrosa que emana” (2006 498).

Esta intencionalidad de la mirada configura el llamado mal de ojo (Siebers, 1985), y supone una concepción del globo ocular como proyector de luz y espejo a la vez. Es decir, se considera “que el ojo sabe activamente y revela pasivamente” (Goldberg, 1999 88). Entonces, el temor al mal de ojo es la prevención de ser descubierto, de que se delate nuestra ira, resentimiento y envidia malévolos. Después de todo, indica el psicólogo Carl Goldberg, lo que tememos en otros está a menudo decisivamente conformado por lo que nos negamos a reconocer en nosotros mismos (90), tal como sucede en el caso de Lina/Lucina. Que la memoria, la inteligencia o el alma residen en los ojos, o al menos se expresan a través de estos, es una creencia ancestral que parece compartir Lekz, el oftalmólogo de la protagonista. La retina, precisa su asistente, es “nuestra hoja de vida, el espejo de nuestros infortunados actos”, y Lina siente que al escudriñar en ellas, Lekz es capaz de descubrir “hasta [sus] deseos más perversos”.

Lo esencial en este punto es que la otredad pasa por la mirada, y desde aquí surge la cuestión de cómo saber que no es mi propia mirada la que veo en la del otro. Por ello, como plantea John Milner (1990), en *El hombre de la arena* “lo que la mirada de Natanael va a ver (o a hacer nacer [...] en los ojos de Olimpia no es, en realidad, una mirada-otra, la mirada del Otro, sino la prolongación o la desmultiplicación de su propia

3. Es precisamente en este sentido de perversión que interpretamos las siguientes líneas de la novela, situadas en el trayecto aéreo que la protagonista realiza desde Nueva York hasta Santiago de Chile: “Contar [los asientos del avión, para llegar hasta el baño] en vez de tirar piedritas que orientaran mi retorno o migas de pan que se hubieran comido los pájaros si en lugar de un avión estuviera atravesando el bosque encantado.”

4. Analizamos con mayor profundidad este vínculo, en el contexto de la literatura fantástica, en *El mal como voluntad de la mirada. Los relatos de Francisco Tario* (2011).

mirada” (45). Algo similar sucede en la proyección que realiza Lucina sobre Ignacio, y que se manifiesta en su deseo de apropiarse de los ojos de aquel. Al igual que Natanael, Lina/Lucina quiere ver en la oscuridad, y en esa voluntad de la mirada se revela un afán subversivo que, ya desde su ímpetu avasallador, violenta el deber-ser, la racionalidad, el rol social atribuido a las mujeres. Si, como hizo notar John Berger (1980), la mirada es ante todo una situación ideológica, en tanto nunca miramos solo una cosa, sino que siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros, los “modos de ver” revelan las convenciones y condicionantes que modulan nuestro ser-en-el-mundo. Y Lina/Lucina se rebela contra los dictámenes que la empujan a un destino pre-fabricado: matrimonio, hijos, un trabajo formal. La visión “normal” equivale a calzar con el statu quo; de ahí que en su recorrido al quirófano ella sienta que será sacrificada, y se declare una “heroína que se resiste a su tragedia [...] la heroína que busca desquiciar el destino con sus propias manos”.

Al ir perdiendo paulatinamente la capacidad de absorber la información desde un “afuera”, Lina o Lucina primero debe recurrir a la memoria visual: “Tengo el pasado amontonado en los ojos”, piensa durante el improvisado city-tour que le organiza su hermano menor por un Santiago frío y contaminado. “[V]i cientos de puestas de sol revoloteando dentro de mis ojos”, indica luego, casi incapaz ya de reconocer el paisaje del litoral central de Chile. Pero pronto incluso este archivo emocional va descomponiéndose, y Lina siente que su memoria se apaga: “Los ojos se me iban vaciando de todas las cosas vistas”, declara.

En este punto, el ojo deja de ser punto de conjunción entre el Yo y el Otro, el adentro y el afuera, y las imágenes se configuran únicamente desde una subjetividad volcada sobre sí misma. Sabemos que, desde su capacidad de aprehender lo externo desde la visión, el ojo captura un objeto y lo proyecta en el interior, invirtiéndolo, al modo de una cámara oscura (Mayrata, 2017). En el caso de nuestra protagonista/narradora, esta inversión es menos el simple desplazamiento en la posición de un estímulo ya inexistente que la torsión de una percepción soberana, librada de cualquier condicionamiento externo. La visión interior conforma así un “ojo tenebroso”,⁵ que expande el concepto da-vinciano para dar cuenta de una voluntad seducida por un imaginario oscuro, perverso e irreductible, desde el cual se resemantiza el entorno, se “completa” la realidad que no se puede observar directamente, y se corrompen los recuerdos. Impedido de mirar “hacia afuera”, el ojo de Lina/Lucina se vuelve sobre sus tinieblas interiores, vinculándose con

5. En sus reflexiones teóricas, da Vinci estableció una diferencia entre el arte pictórico, asentado sobre la percepción ocular, y el arte poético, que surge desde la imaginación o visión interior, sin estímulo externo: “[...] hay tanta desproporción de la ciencia de la pintura con la poesía, como hay del cuerpo con su sombra derivada, y aun desproporción mayor, ya que la sombra del cuerpo al menos entra por el ojo al sentido común, pero la imaginación del cuerpo no entra en ese sentido, sino allí se genera, en el ojo tenebroso. Vaya diferencia que hay entre imaginar tal luz en el ojo tenebroso, a verla en acto fuera de las tinieblas.” (2007 139-140)

toda una perspectiva teórica de lo fantástico que lo concibe como una predisposición del individuo antes que como una realidad tangible. En palabras de Dolores López Martín, lo fantástico:

[...] no reside en el objeto sino en el ojo, en el sujeto que percibe ese objeto. Y es que la raíz de “fantasma” (“espectro”, “ensueño”, “visión”), en su etimología, *phainesthai*, ‘mostrarse’, ‘aparecer’, alude a la acción de “hacerse visible” [...] Es por ello que lo fantástico en la literatura concederá una atención escrupulosa a todo lo relacionado con la marca visual (ojo, mirada, espejo, alucinación). Lo fantástico pasa a ser un conflicto racional cuando la “ilusión óptica” se hace realidad, mas no una realidad “aparente”, sino confirmada “tangiblemente”. En tal caso, lo fantástico atañe tanto al ojo como a la naturaleza otra del objeto en sí, a la esencia no natural de aquello que se confirma materialmente, positivamente, empíricamente. (López Martín, 2007 39)

Así, desde la percepción de Lina, su nuevo barrio neoyorkino se proyecta como una “multitud de ruidos dándose de codazos y apretones. Y estaba el rumor de una canaletta podrida. Bolsas de basura apiladas en la calle, frotándose contra la brisa. Un clamor de pájaros electrocutados en los cables de la luz”. Y emerge la imagen de ella misma vestida de negro, una novia de luto tomada del brazo de su padre, en lo que confiesa no constituye sino “otro recuerdo inventado”. O una escena en la que aparece su madre ante un taxi que la espera con el motor en marcha, mientras ella va “sacándose un ojo con sus largas uñas esmaltadas y luego sacándose el otro”. O, por último, la imagen de su propia casa, que parece tener vida propia: “la casa empuñaba sus pomos y afilaba sus fierros mientras yo insistía en arrimarme a esquinas que habían dejado de estar en su lugar. Cambiaba de forma, la casa, enrocaba las piezas, permutaba los muebles para confundirme”. Si el imaginario⁶ es una operación en la que se entrecruzan el deseo y la razón, entonces aquello que imaginamos habla de nosotros mismos; en este caso, el imaginario oscuro de Lina/Lucina remite tanto a un condicionante fisiológico como a una pulsión interna.

A modo de cierre

Las imágenes y los tópicos propios de la literatura fantástica se utilizan a lo largo de toda esta obra para iluminar (valga la paradoja) el encuentro con la propia otredad. Si desde la percepción masculina la mujer ha aparecido históricamente como un “continente negro”, la novela de Meruane muestra cómo esa oscuridad genera inquietud y temor también desde la propia subjetividad femenina. Sin embargo, no es ese abismo interior el que debiera aterrar al varón –como a Ignacio, que lo confiesa abiertamente⁷– sino la

6. Por “imaginario” comprendemos, siguiendo a Bachelard (1957) no tanto la actividad de generar imágenes, sino sobre todo como la función propiamente humana de dar sentido a la existencia a través de esa facultad.

7. “A veces me das miedo, me dices, amargo y acezante y separándote de mí como de un calcetín lleno de astillas. A veces no sé quién eres en la cama. No sé quién eres casi nunca”.

fascinación que aquel abismo provoca en la hembra, y que hace que en vez de salir corriendo hacia la seguridad de la luz y la razón, se sumerja en sus propias profundidades, allí donde se vuelve autónoma y soberana, y por lo mismo, realmente peligrosa.

Bibliografía citada

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 1957. FCE, México, 2005.
- Bataille, Georges. *Historia del ojo*. 1928. Fontamara, México, 2008.
- Berger, John. *Modos de ver*. Gustavo Gili, Madrid, 1974.
- Citati, Piero. *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX*. 2000. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. ca 1500-05. Akal, Madrid, 2007.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. 1919. Letracierta, México, 1978.
- Goldberg, Carl. *Conversaciones con el demonio. Psicología del mal*. 1996. Cuatro Vientos, Santiago, 1999.
- Hoffman, E.T.A. *El hombre de la arena*. 1815. Valdemar, Madrid, 2014.
- López Martín, Dolores. “El espiritismo, la parapsicología y el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX.” *Revista Arrabal*, n° 5-6, 2007, pp. 39-46.
- Mayrata, Ramón. *Fantasmagoría. Magia, terror, mito y ciencia*. La Felguera, Madrid, 2017.
- Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.
- Milner, Max. *La fantasmagoría*. 1982. FCE, México, 1990.
- Poblete Alday, Patricia. *El mal como voluntad de la mirada. Los relatos de Francisco Tario*. Académica Española, Saarbrücken, 2011.
- Río, Elena del. “El eje taxonómico de la fatalidad: entre las series de monstruos y los monstruos en serie.” *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*. Edición de Marta Piñol. Sans Soleil, Barcelona, 2015, pp. 214-37.
- Siebers, Tobin. *El espejo de Medusa*. 1983. FCE, México, 1985.