

Fruta podrida, Sangre en el ojo y Sistema nervioso de Lina Meruane

Alena Bukhalovskaya

Máster en Literaturas Hispánicas:
Arte, Historia y Sociedad



MÁSTERES
DE LA UAM
2019 – 2020

Facultad de Filosofía y Letras



**MÁSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS: ARTE, HISTORIA Y
SOCIEDAD**

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

RECORRIDO POR UNA TRILOGÍA CLÍNICA:

FRUTA PODRIDA, SANGRE EN EL OJO Y SISTEMA NERVIOSO DE LINA
MERUANE

Autora: Alena Bukhalovskaya

Tutora académica: Raquel Arias Careaga

Curso académico: 2019-2020

Convocatoria: extraordinaria

Estas páginas no hubieran sido posibles sin la gente que ha estado a mi lado durante los largos meses de la elaboración de este trabajo. Con una pandemia de por medio no ha sido sencillo escribir sobre la *enfermedad* en la literatura, mientras en la vida real las cifras de contagios por la COVID-19 iban en aumento. Es cierto que a veces la realidad supera a la ficción en la crueldad de los acontecimientos que escriben nuestras historias. Pero volviendo a lo que me ocupa en estas líneas, quisiera agradecerles a todos mis profesores por haberme enseñado a pensar críticamente, ya que sin esta capacidad no habría podido escribir ni una sola palabra.

Por supuesto, he de agradecerle este trabajo a mi tutora, Raquel Arias, ya que, sin sus clases, habría tomado un camino bastante diferente en esta investigación, gracias por recordarme a Lina Meruane, por el apoyo, por la ayuda, por estar siempre dispuesta a echar una mano y a socorrer con un consejo.

Sin lugar a duda, aquí he de mencionar también a la institución que, no solo ha financiado este proyecto con la Beca para el Fomento de la Investigación, sin la que no habría sido posible llevarlo a cabo, sino que me ha enseñado tanto, en todos los ámbitos, a lo largo de los últimos cinco años, mi *alma mater*, la Universidad Autónoma de Madrid.

Cerrando el círculo hacia un contexto más familiar quisiera agradecerles su apoyo a mis tres grandes compañeros del Máster, que lejos de ser solo eso, se han convertido en grandes amigos, gracias por escuchar, gracias por las horas muertas, que fueron tan vivas, en la cafetería de nuestra facultad, gracias por las larguísimas llamadas, cuando no hemos podido vernos, y gracias por todos los momentos que hemos compartido y seguimos compartiendo a día de hoy. Sin vuestras opiniones y consejos esta investigación no habría llegado a ser ni la mitad de lo que ha terminado siendo. Gracias a Romero, porque has llegado a ser un verdadero hermano, a Lola, por las risas más sinceras y por tus palabras con las que me has ayudado a seguir siempre, y a Sara, para agradecerte a ti, necesitaría la extensión de una tesis doctoral, así que sencillamente gracias por todo.

Por último, no puedo terminar esta parte sin darle las gracias a mi Madre por su apoyo y afecto incondicionales, incluso en los momentos más duros de este año, y de todos los que lo han precedido y los que aún quedan por venir.

Era el sol reventado en el horizonte.

Fruta podrida

Estaba sucediendo. En ese momento. Hacía mucho me lo habían advertido
y sin embargo. Quedé paralizada, las manos empuñando el aire.

Sangre en el ojo

El país se había quedado a oscuras. Era un inmenso agujero negro, sin velas.

Sistema nervioso

ÍNDICE:

1	INTRODUCCIÓN	5
2	MARCO TEÓRICO	7
2.1	<i>Biopoder: cuerpo y sujeto.....</i>	<i>7</i>
2.2	<i>Otra vuelta en torno al cuerpo. Cuerpos que importan, lo abyecto y lo monstruoso como nuevas formas de vida</i>	<i>10</i>
2.3	<i>Los límites del cuerpo: animal y máquina.....</i>	<i>17</i>
2.4	<i>Escribir (con) el cuerpo. El lenguaje de la enfermedad y sus metáforas.....</i>	<i>21</i>
3	PANORAMA SOCIOCULTURAL EN EL CHILE DE POSTDICTADURA	27
4	FRUTA PODRIDA, RESISTENCIA FRENTE AL PODER BIOMÉDICO	36
5	SANGRE EN EL OJO, APROPIACIÓN DEL DISCURSO CLÍNICO	54
6	SISTEMA NERVIOSO, LA ENFERMEDAD COMO NORMA	72
7	PUNTOS SUSPENSIVOS	86
8	BIBLIOGRAFÍA	92

1 INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo aportar un análisis de la poética que construye la escritora chilena Lina Meruane (1970) para narrar la experiencia de la patología y de la clínica en las novelas *Fruta podrida* (2007), *Sangre en el ojo* (2012) y *Sistema nervioso* (2018); con el fin de examinar cómo se configura en las narraciones de unos sujetos marginales y marginados, que habitan el límite de la normatividad establecida por el sistema, y cómo, desde ese lugar, son capaces de ejercer una resistencia a las imposiciones del poder hegemónico. Las dos primeras novelas de Meruane contestan a una misma pregunta, de acuerdo con Berna González Harbour: «¿Qué hacer ante el discurso imperante de la salud a cualquier precio?», pero adoptan posturas antitéticas en sus respuestas, *Fruta podrida* es el discurso de la resistencia frente al control y la represión del sistema médico, en cambio, la protagonista de *Sangre en el ojo* se apropia del discurso clínico y se hace cargo de esas promesas de salud por sí misma (2016: en línea). *Sistema nervioso*, por su parte, es el relato de todo un clan familiar asolado por la patología y la dolencia, es decir, invierte el esquema hegemónico, haciendo que la enfermedad sea la norma y no la salud. Así pues, la escritura de Meruane se hace subversiva, rompe la lógica sociocultural imperante a través de un lenguaje que se presenta descompuesto para atender, a su vez, contra el concepto tradicional de novela. Porque sus textos dan cabida a elementos dispares con una sintaxis desarticulada que, en definitiva, refleja la lengua orgánica del cuerpo humano, mostrando su dimensión más vulnerable. Al mismo tiempo, sus novelas están pobladas por cuerpos enfermos, que tienen relaciones amorosas ambiguas y extrañas, por familias desestructuradas, por individuos, en suma, que no se ajustan al canon normativo.

Lina Meruane vivió su niñez y adolescencia bajo el régimen militar pinochetista (Zheng, 2017: 352), hecho que deja una notable huella en su escritura, además, «forma parte de las escritoras que surgieron de los talleres literarios de Diamela Eltit», donde la chilena publicó sus primeras obras (Zamorano, 2016: 28). Meruane y sus contemporáneas fueron reconocidas por el canónico Roberto Bolaño en «Fragmentos de un regreso al país natal», así, según Bolaño,

hay una generación de escritoras que promete comérselo todo. A la cabeza, claramente, destacan dos. Estas son Lina Meruane y Alejandra Costamagna, seguidas por Nona Fernández y por otras cinco o seis jóvenes armadas con todos

los implementos de una buena literatura. [...] Las jóvenes escritoras chilenas escriben como demonias (2013: 67).

Lina Meruane es autora, además de las novelas ya citadas, de otras obras como la crónica *Póstuma* (1968), del libro de cuentos *Las Infantas* (1998), de la diatriba *Contra los hijos* (2014) y del libro de ensayos *Viajes virales* (2012), entre otros. Mediante una escritura experimental, Meruane trata de reflexionar en torno a conceptos teóricos como la biopolítica elaborada por Foucault, la noción de cuerpos que importan planteada por Judith Butler o la enfermedad como metáfora de la patología social sugerida por Susan Sontag. La expresión de estas nociones teóricas, políticas y filosóficas contemporáneas a través de la intimidad de la vida cotidiana es en lo que se va a centrar este trabajo, con el propósito de analizar cómo dichos conceptos pueden funcionar en la literatura, que es un discurso subjetivo y, a su vez, creador de subjetividades.

Así pues, para abordar esta propuesta de análisis es necesario un acercamiento previo a las nociones antes mencionadas, con el fin de construir un marco teórico sólido en el que se apoyarán las hipótesis planteadas en estas páginas. Dichas nociones se articulan en los mecanismos más profundos de las tres novelas e influyen inevitablemente en las vidas de los personajes, ya que explican cómo se construye su condición de sujetos foráneos y abyectos. Además, condicionan la propia escritura, porque esta se convierte en una herramienta para articular la resistencia ante el control ejercido por las distintas instituciones, mediante el cuerpo, la enfermedad y la palabra. Las tres novelas de Meruane se ven atravesadas por la patología y por las complejas relaciones que esta impone al individuo respecto al sistema de poder. La institución en la que más ahonda esta escritora es la médica que, con su control y represión, deja una huella en la superficie del cuerpo y determina el comportamiento social del individuo. Seguida de la institución familiar, que también adquiere un gran peso en la configuración de la subjetividad, con su frágil equilibrio de lazos sanguíneos y el panoptismo de las relaciones jerárquicas que se establecen y obligan a ejercer o a recibir cuidados. La escritura se erige como un lugar para la resistencia, el estilo patológico de Meruane refleja la narración clínica sobre cómo la enfermedad penetra en el individuo, abriendo una herida, que impregna todos los ámbitos de su vida, condenándolo a habitar el reino de los otros, el reino de los enfermos, del que habla Susan Sontag. Desde este lugar marginal es desde donde surge el discurso de la resistencia, creado y articulado a través del lenguaje del organismo, que configura una forma de disidencia y, sobre todo, una nueva forma de vida. La metáfora patológica no solo sirve para excluir a los pacientes, sino, a su vez, para construir un discurso nuevo

mediante la apropiación por parte de los propios enfermos del discurso represor; se crea así un discurso somático que reivindica la vida e inevitablemente la muerte.

En definitiva, la trilogía clínica de Lina Meruane integra estos conceptos políticos y filosóficos, se apropia de ellos para crear una narrativa de la vida, que indaga en las posibilidades del cuerpo y de su lenguaje capaz de subversión. La lengua del cuerpo es a su vez universal e individual. La única lengua que todos los seres humanos son capaces de sentir, pero que se complica en el momento de comprenderla o expresarla a través del discurso de poder, lo que conlleva una inexorable pérdida de inteligibilidad. El dolor y la muerte desarticulan el lenguaje hegemónico, aunque formen una parte ineludible del cuerpo, el sistema trata de alejarlos y, por consiguiente, de negarlos. La enfermedad se convierte en un enemigo, un invasor del cuerpo y la muerte se trata de aplazar lo máximo posible. Sin embargo, es necesario buscar la forma de acceder a esa lengua y de utilizarla para devolverle su estatus de legitimidad al organismo, frente a los discursos artificiales creados por los sistemas de poder-saber, mediante la literatura. Lina Meruane propone distintos espacios subversivos dentro de sus novelas en los que se articula una relación entre cuerpo, enfermedad, escritura, silencio y resistencia.

2 MARCO TEÓRICO

2.1 *Biopoder: cuerpo y sujeto*

De acuerdo con Giorgi y Rodríguez, es Foucault quien descubre que las técnicas de organización y control a las que está sujeto el individuo tienen como objetivo la vida, esto es, actúan sobre la salud, la sexualidad, la herencia biológica, la higiene y la conducta del propio cuerpo (2007: 10). El poder ejerce su derecho sobre la vida de los individuos mediante distintos mecanismos, como la incitación, el reforzamiento, el control, la vigilancia y la organización de las fuerzas de los individuos que somete, su fin último es producir dichas fuerzas, hacerlas crecer y ordenarlas. Los sujetos se educan en la necesidad de vivir, lo que implica que «el poder reside y se ejerce en el nivel de la vida, de la especie, de la raza y de los fenómenos masivos de la población» (Foucault, 2007a: 165), en consecuencia, la muerte se erige como una frontera infranqueable para él. Foucault define el poder como la capacidad que asume para conducir las conductas,

de hacer circular a la gente por un camino determinado, sin por ello ejercer algún tipo de violencia. El poder es una fuerza que en esencia es productiva, puede conseguir la conversión del espíritu y el encauzamiento de la conducta de los individuos. Es siempre ejercido en una relación y todas las personas poseen poder (*apud* Sossa, 2011: 5).

En este sentido, el propio cuerpo encarna un micropoder que se pone en relación con otros poderes en determinados campos, como el campo social, el económico o el político. Por ello, debe ser educado en la utilidad y en la docilidad para poder integrarlo en el sistema de control, mediante los mecanismos de lo que Foucault denomina anatomopoder del cuerpo humano. Por otro lado, es necesario que el sistema controle los nacimientos, la mortalidad y la salud de los individuos que lo integran, lo que hace mediante la biopolítica de la población. De esta manera, se configura el bio-poder, cuya función más alta es invadir la vida en todos sus aspectos (Foucault, 2007a: 169). El biopoder es esencial para el funcionamiento del capitalismo, los cuerpos se insertan en el sistema de producción y la población es ajustada a las necesidades de los procesos económicos (Foucault, 2007a: 170). El control de los cuerpos se lleva a cabo mediante la disciplina y la vigilancia ejercidos por los aparatos de Estado, que operan como factores de jerarquización y segregación, garantizando, de esta manera el mantenimiento de las relaciones de dominación y los efectos de la hegemonía. La norma adquiere una importancia fundamental para el biopoder, la ley, en su última instancia amenaza con la muerte, pero un poder que actúa sobre la vida ha de crear formas de control que no impliquen la muerte, por ende, «necesita mecanismos continuos, reguladores y correctivos» (Foucault, 2007a: 174); para ello, se integra en un *continuum* de aparatos (médico, administrativo, jurídico, etc.). Esto es, el poder se vuelve normalizador para segregar a los sujetos y distribuirlos en el mapa de lo normal y lo anormal.

Foucault señala que la clausura del sujeto en distintos espacios de la sociedad, como las cárceles, los hospitales y los manicomios, entre otros, donde este es medido, vigilado, clasificado y castigado, lo convierte en un sujeto forzoso de instituciones codificadas racionalmente a través de la disciplina (*apud* Aguilera Portales, 2010: 29). Así pues, de acuerdo con Aguilera Portales, «el cuerpo sufre una inscripción disciplinaria en la sociedad moderna, en nombre de la racionalidad organizada» (2010: 29). Se instaura un mundo supuestamente ordenado en el que se rechaza al otro, al diferente. La tecnología moderna interviene y coloniza el cuerpo en el umbral entre lo social y lo biológico, haciendo que el cuerpo y la vida se tornen materia política. Pero es desde el propio cuerpo y desde la propia vida desde donde se puede desfigurar y resistir a la producción

normativa de la subjetividad (Giorgi y Rodríguez, 2007: 10). Así pues, las distintas instituciones emiten discursos de poder-saber racionalizados y normalizadores, cuyo receptor directo es el cuerpo, que sufre una desestructuración epistemológica, una ruptura entre la sensibilidad y el conocimiento, porque se somete al control del biopoder. Foucault define el cuerpo como un campo en el que se produce una tensión entre las fuerzas dominantes y las dominadas, que, a su vez, se configura por una pluralidad de cuerpos, cuerpo químico, biológico, social, político... (*apud* Aguilera Portales, 2010: 30). El cuerpo posee la capacidad de marcar una experiencia como auténtica, en tanto que física, a través del dolor, del placer y de la muerte como experiencias límite. El cuerpo ideal para el sistema, según Foucault, es el del hombre-máquina carente de discurso, vacío de subjetividad, fácil de manipular, modelado por los dispositivos disciplinarios, inserto en el engranaje social sin oponer resistencia (*apud* Aguilera Portales, 2010: 33).

El cuerpo y la vida no solo se erigen como objetos para el poder, sino también como espacios para lo abyecto y lo inhumano. La vida es una fuerza potencial que atraviesa las construcciones normativas, capaz de amenazarlas con su potencia de devenir y de alteración, es el arma para la resistencia y la disidencia. «La vida emerge como umbral de extrañeza y anomalía respecto de los modos normativos de lo individual y de lo humano» (Giorgi y Rodríguez, 2007: 12). La *humanidad* es un concepto que sobrevuela la vida y arroja fuera del campo de lo humano aquello que no repite ni se ajusta a la norma hegemónica de representación, configurando así el campo de lo inhumano, de lo abyecto. El biopoder posee la capacidad para cualificar la vida y para decidir qué vidas merecen la pena ser vividas y qué muertes no merecen un duelo (Giorgi y Rodríguez, 2007: 21-22). Asimismo, ciertos cuerpos se reducen a mera supervivencia, cuerpos-excluidos, cuerpos-ausentes, cuerpos desaparecidos (Aguilera Portales, 2010: 32), cuerpos, en suma, que poseen una vida precaria que no importa en términos del capital. En este punto, cabe tratar de definir, pues, qué es *vida* en estos contextos. Para Foucault, «la vida es aquello que es capaz de error» (2007b: 55), es decir, la vida no está exenta de defecto y, por consiguiente, de enfermedad y de muerte. El conocimiento de la vida surge del estudio de la patología, así pues, es imposible construir una ciencia de lo viviente sin tener en cuenta la posibilidad de la monstruosidad, la anomalía y el error (Foucault, 2007b: 53), el hombre es un ser vivo condenado a errar y a equivocarse. Foucault arranca al sujeto del terreno del *cogito* y lo sitúa en el nivel de la vida, pero es una vida que va más allá de lo vivido (*apud* Agamben, 2007: 61), porque la vida y la muerte son cuestiones morales y políticas (Foucault, 2007b: 54).

El sistema no acepta el defecto como parte de la vida, ya que no es inteligible para el discurso hegemónico y, además, es contraproducente para el sistema económico. Un cuerpo enfermo o moribundo desarticula el lenguaje, regresa a la «vida desnuda», una vida al margen del biopoder (Agamben, 2007: 77), que debe ser excluida y rechazada, porque supone un peligro social. Una vida que resiste al control. En esa vida, de acuerdo con Antonio Negri, es donde reside el monstruo contemporáneo (2007: 105), que no es más que aquello que posee la capacidad de desestabilizar y de transformar el sistema opresor. El sujeto que no encaja dentro de los límites que marca el sistema es ficcionalizado por los discursos de poder como un monstruo, un demonio, un enemigo, un peligro para el orden, para la sociedad, para la vida y es por esto por lo que debe ser excluido, extirpado y negado (Negri, 2007: 109). Así se configura toda una red de metáforas funcionales en torno a los individuos que transitan por los márgenes del sistema, con el fin de situarlos en el campo de lo abyecto, de lo expulsado del orden social. Y es en ese campo de lo inhumano y de lo monstruoso donde reside la resistencia, porque posee la capacidad de poner en jaque al discurso sistémico y de proponer formas de vida alternativas a la hegemonía normativa del capitalismo.

2.2 *Otra vuelta en torno al cuerpo. Cuerpos que importan, lo abyecto y lo monstruoso como nuevas formas de vida*

Los cuerpos no son simple materialidad, ni tampoco objetos de pensamiento abstractos, superan su propio límite, ya que ponen al individuo en contacto con el mundo que se encuentra fuera de él mismo. A su vez, los cuerpos tampoco son una mera construcción sociocultural, porque viven y mueren; comen y duermen; sienten dolor y placer; soportan la enfermedad y la violencia (Butler, 2002: 13). El cuerpo es, pues, un campo en el que se imbrica lo biológico y lo social. Esto es, recibe las construcciones del discurso del saber-poder; estas construcciones son lo que hace que un cuerpo sea reconocido como tal, es decir, que sea reconocido como un sujeto, que forma parte de un grupo social con esquemas reguladores y normalizadores. De modo que, para que ese cuerpo sea reconocido, debe ajustarse a unas normas de legibilidad determinadas por el sistema. El discurso normalizador produce los efectos que nombra a través de una práctica reiterativa y referencial que Judith Butler denomina *performatividad* (2002: 18). La norma se erige como excluyente, es decir, los sujetos que no lleven a cabo dicha práctica pertenecerán a la esfera de aquellos que no son sujetos, pero que forman parte del exterior constitutivo

del campo de lo normal. Esto es, un exterior que a su vez es interior, ya que forma parte del sujeto como su propio repudio personal. Julia Kristeva define lo abyecto como aquello que se opone al yo, porque se encuentra fuera del conjunto de reglas sociales, al límite de la vida, lo abyecto es «algo rechazado del que uno no se separa nunca. [...] aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden» (2006: 11). El terreno de lo abyecto se erige como una frontera, un margen que delimita la legibilidad de un sujeto, que es producido por el discurso hegemónico como exclusión y, por ello, no tiene una existencia separable o plenamente independiente como exterior absoluto.

De esta forma, la construcción no es, pues, un acto único ni un proceso causal iniciado por un sujeto, que culmina en una serie de efectos, sino más bien es un proceso temporal que opera a través de las reiteraciones de las normas, además en virtud de esta misma reiteración se abren brechas y fisuras que representan la inestabilidad constitutiva de este tipo de construcciones (Butler, 2002: 29) y es precisamente en los resquicios incontrolados e incontrolables donde nace el monstruo. Es decir, el discurso del poder necesita de lo abyecto y al mismo tiempo es en ese margen donde es posible la resistencia. El no sujeto que habita el mundo de lo abyecto es lo que Antonio Negri denomina *monstruo político*. Este monstruo vaga en los sueños y en el imaginario de la locura, es la pesadilla de lo «bello y bueno», pertenece a la nada, al límite absoluto del ser. En consecuencia, el sujeto que resiste se ficcionaliza como un monstruo, porque la existencia de esta figura desestabiliza el discurso del poder, «solo un monstruo es el que crea resistencia ante el desarrollo de las relaciones capitalistas de producción» (Negri, 2007: 103). La vida misma se presenta como potencia política monstruosa, el monstruo biopolítico es una alternativa contra las pretensiones del discurso hegemónico. El monstruo como catalizador de la rebelión contra el Estado supone un peligro para el orden social y, por ello, debe ser extirpado. Pero se encuentra demasiado cerca del propio poder del capital, ya que forma parte del sistema y es esta interioridad lo que aterroriza al dominio del poder (Negri, 2007: 110). Así pues, si el poder no posee la capacidad para apresar al monstruo y para destruirlo, debe intentar ponerlo bajo control, debe normalizarlo (Negri, 2007: 113). El monstruo biopolítico está en todas partes, se difunde por donde haya vida, es producción y comunicación (Negri, 2007: 131). De esta manera, la resistencia deja de ser solo una lucha, para convertirse en una forma de vida. El monstruo reivindica la carne, el cuerpo y la subversión lejos del racionalismo y la contemplación promulgadas por el sistema. Lo monstruoso «todo el tiempo da lugar a nuevas aperturas del ser, tal vez esperanzas, ciertas pulsiones y deseos y, a partir de esta

tensión, el monstruo se abre al futuro» (Negri, 2007: 134). El discurso sistémico no acepta al marginado, al otro, al monstruo, por ello, lo encierra en el interior profundo del sujeto y lo relega al «afuera» abyecto, pero el monstruo no sigue las reglas.

El poder opera en la constitución de la materialidad misma del sujeto, es el principio que «simultáneamente forma y regula al ‘sujeto’ de la sujeción», de acuerdo con Foucault (*apud* Butler, 2002: 63). Dicha materialización está regida por los principios de inteligibilidad. Por consiguiente, son solo los cuerpos que materializan la norma, esto es, los cuerpos inteligibles, los que alcanzan la categoría de cuerpos que importan. A su vez, el campo de los excluidos y los abyectos de la hegemonía simbólica puede obligar a una rearticulación de lo que determina cuáles son esos cuerpos que importan, qué estilos de vida se consideran «vida», qué vidas vale la pena proteger o salvar y cuáles merecen que se llore su pérdida (Butler, 2002: 39). El exterior debe abrirse como un camino para el futuro, las exclusiones no deben asumirse como «tristes necesidades de significación», sino que deben ser reconfiguradas y convertidas en un horizonte de cambio donde se supere la violencia de la exclusión (Butler, 2002: 91). El hábitat del monstruo, la esfera de lo abyecto, los no-sujetos, los cuerpos desmaterializados son fundamentales para la resistencia, ya que cumplen una función desbaratadora del sistema, ponen en duda la eficacia del discurso de poder-saber, aportan un punto de vista crítico. En definitiva, hacen que las fronteras violentas y aparentemente rígidas que establece el régimen normativo se tambaleen con un seísmo real de carácter social. Así pues, el cuerpo biológico, la carne, adquiere la categoría de sujeto mediante su reconocimiento ante la Ley. Esto es, el individuo se hace sujeto mediante la imposición del poder, el cuerpo no solo recibe reconocimiento, sino que además alcanza cierto orden de existencia social, «al ser transferido de una región exterior de seres indiferentes, cuestionables o imposibles al terreno discursivo o social del sujeto» (Butler, 2002: 180). La ocupación de un nombre es lo que sitúa a un individuo, sin elección posible, dentro del discurso. Este «yo» discursivo recibe su capacidad de acción por el hecho mismo de estar implicado en las relaciones de poder, por ello, si trata de oponerse a ellas, siempre lo hará desde y a través de dichas relaciones de poder, porque no existe fuera del discurso, por ende, no existe fuera del poder. Esto es, se produce una ambivalencia constitutiva, ya que dicha constitución como un «yo sujeto» dentro del discurso «tiene tanto el sentido habilitante como el violador de la palabra ‘sujeción’» (Butler, 2002: 181). Pero la resistencia no consiste en dejar de utilizar los términos engendrados por el poder, sino de apoderarse de

ellos y hacerlos actuar en las direcciones que inviertan y desplacen sus propósitos originarios en el no-espacio de lo abyecto.

Los no-sujetos, aquellos individuos no reconocidos por la ley, corren un mayor riesgo de sufrir violencia, tanto física, como institucional. El valor de una vida se establece según si esta merece o no un duelo público, es decir, se produce una distribución diferencial del dolor por una pérdida, lo que produce y mantiene una concepción excluyente de quién es normativamente humano (Butler, 2006b: 16-17). La pérdida y la violencia es lo que reúne a toda la humanidad en un «nosotros», de acuerdo con Judith Butler, esto quiere decir que todos los seres humanos somos capaces de experimentar el dolor, por tanto, somos vulnerables ante los demás. Las minorías están más expuestas a la violencia, tanto a su posibilidad como a su realización, cada uno de nosotros se constituye políticamente en función de la vulnerabilidad social de nuestro cuerpo y es el grado de vulnerabilidad lo que nos sitúa en un determinado grupo social (Butler, 2006b: 46). El duelo es fundamental en las relaciones humanas, ya que nos enfrenta a la revelación de que hay lazos que nos ligan a los otros, que nos constituyen como seres sociales, que configuran nuestra propia experiencia como individuos y como parte de un colectivo social. La pérdida enfrenta al Yo a una experiencia enigmática, se pone en cuestión la relación con el Otro, una relación que no reduce al sujeto al silencio, sino que satura su discurso de signos en descomposición, la escritura de la pérdida desintegra la unidad del Yo, por lo que dicho discurso se vuelve vacilante (Butler, 2006b: 49-50). El Yo ya no es autónomo, depende completamente del Otro, para constituirse a sí mismo y para construir su narración. «Uno habla, y uno habla para otro, a otro, y aun así no hay forma de hacer caer la distinción entre el Otro y el uno mismo» (Butler, 2006b: 51).

En estas relaciones con el Otro, el cuerpo es esencial, ya que supone la mortalidad y la vulnerabilidad, «la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia» (Butler, 2006b: 52). La dimensión corporal nos implica en vidas que no son la nuestra, de tal manera el individuo se expone a la violencia, lo que muestra su vulnerabilidad originaria respecto a otros seres humanos, así nuestra vida puede ser eliminada por la acción deliberada de Otro (Butler, 2006b: 55). Pero ciertas vidas son más vulnerables que otras y ciertas muertes son más dolorosas que otras, aunque la vulnerabilidad sea inherente al ser humano desde que nace, no se distribuye de la misma manera entre todos los grupos sociales. Lo humano se define por contornos culturales, las pérdidas que se reconocen y por las que se siente el duelo son las pérdidas humanas, son las pérdidas de aquellos individuos que se consideran humanos. Dichos contornos se

articulan en torno a distinciones sociales como género, etnia, sexualidad, salud, cuerpo, origen... Ciertas vidas, no solo son inhumanas, sino que son irreales, esto implica que, si la violencia se produce sobre ellas, ningún daño se ha llevado a cabo ya que son vidas que ya han sido negadas de antemano. Para este tipo de vidas o, mejor dicho, no-vidas no cabe ningún duelo porque nunca fueron realmente consideradas como tales. Estas vidas deshumanizadas son las que no encajan en el discurso dominante que establece qué es lo humano. Si bien la violencia comienza a nivel de discurso, desemboca en una violencia física portadora del mismo mensaje de deshumanización. Así pues, como ya se ha señalado, el verdadero problema reside en la existencia de límites para el discurso que establece fronteras para la inteligibilidad humana, es decir, si un individuo no encaja en el esquema dominante, se convierte en un ser monstruoso, privado de lenguaje o, más bien, del derecho a ser escuchado. De esta manera, las vidas deshumanizadas no merecen un duelo, porque no se incluyen en el discurso público, por ende, si mueren, no importa, porque no se consideran ni una vida, ni una pérdida. Los actos de duelo autorizados públicamente establecen y producen la norma que regula qué muertes vale la pena llorar, el poder, en este caso, opera por elipsis, esto es, a través de la prohibición del duelo público de otras vidas. Esta distribución diferencial del duelo sirve para desrealizar los efectos de la violencia (Butler, 2006b: 64).

Es necesario reconocer una vulnerabilidad común a todo ser humano, ya que se sostiene precisamente en el acto de su reconocimiento. Nos constituimos, pues, en el llamado del Otro, a través del lenguaje sin el cual no podríamos existir (Butler, 2006b: 72), si nadie reconoce nuestra vida como tal, se vuelve irreal. Los humanos somos seres sociales en el más íntimo de los niveles, seres que se comportan de una determinada manera con respecto a un Tú. Nuestro Yo, dependiente de un Tú, se constituye a través de unas normas de reconocimiento que no se originan en ninguno de los dos (Butler, 2006b: 73). En esta relación se produce una tensión causada por el temor por la supervivencia propia y por la angustia de herir al Otro. A su vez, ese Otro es la condición necesaria para que exista un discurso, es decir, el Yo es interpelado involuntariamente en el acto comunicativo por el Tú. Los modos más comunes de humanización y de deshumanización se analizan partiendo del supuesto de que los que gozan de representación, especialmente de autorrepresentación, tienen más probabilidad de ser humanizados y quienes no tienen esta oportunidad corren un riesgo mayor de ser tratados como menos que humanos, considerados no-humanos o directamente no tomados en cuenta (Butler, 2006b: 176). El valor de la vida solo aparece en las condiciones en las que

pueda tener importancia su pérdida, así pues, la cualidad de merecer un duelo y, por ello, ser llorada es un presupuesto para toda vida que importe (Butler, 2010: 32).

Los marcos que operan en la distinción entre vida inteligible y vida ininteligible no solo organizan la experiencia visual, sino que, también, generan ontologías específicas de qué supone ser un sujeto. Si bien es cierto que la vida excede la norma, esto no quiere decir que *vida* sea siempre sinónimo de resistencia a la normatividad, sino que la norma posee unos límites marcados que pueden, o no, ser transgredidos (Butler, 2010: 17). El reconocimiento es una práctica entre dos sujetos agentes que actúan haciendo que un ser humano se convierta en un sujeto inteligible desde el punto de vista de la norma. Este reconocimiento se realiza de manera diferencial, ya que la vida y la muerte existen en el discurso bajo un marco determinado, el sistema establece qué es y cómo ha de ser vivida una vida y cómo debe afrontarse la muerte. El mecanismo por el que se reproduce el marco emitido por el sistema es reconocible, debido a la existencia de su exterior constitutivo, que puede ser modificado (de hecho, lo es) y esta es una de sus características esenciales. La ruptura del marco se produce a través del arte que, aunque no pueda actuar directamente sobre la realidad, sí puede reflejar las situaciones sociales para llevar a cabo una denuncia de la violencia ejercida por el poder y también puede hacer un llamamiento a la justicia y al fin de dicha violencia. El arte permite someter la realidad a juicio, para descubrir los planes de instrumentalización y exclusión de la autoridad. La cultura y las expresiones artísticas forman un aparato de subjetivación, es decir, pueden reproducir el discurso hegemónico, pero, a su vez, permiten articular la resistencia contra el sistema dentro o mediante dicho discurso. Así pues, el arte tiene la capacidad de contribuir a la configuración de los marcos que definen qué es una vida, cómo ha de ser vivida y cómo afrontar su muerte.

Cabe plantearse en este punto, qué ocurre con un cuerpo enfermo dentro de todos estos marcos de representación. La degeneración y la destrucción forman parte del proceso de la vida misma «por irónico que pueda parecer, excluir la muerte en favor de la vida constituye la muerte de la vida» (Butler, 2010: 37). La decisión de alargar o de acortar la vida de los humanos es controvertida, porque no existe un consenso sobre cuándo y dónde debe tomarse esta decisión. La vida necesita una serie de características capacitadoras para poder ser una vida «vivable», pero la enfermedad no forma parte de dichas características, aunque sea una de las más fundamentales de todo organismo vivo. Esta escapa a la comprensión del discurso de poder y, por ello, se destierra, se aleja, se trata de erradicar, convirtiendo al enfermo en enemigo público. Los cuerpos son

organismos físicamente persistentes, sujetos a incursiones y enfermedades, que ponen en peligro la simple posibilidad de existir, no pueden pensarse fuera de su finitud y su dependencia de los seres que hay fuera de sus límites (Butler, 2010: 52). Vivir es tener una vida que se encuentra siempre en peligro de ser eliminada por razones que no están bajo el control de uno mismo. Nada puede eliminar la posibilidad de la enfermedad o del accidente para un cuerpo vivo, que está siempre subordinado a unos modos sociales y ambientales que limitan su autonomía individual. La capacidad del cuerpo para enfrentarse con el mundo es lo que lo define y lo anima en su respuesta ante el entorno, esta capacidad incluye una amplia gama de afectos, como el placer, la rabia, el sufrimiento o la esperanza (Butler, 2010: 58). De acuerdo con Melanie Klein, el ser humano desarrolla respuestas morales como reacciones a cuestiones de supervivencia, a causa de que el individuo se desenvuelve en el mundo a través de la interpretación subjetiva de este (*apud* Butler, 2010: 71). La capacidad de supervivencia de un Yo depende de otros, sin los cuales no puede existir, «entonces mi existencia no es solamente mía, sino que se puede encontrar fuera de mí, en esa serie de relaciones que proceden y exceden los límites de quien soy» (Butler, 2010: 72).

Así pues, la vida no está sostenida únicamente por un impulso de autoconservación, concebido como un instinto interno del organismo, sino como una condición de dependencia hacia los Otros, de tal manera, la supervivencia resulta posible, y a su vez se pone en peligro, desde la vulnerabilidad propia. El afecto necesita apoyos sociales para existir, se siente solo la pérdida perceptible, que depende de las estructuras sociales de inteligibilidad. Para percibir una vida es necesario reconocer su cuerpo como humano, este reconocimiento depende de procesos sociales de normalización, que se configuran a través de parámetros de raza, género, sexo y salud, entre otros. El cuerpo está ligado al mundo, a un espacio y a un tiempo que no controla (Butler, 2010: 83). Lo que supuestamente delimita quién soy yo es el contorno de mi cuerpo, aunque este nunca es solo mío. El cuerpo es un producto social tanto en su superficie como en su comportamiento, que, además de ser una condición básica para la existencia, pone en peligro nuestras vidas y nuestra capacidad de supervivencia. Pero no solo se relaciona con los otros cuerpos de su especie, sino que también establece vínculos con otros elementos distintos del entorno, como lo animal y lo tecnológico. Las fronteras entre estos elementos cada vez se difuminan más, a pesar de que el poder trate de aislar al individuo y reducirlo a lo humano, porque lo animal es incontrolable y lo mecánico causa terror, por impredecible.

2.3 *Los límites del cuerpo: animal y máquina*

Si bien se ha afirmado en el apartado anterior que el Yo establece una estrecha dependencia del Otro, gracias a la que se constituye a sí mismo, en este punto se verá cómo el cuerpo posee otras limitaciones y conexiones con entidades distintas del entorno sociocultural en el que habita. De esta manera, el cuerpo moderno, de acuerdo con Andrés Le Breton, implica la fragmentación del sujeto con los otros, con el cosmos y consigo mismo, «el cuerpo occidental es el lugar de la censura, el recinto objetivo de la soberanía del *ego*», se convierte, así, en un factor de individualización (Le Breton, 2002: 8). El cuerpo se carga de significado dentro del marco sociocultural y es el discurso de poder-saber lo que otorga los nombres a sus partes y es el que define también sus funciones. Así pues, se convierte en una construcción simbólica llevada a cabo por el discurso biomédico, por tanto, no puede ser una realidad en sí mismo (Le Breton, 2002: 13). Cada sociedad crea, pues, su propio imaginario corporal. En las sociedades occidentales contemporáneas la formulación de esta simbología proviene de la biología y de la medicina; el cuerpo se erige como una frontera precisa que separa al individuo del Otro, del monstruo, que habita el margen constitutivo de todas las sociedades racionalizadas, esto es, se establece como un factor de individualización esencial.

Lo anómalo, en términos de Foucault, incluye todo aquello que es distinto o desconocido y que, como tal, desafía los límites establecidos por la norma. Una de las características básicas de esta categoría es la mezcla:

La mezcla de dos reinos: reino animal y reino humano [...]. Es la mixtura de dos especies [...] mixtura de dos individuos [...] de dos sexos [...] una mixtura de vida y muerte [...]. Por último, es una mixtura de formas. Transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco (*apud* Mancilla Troncoso, 2017: 201).

Así pues, la alianza del discurso médico y el discurso moral se vuelve fundamental en las construcciones normativas de las sociedades secularizadas, ya que este contexto ya no necesita de ningún ente no humano como instancia de sanción normativa, ni tampoco una autoridad social, de acuerdo con lo que afirma Anz (*apud* Mancilla Troncoso, 2017: 201). El campo de la aparición del monstruo es el dominio jurídico biológico, «el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido», además de que su fuerza y capacidad reside en que viola la ley y, a la vez, la deja sin voz, en términos de Foucault (*apud* Mancilla Troncoso, 2017: 202). Lo animal propone una alternativa flexible y «extraña» a los modelos establecidos en la cultura, ya que lo animal y lo no humano «configuran un

devenir otro que pone en crisis la fijeza del principio de identidad y su representación» (Mancilla Troncoso, 2017: 208).

Lo que define al monstruo es, pues, la difuminación de los límites entre las distintas categorías de lo vivo. En la sociedad contemporánea se erige otro factor fundamental que interactúa con los cuerpos humanos y es la instancia de lo tecnológico, de la máquina. Se produce una intersección entre la ciencia y la humanidad, que da lugar a una criatura nueva que Donna Haraway denomina *cyborg*. Hoy día la frontera entre lo humano y lo animal se ha difuminado, de acuerdo con Haraway, «ni el lenguaje, ni el uso de herramientas, ni el comportamiento social, ni los acontecimientos mentales logran establecer la separación entre lo humano y lo animal de manera convincente» (1983: 257). Esta división ya no es necesaria, de hecho, muchas ramas culturales reafirman el placer de conectar lo humano con otras especies vivientes. El *cyborg* surge donde la frontera de lo humano es transgredida, es un híbrido de máquina y organismo, la medicina contemporánea lo convierte en una realidad corporal y social (Haraway, 1983: 253). Las máquinas de finales del siglo pasado vuelven ambiguo el límite entre lo natural y lo artificial; los límites de lo físico y lo no físico se vuelven muy imprecisos en un mundo de realidades virtuales como el actual. Las tecnologías de la comunicación y las biotecnologías son las herramientas decisivas para reconstruir nuestros cuerpos, ponen en funcionamiento nuevas relaciones sociales y nuevas formas de relacionarse con el entorno, el mundo se traduce en un problema de códigos cibernéticos (Haraway, 1983: 279). La realidad social y corporal del *cyborg* propone un mundo sin miedo al parentesco con animales ni máquinas, con identidades permanentemente parciales configuradas desde puntos de vista contradictorios. El mito del *cyborg* es uno de los más poderosos hoy día para la resistencia contra el discurso hegemónico de normalización, debido precisamente a su carácter mestizo y cambiante. El propio organismo de los seres humanos ha sido traducido a problemas de codificación genética y de lectura (Haraway, 1983: 280).

Estos cambios no se producen solo en el discurso del saber científico, sino que se desarrollan directamente a nivel de una realidad ampliamente mundana, es decir, la innovación tecnológica marca transformaciones fundamentales en la percepción de las estructuras que configuran el mundo para los individuos concretos. La microelectrónica hace de intermediaria entre el código informático y el sujeto humano, «mente, cuerpo y herramienta se encuentran en términos muy íntimos» (Haraway, 1983: 282). En la clínica es donde se intensifican estas relaciones entre máquina y organismo. El hospital es un

ambiente muy saturado con productos y procesos de alta tecnología, que se encargan de normalizar, curar y alargar la vida de los individuos (Haraway, 1983: 294). La metáfora mecánica, como bien dice Le Breton, influye en la multiplicación de las prótesis artificiales que permiten adivinar que pesa sobre el cuerpo la voluntad de corregirlo, para modificarlo con el fin de abolir la enfermedad (2002: 81). La medicina hoy en día no solo pretende curar el cuerpo, sino que además despliega otra faceta sociocultural relacionada con su vulnerabilidad, el temor a la inminencia de la muerte. La enfermedad y la muerte poseen su propio campo de significación, es decir, su propio texto escrito a través del lenguaje del poder biomédico. La autoridad cultural y material de los discursos biomédico y biotecnológico se presenta como unívoca e incuestionable, pero en la práctica es una instancia extremadamente vulnerable, por ende, debe ser dinámica y reproducirse constantemente. De acuerdo con las palabras de Donna Haraway, mito, laboratorio y clínica se encuentran íntimamente entrelazados en las sociedades contemporáneas (1983: 351). A su vez, este discurso da cuenta de la desigual experiencia del padecimiento entre millones de personas, que se deriva de los procesos sociales heterogéneos (Haraway, 1983: 348), regidos, como todas las instancias de la vida, por el poder económico capitalista.

El discurso científico no es abstracto, ni exclusivamente académico, sino que es un discurso cultural presente en la vida cotidiana de los individuos. Y es en este nivel de existencia donde se construye la vida afectiva, familiar, profesional y de las amistades, es decir, es donde se desarrolla la experiencia real del sujeto, por lo que el discurso biomédico se encuentra en su epicentro mismo. Dentro de la cotidianeidad contemporánea, el cuerpo se vuelve invisible, ya que el discurso hegemónico dicta que sus pulsiones deben dejarse de lado en pro de la correcta convivencia social, sin embargo, la enfermedad, el dolor y la muerte rompen esta relación de indiferencia hacia los impulsos corporales. El ser humano occidental concibe su propio cuerpo como un objeto que posee; es el que otorga el medio sensorial para percibir la vida, el entorno físico que habita el individuo. Actúa como la inserción del hombre en el mundo y el soporte *sine qua non* de todas las prácticas sociales, solo existe en los momentos en los que deja de cumplir sus funciones habituales, es decir, cuando desaparece de la rutina de la vida cotidiana o cuando rompe «el silencio de los órganos» (Le Breton, 2002: 124). El cuerpo incluso puede volverse una molestia, si se expone demasiado al público, causando una situación de incomodidad sociocultural para el individuo. El comportamiento corporal varía en función del sexo, la clase social, la edad, el parentesco y la familiaridad entre los

interlocutores, depende además del contexto en el que se produce la comunicación (Le Breton, 2002: 127). La modernidad crea una autoridad autoimpuesta al cuerpo de los individuos, es decir, se privilegia la imagen de un cuerpo joven, sano, esbelto e higiénico, que se consigue consumiendo productos diversos y realizando actividades determinadas (Le Breton, 2002: 133). La sociedad de la imagen impone un canon de belleza y de normalidad creando la idea del cuerpo hegemónico que los individuos han de buscar a cualquier precio. Y los que no cumplen con sus exigencias se condenan a la marginalidad y la abyección. La diferencia se convierte en un estigma, el cuerpo debe diluirse en la cotidianeidad y en la familiaridad. El enfermo y el discapacitado recuerdan la insoportable fragilidad de la condición humana, hecho que la sociedad actual se esfuerza por negar. Es decir, se construye todo un discurso en torno al cuerpo «correcto», no solo erigiendo la salud como bien supremo, sino también otras «virtudes» que no admiten la contemplación de las vulnerabilidades del cuerpo humano, como el envejecimiento o la enfermedad.

Por tanto, es necesario crear un nuevo discurso al margen del sistema para poder narrar a todos aquellos que se escapan del marco de la normatividad. El *cyborg* es un ser social real de carne y hueso que busca reescribir el texto de su cuerpo y de su entorno, es el Otro, el espejo distorsionado del Yo (Haraway, 1983: 304). En los textos que crea no se trata solo de deconstrucción literaria, sino de transformación liminal y de rechazo de la ideología de la victimización, para gozar de una vida real, con todo su contenido. Es decir, desborda su propio cuerpo, tratando de responder a la pregunta de: «¿por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en la piel o incluir como mucho otros seres encapsulados por ésta?» (Haraway, 1983: 305). La imaginería del *cyborg* expresa dos argumentos cruciales que definen el tiempo contemporáneo: primero, la producción de teorías totalizadoras y universales es un grave error porque se salen de la realidad y segundo, muestra que es necesario asumir la difícil tarea de reconstruir los límites de la vida diaria en conexión con los Otros, con todas sus partes, que incluyen al animal y a la máquina, esto es, ofrece una salida al laberinto de dualismos que la sociedad actual ha establecido en los cuerpos. En suma, «no se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia» (Haraway, 1983: 311) que posea la capacidad de contemplar todo tipo de lenguajes. En definitiva, el discurso se erige como instancia fundamental no solo para el establecimiento del dominio del poder, sino también para la creación de los discursos de resistencia y subversión. La comunicación es esencial en las sociedades humanas, el discurso posee la capacidad de otorgar al individuo la categoría de sujeto, es decir, es lo que permite el reconocimiento de uno mismo y de los demás

como miembros de un grupo social. La literatura, por ende, se convierte en un aparato primordial en este proceso de creación del discurso hegemónico y normalizador y de reconocimiento de las demás vidas como vidas que merecen la pena, en tanto que sujetos inteligibles, que se ajustan al esquema de lo normal. Así pues, el arte en general y la literatura en particular crean discursos que reproducen la ideología dominante, pero, a su vez, pueden ser unas poderosas herramientas para articular la resistencia y la lucha.

2.4 Escribir (con) el cuerpo. El lenguaje de la enfermedad y sus metáforas

Las pre-comprensiones situadas son fundamentales para toda comunicación y toda acción, ya que comprendemos el mundo a partir de una serie de marcos específicos adquiridos antes del acto comunicativo, construidos social y culturalmente. Los actos lingüísticos de comunicación son actos compartidos de interpretación y se hallan ligados a una localización específica en un mundo estructurado, es decir, el contexto es fundamental, como co-estructura o co-texto (Haraway, 1983: 367). Las multiplicidades del Yo quedan reprimidas en los discursos sistémicos, ya que un Yo híbrido se vuelve ininteligible para el esquema de lo normativo. Pero estas multiplicaciones sí pueden ser llevadas a otros discursos multiculturales que están surgiendo en la salud, en la enfermedad, en la individualidad, en la humanidad y en la muerte (Haraway, 1983: 388). El mito, el arte, la cultura y la literatura son esenciales para el discurso biomédico, porque son aparatos que producen y reproducen el contenido normativo emitido por el poder, haciéndolo llegar a la población. Es necesario, afirma Haraway, que nos despojemos de la idea de que la ciencia y la tecnología son discursos meramente racionales, ya que son construcciones culturales como todo discurso emitido por los seres humanos y, además, plantea que es necesario repensar quiénes son los autores implicados en la creación de estas construcciones (1999: 123).

El cuerpo es un campo colectivo, un artefacto histórico constituido por Yoes humanos y no humanos, orgánicos y tecnológicos (Haraway, 1999: 137). Los poderes de la dominación pueden fracasar y el sujeto posee la capacidad para intensificar ese fracaso. Así pues, la palabra y la escritura no solo sirven para configurar el discurso hegemónico, sino que sirven también de arma poderosa para la resistencia y la subversión del mando y del control, mediante la creación de un código comunicativo nuevo. Así, la enfermedad y la muerte se apoderan de un lenguaje con su propia significación al margen del dictado del sistema. Ya que la sociedad contemporánea es incapaz de lidiar con estas experiencias.

En torno al lugar que ocupa la enfermedad en el discurso sistémico Susan Sontag escribe un ensayo esclarecedor desde su propia experiencia como paciente de cáncer: “La enfermedad y sus metáforas”, en el que postula que para quien vive ante la muerte sin consuelo religioso y sin sentido natural de la misma, esto es, la mayor parte de la población contemporánea, la patología se convierte en «el misterio obscuro, el ultraje supremo» y, por tanto, se mueve en el terreno de lo no gobernable, lo que implica que solo puede negarse. La negación de la muerte conlleva a la legitimación de la violencia del discurso clínico y biopolítico. La enfermedad «tan legítimamente natural como la salud, se vuelve sinónimo de lo que es ‘contra natura’» (Sontag, 2011: 41). Además, se considera que toda patología puede enfocarse desde un punto de vista psicológico, es decir, la culpa de la enfermedad recae sobre el paciente (Sontag, 2011: 32). De este modo, el enfermo posee una doble responsabilidad, la de haber enfermado y también la de curarse. La enfermedad se convierte en un Otro que procede del exterior para instalarse en el cuerpo propio.

Asimismo, Sontag afirma que «se proyecta sobre la enfermedad lo que uno piensa sobre el mal. Y se proyecta a su vez la enfermedad (así enriquecida en su significado) sobre el mundo» (Sontag, 2011: 33) en forma de desorden social. La patología se erige como un enemigo público, que debe extirparse de inmediato, un mal contra el que toda la sociedad «debe alzarse en pie de guerra» (Sontag, 2011: 37). Las metáforas patológicas modernas definen, por analogía con la salud física, un ideal de salud social. Así pues, la enfermedad sirve de recurso prolífico para el discurso político y moralizador, en una época en la que las ideas religiosas y filosóficas han perdido su eficacia. Las metáforas militaristas contribuyen a estigmatizar ciertas enfermedades y, en consecuencia, a quienes las padecen, porque infunden miedos en la población, favoreciendo de esta manera la exclusión social de los enfermos, por lo que la enfermedad puede suponer una muerte social, anterior a la muerte física. Confiere una identidad abyecta a quien la padece, coloca al individuo en el grupo de los Otros, de los pacientes, de los que sufren. El contagiado/contagioso queda marcado física y moralmente por una huella que promete transmitirse a los demás, las instituciones médicas se convierten en lugares de aislamiento para impedir esa transmisión de la enfermedad (Guerrero y Bouzaglo, 2009: 18).

Lo más temido de las enfermedades, de acuerdo con Sontag, no es el sufrimiento en sí, sino padecer una enfermedad cuyos efectos sean la “deshumanización” de la persona, porque son las que más se relacionan con lo monstruoso, ya que «juicios estéticos acerca de lo bello y lo feo, lo limpio y lo sucio, lo familiar y lo extraño o pavoroso subyacen en

algunos de los juicios morales vinculados con la enfermedad» (2011: 67). Si bien las enfermedades son tan solo eso, enfermedades, sin significado divino ni mítico, sino solo manifestaciones físicas de los cuerpos, sí se cargan de una gran fuerza moralizadora y didáctica en los discursos del poder-saber. Además, la metáfora militarista creada en torno a las enfermedades posee alcances graves en la sociedad, ya que justifica el poder autoritario y «sugiere implícitamente la necesidad de la represión y la violencia de Estado», que se encarna en el sistema médico (Sontag, 2011: 93). Así pues, el cuerpo enfermo se configura en el discurso hegemónico como un cuerpo inhumano, un deshecho y un peligro para el orden social. Como tal peligro, el sistema se encarga de rodearlo de metáforas para suscitar temor en torno a su existencia y poder, de esta manera, excluirlo y situarlo fuera de la sociedad, lo convierte en enemigo público temible por la posibilidad de contagio. Condenándolo así a una vida precaria, una vida sin valor para el mecanismo capitalista para el que el bien supremo es la utilidad y la docilidad. Sin embargo, es desde ese lugar externo y, a su vez, cercano al discurso, porque se configura mediante sus propios mecanismos, desde donde surge la resistencia y la disidencia. Las formas de vida abyectas se convierten en potencia, en portadoras de un discurso capaz de transfigurar la represión sufrida por los aparatos de Estado, para proponer una vida alternativa a la impuesta por la hegemonía del biopoder.

Volviendo al cuerpo en relación con el lenguaje, Donna Haraway afirma que los cuerpos biológicos emergen en la intersección entre la investigación científica; la escritura y la publicación; el ejercicio de la medicina y de otros negocios y las producciones culturales de toda clase, incluidas las metáforas y las narrativas disponibles (1983: 358). El sujeto postmoderno es un sujeto fragmentado y disperso, cuyo cuerpo es concebido como un sistema estratégico militarizado en terrenos de imaginaria y práctica, el cuerpo deja de ser un mapa espacial estable para convertirse en un campo móvil de diferencias, en un sistema semiótico, en un terreno complejo productor de significados (Haraway, 1983: 362). Esto es, se erige como un arma para la acción política. Y en este contexto, la enfermedad se convierte en una especie de mal funcionamiento de la información, una patología de las comunicaciones, un proceso de reconocimiento erróneo o una transgresión del ensamblaje estratégico llamado “Yo”. Los cuerpos se han convertido en híbridos compuestos de encarnación técnico-orgánica y de textualidad, el *cyborg* es texto, máquina, cuerpo y metáfora (Haraway, 1983: 364).

En este punto, cabe reflexionar en torno a cómo los seres humanos se enfrentan al dolor y al padecimiento, si bien la dolencia es un hecho situacional e individual, la

sociedad también construye todo un discurso en torno a ella. Citando a David Le Breton, no todos los individuos reaccionan de la misma manera ante una herida o enfermedad idénticas, ya que no solo no poseen el mismo umbral de sensibilidad, sino que además el daño físico se impregna de materia sociocultural, es decir, es fruto de una determinada educación (1999: 10). No hay dolor físico posible sin un consecutivo sufrimiento, es decir, sin significado afectivo que traduzca un fenómeno fisiológico a la conciencia moral del individuo, «todo dolor comporta un padecimiento moral, un cuestionamiento de las relaciones entre el hombre y el mundo» (Le Breton, 1999: 12). Así pues, el dolor va más allá de lo puramente fisiológico, porque también da cuenta de lo simbólico en relación con el cuerpo y la experiencia. La experiencia del dolor es fundamental en la constitución de los significados en torno al mundo, es un vector que sanciona inmediatamente toda acción inapropiada, además, posee una función social, ya que existe «el arte de hacer sufrir al otro para obligarlo, humillarlo o destruirlo. [...] El dolor es una punción de lo sacro, porque arranca al hombre de sí mismo y lo enfrenta a sus límites. [...] Es una llamada al fervor de existir, un *memento mori* que devuelve al ser humano a lo esencial» (Le Breton, 1999: 18-19). El dolor y el sufrimiento son incompatibles con el progreso, por ello, deben ser erradicados por los saberes biomédicos que, a menudo, olvidan la humanidad de los cuerpos que estudian, pero ni el dolor ni la muerte se dejan disolver en los avances técnicos y científicos (Le Breton, 1999: 20).

El dolor y la muerte son las dos experiencias humanas más compartidas, porque nadie puede reivindicar su ignorancia, es una violencia nacida en el centro mismo del individuo, su presencia lo desgarrar y lo aplasta con el presentimiento de una inmediatez que no puede alterar (Le Breton, 1999: 23). Como se ha señalado en el apartado anterior, en la vida cotidiana el cuerpo se vuelve dócil, casi invisible, porque se difumina en los rituales sociales y en la repetición constante de situaciones cercanas a otras, pero el dolor y la enfermedad manifiestan la relación física del individuo con su cuerpo. El placer marca lo cotidiano como una experiencia familiar, el dolor, por el contrario, se experimenta como una experiencia extraña y ajena a las costumbres del individuo. El dolor reafirma que el individuo es ajeno a su propio cuerpo, «la conciencia se descubre encerrada en las fronteras de un cuerpo cuyo reconocimiento fracasa, pero que le impone su presencia» (Le Breton, 1999: 25). Cualquier dolor por modesto que sea «induce a la metamorfosis, proyecta a una dimensión inédita de la existencia, abre en el hombre una metafísica que trastoca su ordinaria relación con el prójimo y con el mundo» (Le Breton, 1999: 26). El individuo no puede reconocer que el dolor y la enfermedad forman parte de su propio

organismo, porque prefiere pensarlos como una invasión del exterior, como el Otro, como algo extraño, estableciendo así un distanciamiento del temido padecimiento.

Si la enfermedad se presenta como irremediable causa un gran espanto y así se justifica la violencia del sistema médico. La medicina toma bajo su control exclusivo la fase terminal de la vida. Pero las enfermedades terminales y crónicas son las que atestiguan el estado precario de la medicina y su fracaso por controlar la vida y el cuerpo por completo. Así pues, «el dolor sitúa al individuo fuera del mundo, lo aparta de sus actividades, hasta de las que más le agradan» (Le Breton, 1999: 32). Es más, desarticula la posibilidad de crear un discurso, porque la enfermedad y la muerte se sitúan en el límite del lenguaje, en la frontera de lo humano y de lo narrable. Aunque el poder trate de controlar estas instancias en un esfuerzo constante por erradicarlas mediante la deshumanización o desnaturalización del cuerpo, fracasa irremediablemente, imponiéndose la vulnerabilidad y la fugacidad inherente al cuerpo humano. La medicina, y su afán por conservar la vida a cualquier precio, anula la posibilidad del individuo de decidir sobre su muerte. El sistema clínico trata de alargar la vida del enfermo ignorando su sufrimiento, aunque tenga que mantenerlo drogado con altas dosis de analgésicos o incluso mutilado —las amputaciones de las extremidades de los diabéticos en estadios más avanzados de su enfermedad— sin ofrecerle la posibilidad de decidir si quiere o no someterse al tratamiento. El dolor alimenta el deseo de morir, puede incluso suscitar la petición expresa de la muerte, «la penosa impresión de existir en los dominios de la muerte reclama la búsqueda de la muerte para poder existir» (Le Breton, 1999: 40), deseo que no se concede al enfermo a causa de la moral médica contemporánea, que apuesta por negar la muerte como una posibilidad.

Al hecho de la exclusión social física causada por el confinamiento hospitalario se le suma la incapacidad del individuo de comunicar con el lenguaje común su sufrimiento, lo que causa un aislamiento social aún mayor, vuelve al sujeto ajeno a la vida y, como afirma Le Breton, «nos trae la imagen de una muerte inserta en la existencia» (1999: 41). Es la muerte social de la que habla Susan Sontag, una muerte que precede al final físico de la vida, el individuo pierde la capacidad de comunicar su experiencia, por lo que queda sumido en el silencio y la soledad. Hecho que lleva a Le Breton a afirmar que «el dolor es un fracaso del lenguaje» (1999: 43). En estas circunstancias, la escritura patológica aparece como una posible vía de desahogo y de interacción con el mundo circundante. Así pues, la literatura ofrece una salida para el sufrimiento físico, el lenguaje literario subjetivo y moldeable se erige como una alternativa posible al lenguaje hegemónico

rígido, objetivo y racional. Un texto que narre la experiencia de la enfermedad puede reflejar la descomposición del cuerpo a través de la descomposición de su lenguaje, de la desarticulación de la palabra en el grito o en el silencio. En suma, el dolor y la enfermedad no son solo hechos fisiológicos, sino también existenciales, esto es, el sufrimiento del cuerpo afecta inevitablemente al sujeto en su dimensión social y, asimismo, si el sujeto experimenta dolor emocional este termina marcando su cuerpo. La geografía del dolor remite, pues, a que el cuerpo no es pura biología, recibe toda una estructura social de significación cultural. El discurso biomédico define y nombra las partes del cuerpo otorgándoles sus funciones y cargándolas de contenido simbólico, una de estas construcciones es la del sexo. Ya que es un factor determinante para una gran parte del comportamiento social del individuo, tanto en su relación consigo mismo como con el resto de la comunidad en la que habita.

En suma, la forma de resistir a la represión sistémica comienza ineludiblemente en la lucha a favor del derecho de poseer una voz que sea escuchada, es decir, la resistencia solo es posible a través del discurso y de la performatividad. Para subvertir el dictado de la hegemonía cultural es necesario apropiarse de sus propios medios. La escritura, y el arte en general, posee la capacidad para cuestionar las construcciones socioculturales, para someterlas a análisis, para enfrentar al lector con el mecanismo que se articula en torno a su identidad y a su propia vida. La rearticulación del sistema es posible en los resquicios y las incoherencias que genera la propia ley y es, precisamente, en esas zonas grises donde se generan nuevos discursos y formas de vida alternativas. Es ahí donde emergen los sujetos y los cuerpos abyectos, las voces que denuncian la violencia del Estado y los seres deshumanizados que se rebelan contra el dictado de la normalización. La literatura ha de asumir la tarea de abrir los ojos de la sociedad a los fundamentos que rigen las vidas de los individuos. La literatura ha de crear un lenguaje alienado capaz de tambalear los cimientos de la tradición y de la hegemonía. Esta literatura debe volverse incómoda, para poder revolver el mundo interior del que lee, de esta manera, será capaz de hacerle ver los frágiles andamios que se erigen para sostener su subjetividad. En definitiva, la escritura es el espacio que se abre para que todos aquellos seres marginados por el discurso sistémico del saber-poder puedan ocupar un lugar en el panorama social, cultural y político. La escritura del cuerpo es capaz de crear un lenguaje orgánico que devuelva al ser humano a su condición más primaria, a su condición biológica, que contempla su fragilidad y vulnerabilidad, su incoherencia, su diversidad, que admite la

enfermedad, la sexualidad, la vejez, la imperfección y, en último término, la finitud, es decir, la muerte.

3 PANORAMA SOCIOCULTURAL EN EL CHILE DE POSTDICTADURA

Una vez definido el marco teórico en el que se va a desenvolver el análisis propuesto en este trabajo, es fundamental centrarse en un contexto más concreto. Es decir, es necesario poner el foco en la situación social, cultural y económica del Chile que configura la subjetividad de la autora Lina Meruane, que, aunque ella misma se define como exiliada voluntaria, como «afuerina», y escribe desde fuera de su país, no deja de ser uno de los temas de base para toda su obra. Por consiguiente, es imprescindible hablar del Golpe de Estado del año 1973 y, sobre todo, profundizar en sus consecuencias, una de las cuales será la dictadura, ya que son las que van a afectar directamente a Meruane y a otros artistas de su generación, como Alejandro Zambra, Diego Zúñiga, Alejandra Costamagna, Nona Fernández, Andrea Jeftanovic y Andrea Maturana, entre otros. El Golpe y sus terribles secuelas serán el telón de fondo de la narrativa chilena de finales del siglo XX y principios del XXI, cuyos autores, aunque no fueron sus protagonistas directos, sí son los descendientes de estos, por lo que tratarán de reconstruir las experiencias y la memoria de sus padres y abuelos, además de sus propias infancias, asoladas por el silencio y el miedo impuestos por la dictadura. Citando a Tomás Moulian, el Chile Actual es una consecuencia directa del Chile Dictatorial (1997: 15).

Asimismo, el Chile Actual es el resultado de un *ménage a trois*, que Moulian explica como la materialización de «una cópula incesante entre militares, intelectuales neoliberales y empresarios nacionales y transnacionales» (1997: 18). Mediante esta coalición tripartita se llevó a cabo la revolución capitalista. La situación política actual de Chile es el resultado de esta revolución, impuesta por el Golpe de Estado a manos de los militares, y de una duradera dictadura. El Golpe de Estado comenzó con el bombardeo a La Moneda con el Presidente Allende dentro, lo que simbolizó el asesinato del Estado y la derrota del movimiento popular, «cuando Allende se suicida ya estaba muerto» (Moulian, 1997: 30). De acuerdo con María Teresa Johansson, «la imagen de Allende, caído en un palacio en llamas, bombardeado desde el aire, recorrió el mundo y significó el fin de las expectativas sudamericanas por reeditar la experiencia cubana y, a la vez,

subrayó el control definitivo de Estados Unidos en el continente» (2013: 216). El gobierno militar disolvió el Congreso, suspendió la Constitución, impuso un estado de sitio, intervino las universidades, masificó el exilio y las violaciones a los derechos humanos, estableciendo una dirección unipersonal y represiva, es decir, no hubo división de poderes, «a una política de ejecuciones y desapariciones forzadas se sumó la detención y tortura de carácter masivo en los tiempos posteriores al golpe, y una práctica de represión enfocada a la totalidad de la sociedad civil» (Johansson, 2013: 217).

En cuanto al campo artístico, cultural y concretamente al literario, se produjo una escisión y un silencio. El elemento decisivo en la configuración de la política de Chile fue el bloqueo a la memoria, que es «una situación repetida en las sociedades que vivieron experiencias límites» (Moulian, 1997: 31). De acuerdo con Beatriz Velayos Amo, «resulta fundamental señalar que el trauma es un elemento esencial en la escritura de la posmemoria: sea el Holocausto o las desapariciones causadas por las dictaduras del Cono Sur, los artistas parten de las heridas de sus antepasados para reformularlas a través de su perspectiva actual» (2017: 181). Daniel Noemi Voionmaa habla de que la memoria puede articularse de dos formas, como una memoria enferma, es decir, aquella que intenta negar la violencia y, por ende, trata de borrarla o como una memoria crítica, que emerge de la escritura/lectura, que no evita hablar de la violencia y que pretende hacerse cargo y asumir el trauma histórico, «sí, la literatura de la violencia deviene una literatura de la memoria, y como tal, literatura del presente que puede ser leída a contrapelo del discurso hegemónico neoliberal» (2009: 156). Así pues, el Golpe de Estado y la dictadura conllevan una situación de violencia extrema y terror. Por lo que experimentar dicha experiencia se convierte en trauma y como tal se considera «irrepresentable», porque supera los límites del lenguaje. De acuerdo con Carlos Pabón, nuestra época está marcada por la subjetividad y por la necesidad de recuperar la memoria de los hechos traumáticos que han asolado al mundo desde el siglo XX, por lo que la voz del testigo se convierte en una fuente fundamental dentro de las narrativas contemporáneas (2013: 34). Sin embargo, el testimonio no es una verdad indiscutible, como bien apunta Beatriz Sarlo, no más indiscutible que las verdades que pueden constituirse desde cualquier otro discurso (*apud* Pabón, 2013: 40). El problema no solo reside en la veracidad o historicidad del testimonio de la violencia extrema, sino en cómo contarlos de manera que los que no vivieron la misma experiencia traumática puedan llegar a comprenderla.

Fernando Reati afirma que el realismo mimético no es suficiente para narrar la violencia, «porque no se puede ya recurrir a arquetipos tradicionales de la experiencia

humana; los hechos son tan extraordinarios que el sistema ético y estético tradicional no basta para comprenderlos y por ende tampoco para representarlos» (*apud* Pabón, 2013: 43). Así pues, los escritores y artistas desde finales del siglo pasado han tratado de indagar en los límites de la expresión y de los sentidos para poder crear un lenguaje capaz de transmitir las experiencias del dolor y el placer. Este trabajo pone el foco en aquella narrativa que lo hace a través del cuerpo, a través de la vulnerabilidad y fugacidad del cuerpo humano, que lo enfrenta irremediabilmente a su fragilidad y mortalidad. La ficción no es necesariamente antinómica de la verdad, no vuelve la espalda a la realidad objetiva, sino que se sumerge en ella, como señala Juan José Saer, «no es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria» (*apud* Pabón, 2013: 44). Esta búsqueda se hace aún más crucial cuando se trata de narrar aquello que, en principio, se presenta como irrepresentable, como es la violencia extrema y el trauma de las torturas, las desapariciones, las matanzas de las dictaduras militares. La ficción no tergiversa la verdad, «nos convoca a imaginar lo inimaginable para producir una comprensión más compleja de la realidad» (Pabón, 2013: 44). Y es en este punto, donde puede emerger una poética orgánica que explora cómo la violencia afecta a los individuos, no solo en la configuración de su subjetividad, sino también en su dimensión física, en su propio cuerpo.

De acuerdo con Mónica Barrientos, el Golpe de Estado y la dictadura marcaron un hito fundamental en el panorama sociocultural de Chile, debido a que muchos intelectuales tuvieron que exiliarse y los que se quedaron tuvieron que cambiar su estrategia narrativa, a causa de la censura el lenguaje se volvió mucho más oscuro, metaforizado y simbólico (2009: 116). Por ende, los años de dictadura tuvieron una fuerte repercusión en el panorama cultural de Chile, como la mayor parte de los intelectuales tuvieron que abandonar el país, su producción literaria se diseminó por lugares como Buenos Aires, Barcelona, Moscú y París, entre otros (Johansson, 2013: 218). En los años ochenta, surge un grupo de artistas, con algunos escritores entre ellos, que buscan renovar el lenguaje estético, a través de un arte más performativo, «estableciendo nuevos usos del cuerpo y la ciudad como soportes significantes» (Johansson, 2013: 221). La primera novela publicada en el interior del nuevo panorama cultural que se editará en Santiago de Chile será *Lumpérica* de Diamela Eltit en el año 1983, un libro que rompe con el concepto tradicional de novela, porque incluye otros lenguajes artísticos, como la fotografía. A mediados de la década de los ochenta el país experimenta una ligera apertura del régimen, decrece la censura y cesa el cierre de fronteras para muchos de los exiliados. La vuelta a

la democracia, sin embargo, trajo años de restricciones y «una base de silencio necesaria para la edificación pública de acuerdos de conducción económica y política» (Johansson, 2013: 226). En la década de los noventa surge una nueva generación de escritores en Chile, nacidos en los años de la dictadura, que recupera los procesos de la memoria y hace converger las experiencias y las figuras de su infancia en las representaciones de residuos dictatoriales entrelazados con un relato autobiográfico con elaboraciones imaginarias inscritas en tramas familiares desestructuradas (Johansson, 2013: 230). Entre los novelistas de esta generación Johansson destaca a Rafael Gumucio, Alejandra Costamagna, Nona Fernández, Roberto Brodsky y Alejandro Zambra. Si bien en esta lista no se incluye a Lina Meruane, sin duda, comparte con estos autores el interés por desentrañar los tabúes y silencios generados durante su infancia y adolescencia en torno a la violencia y represión dictatorial, en un afán por superar el trauma a través del olvido. Las cicatrices de dicha violencia extrema laten en sus textos como un referente constante a su pasado y a su país, porque forma una parte ineludible de su identidad nacional. Así pues, el Golpe de Estado y la dictadura se convierten en el *background* de la producción novelística contemporánea en Chile.

Asimismo, en los años noventa se gesta un cambio en el panorama literario de toda América Latina, el pensamiento postmoderno, la vuelta a la democracia y la imposición del sistema neoliberal configuran un nuevo contexto sociopolítico, que, como no puede ser de otra forma, repercute en los mecanismos y en el hacer literario. Surgen grupos como McOndo o el Crack que tratan de adaptar su poética a los nuevos tiempos y a los requisitos del mercado. Estas generaciones se declaran post-todo, de acuerdo con Noemi Voionmaa. Así lo explica en su artículo: «había algo nuevo en el aire (que, como se sabe, nunca es tan nuevo); algo que se diferenciaba de la literatura que se venía leyendo hasta el momento. Sí, era algo post. En Chile: Post-Donoso, post-Skármeta; en América Latina: post-García Márquez, post-Cortázar» (2009: 140). Es decir, se trata, en definitiva, de devorar y digerir a los grandes modelos literarios para poder crear una forma nueva de escritura. Las novelas contemporáneas pueden ser leídas como propuestas para romper con la homogeneidad presente en el sistema, en las que no solo está implícita una crítica al modo político caracterizado por la violencia, sino también a la praxis que lleva a cabo el poder, es decir, a las leyes del neoliberalismo económico, «por lo tanto, es la crítica, el quiebre [...], el que permite idear alternativas, disensiones y fugas: *aunque los textos mismos no las planteen en sus tramas*» (cursiva en el original, Noemi Voionmaa, 2009: 154). Además, la concepción postmoderna de la realidad trajo consigo conceptos nuevos,

como descentralización, hibridez y subalternidad, junto a corrientes teóricas, como el feminismo, que arraigaron en la literatura chilena. Entre ellos, la más importante es la teoría feminista de línea francesa, según Barrientos, que pone «en el tapete las relaciones de poder, el signo quebrado y el cuerpo femenino. Este último punto es uno de los que ha traído resultados más prolíficos dentro de la narrativa chilena» (Barrientos, 2009: 116). Los relatos de mujeres se multiplican, las voces femeninas toman fuerza para poder construir una identidad mediante la escritura, una escritura que se interesa, sobre todo, en la expresión del cuerpo. Exploran, pues, la imbricación del cuerpo femenino dentro del panorama sociopolítico actual, de esta manera, los autores y las autoras contemporáneos buscan indagar en el rol que interpretan las mujeres, y también los hombres, en las sociedades occidentales gobernadas por el poder de los medios de comunicación, la biomedicina, la economía capitalista, etc.

Sin embargo, hablamos en términos de «mujeres» para referirnos a todos aquellos individuos que culturalmente se construyen como tales, pero el hecho de pertenecer a este grupo sociocultural no implica que todas seamos iguales, ya que, como bien apunta la propia Meruane, hay mujeres que se pliegan a las demandas de la empresa «y que también son parte de este sistema de discriminación» (2018a: en línea). Por ende, si bien es cierto que hay un auge de voces femeninas que irrumpen en el panorama literario actual, no todas ellas adoptan posturas subversivas y críticas, ya que la literatura no presenta un camino obligatorio, sino una vía para la expresión de distintos idearios políticos. Así pues, no todas las mujeres, por el hecho de ser mujeres, han de ser feministas, además señala que es

importante apuntar y recordar a las mujeres que también tenemos que tener una solidaridad con las otras, y no solamente con las otras más vulnerables, sino que también, de vez en cuando, con los otros que también están en situaciones desventajosas y vulnerables. El feminismo no debe ocuparse sólo de la situación de las mujeres sino que tiene que ocuparse de la vulnerabilidad de todos (2018a: en línea).

Y son estas expresiones literarias que exploran la vulnerabilidad de los grupos sociales abandonados por el Estado las que interesan en este trabajo. Toda aquella literatura que indaga en las posibilidades alternativas para proponer formas de expresión y de vida fuera del sistema hegemónico.

De este modo, de acuerdo con Jaime Villarreal, la violencia política de los años setenta en Latinoamérica, la de los golpes de Estado, las dictaduras y la represión de manifestaciones populares, generó un cambio radical en el papel de los escritores y del medio literario latinoamericano contemporáneo (2013: 61). Los escritores posteriores al

boom, de acuerdo con Aníbal González, han privilegiado el registro testimonial, de cartas o diarios, que imitan la espontaneidad de la oralidad, y han rechazado la complejidad y la reflexividad de la «palabra escrita» (*apud* Villarreal, 2013: 62), además, el testimonio da cabida a todos aquellos grupos marginales y marginados de la sociedad como las identidades femeninas, homosexuales e indígenas, entre otras. Se abre un campo nuevo en la narrativa, se elabora un discurso que cuestiona y deconstruye las narraciones hegemónicas para proponer formas de vida e identidades alternativas.

La literatura de hoy busca infundir un soplo de aire nuevo a la tradición. Pone en duda los mitos que la humanidad lleva interiorizando durante siglos, rompe con las figuras preestablecidas como el rol de la madre, el de la mujer sumisa, la amante apasionada, pero, a su vez, inocente, pura, dulce, dispuesta al sacrificio y a ejercer cuidados. Ahora la literatura se llena de sujetos enfermos, de marginados, de putas, seres de géneros y sexualidades ambiguas, travestidas, madres que sueñan con la muerte de sus hijos, mujeres que no desean tenerlos nunca, que exploran su cuerpo y buscan experimentar nuevas formas de placer o dolor, que se empoderan y que dominan no solo su vida, sino la de todos aquellos que las rodean, mujeres, en definitiva, dispuestas a devorar no solo a sus amantes, sino también a sus hijos, sus madres, sus hermanos... Estas exploraciones en el margen de lo normativo no buscan crear un final feliz, ni proponer soluciones a los conflictos generados en las sociedades contemporáneas, pero sí tratan de mostrar la posibilidad de encontrar una vía para resistir a la imposición del discurso hegemónico. Todo ello se articula a través de un lenguaje alienado, un lenguaje roto y vuelto a recomponer, un lenguaje que, en suma, refleja la complejidad, la ambigüedad y la multiplicidad de las identidades de los sujetos que pueblan la narrativa contemporánea. El lenguaje, como afirma la propia Meruane en una entrevista, «apunta a la creación de una atmósfera que acompañe a los problemas planteados» en sus novelas (2019: en línea).

Por otro lado, Lorena Amaro Castro afirma que los relatos de los autores de la postdictadura chilena tratan de reflexionar, ya no solo sobre el sujeto en sí, sino sobre la herencia que este recibe, tanto familiar, como sociocultural, «este tipo de textos cuestionan, pues, no sólo la autoridad paterna, su verdad y su decir, sino que trascienden esa posibilidad hacia formas de crítica de la herencia social, cultural y política nada desdeñables» (2014: 111). Así pues, frente a las formas tradicionales y hegemónicas los autores chilenos contemporáneos experimentan con formas autoficcionales y autobiográficas, lo que provoca «torsiones dentro del realismo» (Amaro Castro, 2014: 112) y contribuye a la desestabilización de los relatos que se llenan de ambigüedades y

vacíos en un intento de mostrar que la memoria no funciona de manera lineal ni ordenada. Esta fragmentariedad, además, pretende verificar que los grandes discursos y las grandes verdades se han vuelto ya inútiles en unas sociedades que privilegian la escritura de las memorias individuales frente a la Historia colectiva emitida desde el poder.

Las diferencias generacionales entre los escritores de América Latina de finales del siglo XX, de acuerdo con Estefanía Bournot, se convierten en un enfrentamiento dialéctico, entre aquella literatura centrada en lo regional y vinculada a las ideas de la revolución y una poética más moderna, universal y urbana, cuya literatura se convierte en individual y privada (2015: 141). Aunque no se niega completamente lo local, porque pervive como parte fundamental de la identidad, pero ya no trata de autodefinirse para los demás, se convierte en algo inherentemente propio. Es decir, los escritores contemporáneos buscan construir su propia identidad, a través de la memoria individual de lo cotidiano. Citando a Sergio Rojas, «la memoria individual no sabe de historia» (2015: 233), porque la individualidad posee cierto grado de desconcierto inherente a la experiencia. Los acontecimientos que un sujeto puede recordar no se constituyen como un relato en la línea del tiempo que traza una historia, el pasado se fragmenta en torno al testigo que un día fue quien ahora recuerda, «la fragmentación del pasado es producto de la *discontinuidad* entre el tiempo que se rememora y el presente» (Rojas, 2015: 233). En este sentido, la nueva narrativa se aloja en la autoconciencia biográfica del individuo, la voz del narrador responde a la necesidad de contar una historia, recurriendo a la memoria.

De acuerdo con Leccardi, «en el juego de la memoria, el pasado que recordamos está constantemente filtrado de experiencias y deseos» (*apud* Rojas, 2015: 236). El objetivo del sujeto que rememora no es traer al presente un pasado memorable, sino elaborar una narración para encontrarse en esa memoria y es precisamente este carácter subjetivo e incierto de la realidad rememorada lo que hace que la memoria actúe como escritura, por ende, no conserva simplemente el pasado, lo elabora en el acto mismo de hacerlo presente y de traerlo al lenguaje (Rojas, 2015: 236-237). El pasado se vuelve deshistorizado, es decir, es el pasado no perteneciente al relato hegemónico que construye la Historia, se constituye en lo cotidiano que un día será recordado privadamente. La cotidianeidad cobra así una importancia fundamental, se abre como un mundo de posibilidades, lo cotidiano es «el corazón de lo real, en donde todo está sucediendo» (Rojas, 2015: 239). De acuerdo con Le Breton, es en la vida cotidiana en la que se construye la vida afectiva, familiar, profesional y de las amistades, es decir, es el umbral en el que se desarrolla la existencia, por ende, la vida del ser humano no se reduce solo a las conductas propias de su posición

simbólica en la trama de las clases o los grupos sociales (2002: 92) y es ahí, en la intimidad, donde el narrador ha de buscarse a sí mismo, para rememorar su propia historia.

En sentido estricto, afirma Rojas, «no estamos ante la literatura de una generación, sino ante la literatura de los hijos de una generación, y entonces se escribe desde esa condición, la de ‘hijos’» (2015: 240). En este contexto se puede hablar de posmemoria, en términos de Marianne Hirsch, esto es, ciertos acontecimientos de magnitud histórica caracterizados por el horror están presentes no solo en la memoria de aquellos que los vivieron directamente, sino también en la memoria de generaciones posteriores, no se refiere solo a la «memoria de los hijos», sino a todo un proceso sociocultural de construir un pasado común (*apud* Rojas, 2015: 240). La posmemoria es una forma híbrida, ya que no es una experiencia directa, pero tampoco forma parte de la Historia, porque existe una profunda conexión personal con lo acaecido. La memoria colectiva se descompone en memorias individuales, que no difieren entre sí por sus contenidos, sino por el carácter personal e íntimo de cada relato. Lo cotidiano es lo olvidable y, sin embargo, es lo que define a los individuos a través de sus experiencias, de sus recuerdos y olvidos. Así pues, lo cotidiano es más bien una condición de la existencia, donde la realidad se articula como cotidianeidad e ingresa como tal en el lenguaje, así pues, «es el *cuerpo de lo impresentable*, destinado desde siempre al olvido» (cursiva en el original, Rojas, 2015: 252). Lo cotidiano se disemina en la memoria-escritura del propio yo, en cuyo caso ya no cabría denominarla «intrascendente», sino más bien «inmanente» (Rojas, 2015: 253).

Los escritores no solo tratan de expresar su historia mediante la memoria individual, sino también revisan e integran en sus obras los contenidos teóricos y políticos contemporáneos a través de la intimidad de la vida cotidiana. De acuerdo con Nan Zheng, que agrupa en la misma generación a Lina Meruane, Nona Fernández, Andrea Jeftanovic y Andrea Maturana, los relatos familiares e íntimos de estas escritoras desafían los discursos patriarcales propagados por la ideología neoliberal y el régimen dictatorial. Es decir, van más allá de la reconstrucción indagadora de la memoria y los recuerdos de la infancia. Mediante la elaboración de historias familiares no normalizadas, estas autoras tratan de proponer una vía posible para la resistencia, «en estas obras, las resistencias cotidianas suponen un poder emancipador e igualitario» (Zheng, 2017: 361), ya que ofrecen paradigmas de vidas alternativas. Esto es, el discurso literario se carga de política, ya sea en su forma o en su temática o en ambas, porque la literatura no puede desligarse de la vida social. De acuerdo con la propia Lina Meruane, el discurso académico de las

ideas y el quehacer literario presentan vasos comunicantes, el escritor como figura pública que ocupa un lugar en el panorama sociocultural y que posee una voz que es escuchada tiene la tarea de hacer que el lector reflexione sobre la situación política en la que se ve inmerso, así lo explica en una entrevista:

Eso pienso yo, que un escritor o escritora opera en distintos escenarios, el solitario de la escritura, pero también en una escena pública donde tiene el privilegio de ser escuchado y por lo mismo tiene la responsabilidad de decir algo que haga pensar, que cuestione los discursos políticos oficiales, que ponga en tensión los lugares comunes (2018b: en línea).

La escritura se erige como una vía, aunque no es un camino obligado, porque «hay muchas maneras de ser escritor» (Meruane, 2018b: en línea), para proponer formas de vida alternativas, en las que tienen cabida todos los sujetos que se marginan en la vida pública gobernada por las normas del sistema hegemónico. La narración de las figuras monstruosas y abyectas no puede construirse mediante el lenguaje normativo, por ello, es necesario que este sufra una ruptura, una descomposición, un estallido, para poder crear una sintaxis nueva que acoja todos los sentidos, un lenguaje que se articule a través del cuerpo y de sus expresiones más profundas, cotidianas, ambiguas e, incluso, repugnantes, un lenguaje que surge desde la dimensión biológica del organismo, desde la enfermedad, la sangre, la sexualidad y la muerte. El texto se vuelve un andamiaje imperfecto, cuyas fisuras se muestran explícitamente, para revelar a su vez el mecanismo de represión en la que viven inmersos los individuos contemporáneos. Si la escritura se hace subversiva y revulsiva, la lectura, en consecuencia, no puede ser ya un gesto hedonista, se vuelve incómoda. El lector se enfrenta a un lenguaje alienado, que busca indagar en el interior del sujeto para iluminar sus filias y fobias más insondables, para tratar de romper con los tabúes impuestos por el dictamen sistémico y crear una forma de resistencia ante la sociedad normalizadora.

La producción literaria de la chilena Lina Meruane adquiere una misión nueva, de acuerdo con Nerea Oreja Garralda, «centrada en proyectar nuevas formas de comprensión de la realidad» (2018: 98). Los personajes de sus novelas se caracterizan por encarnar la subversión ante el sistema normativo, indaga siempre en el lado oculto de la historia, en el lado abyecto de la existencia y lo hace a través de la enfermedad, de la familia desestructurada, de la feminidad ambigua, del deseo erótico alterado, del lenguaje alienado y descompuesto, de la memoria y del olvido. Y tras la narración patológica se encuentra siempre Chile, el país natal de la autora, una afuerina voluntaria, este país tan afectado por la enfermedad como las protagonistas de las narraciones de Meruane, un

país doliente y herido, que late y sangra en el fondo de las metáforas construidas en sus textos. Así pues, mediante una narrativa experimental, Lina Meruane trata de reflexionar en torno a conceptos teóricos como la biopolítica elaborada por Foucault, la noción de cuerpos que importan planteada por Judith Butler o la enfermedad como metáfora de la patología social sugerida por Susan Sontag, todo ello, a través de la configuración de sujetos patológicos enmarcados en la dimensión más cotidiana de la vida. Sus ficciones remiten a distintos episodios de su propia biografía, una infancia en el Chile postdictatorial en una familia de médicos, una enfermedad crónica degenerativa, la diabetes, un episodio de ceguera transitoria, una escritura difícil, que responde a la necesidad de configurar su propia identidad, una escritura que se cuestiona a sí misma, que se pregunta por cómo se construye la subjetividad y la mitología que establece el sistema hegemónico. De esta manera, sus textos son el resultado de las interacciones que se producen en la subjetividad de los individuos, el discurso sistémico y el lenguaje orgánico del cuerpo. Así lo explica Lina Meruane:

Se podría decir, usando el cliché, que vivimos en una realidad que supera a la ficción. Estamos en un momento muy difícil, y lo que nos permite el ejercicio literario, la escritura, es acercarnos a los problemas de manera crítica, compartirlos e imaginar escenarios posibles, salir de la dureza de un momento en que cuesta tener esperanza (2019b: en línea).

4 *FRUTA PODRIDA*, RESISTENCIA FRENTE AL PODER BIOMÉDICO

Fruta podrida se publica en el año 2007 y es la novela que abre la trilogía clínica en la que se va a centrar este trabajo. Es la cuarta obra de ficción escrita por Lina Meruane, precedida por un libro de cuentos que puede ser leído también en conjunto, *Las Infantas* (1998), y por dos novelas, *Póstuma* (2000), una narración a dos voces que se organiza simétricamente en una sola, a través de un juego de espejos, y *Cercada* (2000), planteada como un guion de cine con anotaciones para los actores. Así pues, siguiendo con la línea experimental, Meruane escribe esta novela fragmentaria, en la que la descomposición del cuerpo de la protagonista penetra en la estructura y el lenguaje de la propia obra. *Fruta podrida* narra las vivencias de dos «medio hermanas», María y Zoila, que encarnan dos discursos contrarios, el de la productividad y la salud, por un lado, y el de la improductividad y la enfermedad, por otro. María, la Mayor, vive integrada en el sistema económico capitalista, posee un cuerpo sano, sometido al poder, que se encarga de cuidar,

mediante la higiene y la automedicación. Además, trabaja en una fábrica exportadora de fruta, encargándose de erradicar las plagas que puedan amenazar la cosecha, al mismo tiempo, se queda constantemente embarazada para vender sus fetos al hospital para la investigación y la exportación de órganos, con el fin de costear el tratamiento de su hermana. Por ello, María es doblemente productiva. Zoila, por el contrario, es completamente improductiva, ya que nunca tiene un empleo a causa de su enfermedad crónica, la diabetes. Esta enfermedad, por tanto, la exime de pertenecer al engranaje del capital. Tampoco se integra en el sistema médico, ya que lo rechaza constantemente. Así lo explica la propia Zoila en la novela: «mi hermana y yo vivimos en trincheras opuestas de este campo de infinita producción y reproducción» (Meruane, 2007a: 73). En el seno de la familia desestructurada de las hermanas nace una plaga que la experta en insecticidas, María, es incapaz de erradicar, la sangre dulce corre por las venas de su hermana que se resiste a ser curada, examinada, drogada, pinchada y drenada por los médicos, Zoila es la disidencia, el libre albedrío incluso si es a costa de la propia vida, porque es ella quien toma la decisión de dejarse morir, rechaza la imposición del tratamiento y, por tanto, de la salud. Meruane conoce muy bien la sintomatología de la diabetes, ya que la padece en su propio organismo, diagnosticada desde los seis años, y ha crecido oyendo hablar de ella, entre otras dolencias, en las sobremesas familiares, debido a que su familia es una familia de médicos. Por ende, la novela ficcionaliza una experiencia personal y corporal. Una vivencia que abre el camino para la reflexión en torno a la biopolítica que amenaza los cuerpos de los individuos contemporáneos, ya que invade con su control todos los ámbitos de la vida, desde lo más elemental y cotidiano, hasta los comportamientos sociales más complejos.

El poder emite los discursos del saber que dictan cómo han de comportarse los individuos respecto a su propio organismo y respecto a los cuerpos que los rodean. Si bien el carácter más biológico del ser humano trata de negarse en el entorno cotidiano de la vida, por el temor a la vulnerabilidad inherente al cuerpo, este emerge a través del dolor y del placer, actualizando las experiencias corporales y socioculturales como reales. El cuerpo se hace visible en circunstancias de enfermedad, sufrimiento y dolor, por lo que supone un límite para el discurso sistémico hegemónico, ya que cada sujeto lo experimenta de manera individual, lo que puede sumirlo en el silencio o en el grito desarticulado, esto es, el lenguaje pierde su poder ante la patología y la muerte. La enfermedad y la herida se convierten en una forma de rebeldía y de insubordinación. De esta manera, el cuerpo se convierte en un elemento constitutivo del sistema social, por

ello, hablar del cuerpo es un acto político, porque el cuerpo en sí mismo se carga de connotaciones políticas.

En esta novela se presentan dos posturas que pueden asumirse frente al poder, por un lado, la de María y su relación con el sistema económico, que al comienzo de la novela es de sumisión total y, por otro, la de Zoila y su resistencia contra el sistema médico, que le impone tratamientos imposibles de seguir. Así describe Beatriz Ferrús el discurso de las dos:

mientras la Menor es consciente de las trampas de la biopolítica, de sus exclusiones, y se resiste a ellas desde una autodestrucción que representa el fracaso de la institución médica y por extensión del Poder; la Mayor cree que conseguirá superarlas, reescribiendo el lenguaje de la maternidad para hacerlo productivo y no afectivo, ocupando un cargo de química pesticida poco habitual para una mujer (2016: 330).

Las dos mujeres se encuentran, pues, en lados opuestos de una frontera que separa los cuerpos productivos de los improductivos, los cuerpos útiles de los inútiles, los cuerpos sanos de los enfermos. La salud del cuerpo productor o reproductor es esencial para el funcionamiento del sistema económico capitalista, poseer un cuerpo enfermo se considera un estado «anormal», por lo que debe ser inmediatamente normalizado y devuelto al mecanismo del capital. Así pues, se permite el acceso invasor y abusivo del sistema médico hacia dicho cuerpo, para tratar de corregir lo defectuoso, porque implica que el individuo ya no sirve, o no sirve tan bien, como herramienta para el poder. La finalidad última de las instituciones clínicas no es mantener cuerpos sanos, sino cuerpos controlados, dóciles y útiles que sirvan al sistema represivo (Barrientos, 2015: 94). Así, el cuerpo se define en primera instancia como cuerpo de trabajo, no existen los sujetos para el sistema, solamente los cuerpos rentables para la producción y la reproducción. El individuo se reduce a estados de productividad o de estorbo al trabajo, y la medicina recibe el encargo de rescatar al trabajador recuperable, abandonando a quienes no son productivos (Kottow, 2012: 131).

En la novela, solo las dos protagonistas poseen un nombre propio, además de los nombres despersonalizados de la Menor y la Mayor con los que se identifican dentro del discurso sistémico. Poseer un nombre implica entrar en el discurso, es decir, implica la inserción y, por ende, la existencia dentro del sistema, cuando Zoila se convierte en «mendiga», pierde su identidad, la enfermera no logra hacer que le diga su nombre, porque ya no lo tiene, es solo un cuerpo deshecho abandonado en la calle frente al hospital. Los demás personajes se identifican mediante las funciones que ejercen, en el sistema médico aparecen el Enfermero y el Médico General, entre otros. Es decir, la

identidad no importa más allá del rol que realizan estos personajes dentro del sistema, son meros autómatas, marionetas universales que no poseen ningún rasgo que los diferencie de los demás y es por esta razón que Zoila cree verlos incluso en el Hospital del Norte, aunque sea imposible. El personaje del Enfermero actúa de intermediario entre la paciente y el sistema médico, actúa como traductor del discurso médico, ejerce abusos sobre los cuerpos de las hermanas, mediante los reconocimientos médicos y las extracciones constantes de muestras para exámenes. La intercambiabilidad de los elementos en los espacios sociales es una amenaza que causa un gran terror en el trabajador, lo que interesa no es el individuo en sí, sino la función que cumple y el lugar que ocupa en la cadena de producción.

El concepto de vida para el sistema médico es limitado, implica una serie de constantes vitales que establecen la condición de no-muerte, este estado se mantiene mediante prácticas médicas asociadas al cuerpo como sistema, la amenaza de la enfermedad y de la muerte legitima la violencia del discurso clínico. La incapacidad del discurso médico para articular los conceptos de vida y muerte produce un «borramiento del vínculo entre la práctica (médica) y el lenguaje que conlleva una pretendida automatización» (Recchia Paez, 2018: 161) de dicha práctica, porque los roles que desempeñan médico y paciente son claros, el primero observa el cuerpo mudo del segundo. Zoila encarna un concepto de vida diferente, marcada por la enfermedad, incomprendible desde el saber médico, una vida improductiva de quien acepta la muerte como una posibilidad. Una vez erigida la salud en tanto valor supremo a ser constituido y preservado, la enfermedad se convierte en un fenómeno temible y repugnante, pero a su vez encarna un discurso de gran alcance metafórico como proyecto de resistencia. La metáfora de la enfermedad se relaciona con la espacialidad, ya que un cuerpo enfermo difumina o reafirma las fronteras existentes entre los enfermos y los sanos. La patología como metáfora sirve para crear discursos que problematizan las contradicciones del poder. Por ende, siguiendo a Kottow, «la enfermedad, en tanto cifra de lo distinto, se establece como plataforma simbólica desde la cual cuestionar y deconstruir la lógica moderna de la razón. La enfermedad se vuelve portadora de un saber y una gramática distinta que, a su vez, logra mostrar las falencias del discurso racionalizador y saludable» (2012: 145). La identidad abyecta puede entenderse como una copia fallida del ideal sistémico, que a su vez representa una línea de fuga y de subversión no organizada inherente siempre al sistema (Oreja, 2017: 6). Así pues, el cuerpo enfermo posee la

capacidad de proponer una forma de vida distinta que se encuentre apartada del dictamen del sistema capitalista.

De esta manera, la enfermedad y la escritura se convierten en dos formas básicas de resistencia. El cuerpo es el último reducto de resistencia ante la dominación del mercado y de la lógica capitalista a la que este sirve. El avance de la enfermedad de Zoila deshumaniza su propio cuerpo, haciendo que se asimile a un vegetal, especialmente en las páginas finales de la novela en las que su cuerpo informe es consumido por la podredumbre. Como el organismo se ve sometido a la disciplina y al control, su abandono supone un atentado contra el orden del propio cuerpo (Oreja, 2017: 9). El atentado contra el organismo se convierte en una forma de vida. Zoila lucha por decidir sobre su cuerpo, boicoteando su salud. Cuanto más avanzada la enfermedad, más dueña se siente de sí misma, ya que la diabetes forma parte de ella y la acepta como inevitable, construye una parte fundamental de su identidad abyecta. La diabetes es suya y es ella quien elige cómo afrontarla, así lo explica en la novela: «la enfermedad es mía, no dejaré que me la quiten» (Meruane, 2007a: 78). Hasta tal punto forma parte de ella que afirma que va al hospital vestida de diabética. La enfermedad se convierte, pues, en una forma de disidencia mediante la creación de su propio discurso orgánico. Lo viviente ampliado, de acuerdo con Keizman, que se presenta en esta obra incluye lo podrido (2017: 112), la imperfección, la enfermedad, la anomalía y, en última instancia, la muerte. Así pues, la Menor reivindica su derecho a decidir sobre su vida y, sobre todo, sobre su muerte, lejos de aceptar la inmortalidad que ofrece el sistema médico, porque esta inmortalidad implica la deshumanización y la inhumanidad, causada por la sumisión total y acrítica a la medicina, que reduce los cuerpos a informes médicos sin identidad, sin personalidad, sin pensamiento, ni discurso, reduce al sujeto a un mero cuerpo defectuoso que ha de ser arreglado a cualquier precio, incluso si esto implica la tortura y la mutilación. En la podredumbre de Zoila late un deseo inalienable, «un nihilismo del libre albedrío que resiste al control biopolítico» (Keizman, 2017: 113).

El cuerpo enfermo del personaje sirve además de metáfora para hablar de la situación sociopolítica del Chile de postdictadura, que se encuentra en un contexto de explotación con salarios muy bajos y condiciones laborales pésimas en las que se hallan los temporeros chilenos. Citando a Fallas Arias, las políticas neoliberales adoptadas durante la dictadura de Pinochet perjudicaron enormemente a la economía y a la población chilenas, pero beneficiaron a las corporaciones internacionales (2016: 4). Los sujetos más perjudicados en este contexto fueron las mujeres, que no solo se encontraron sujetas a la

dominación social, sino también al sistema opresor de las fábricas, que las excluyó de todo tipo de derechos y garantías laborales, además de obligarlas a llevar a cabo su trabajo en unas condiciones deplorables (Fallas Arias, 2016: 5). En suma, las mujeres obreras experimentan la represión tanto en su puesto de trabajo como en la privacidad de sus hogares, además de estar obligadas a realizar una doble jornada laboral, «las temporeras estaban solas, solísimas, sin compañeros, se habían ido quedando sin sus hombres, sin sus maridos, sin los padres de la prole, porque ellos estaban cesantes o alcoholizados o vagando por las calles, y no contaban con ellos» (Meruane, 2007a: 92).

María presenta una dependencia total del sistema laboral al que pertenece y «que estructura casi por completo su subjetividad» (Zamorano, 2016: 30). Esta obediencia y conformidad con el sistema es lo que erige un sólido e infranqueable muro entre las dos hermanas. La Mayor no comprende la actitud suicida de la Menor y Zoila no puede aceptar la forma de vida de su hermana sumida en el ciclo de producción y reproducción, sumisa al dominio del mercado, doblegada ante el poder del capital. De acuerdo con Louis Althusser, «nada escapa al capitalismo» (1974: 31), porque toda formación social depende de un modo de producción dominante y, en el caso de los sistemas occidentales, este modo de producción es la explotación de la fuerza de trabajo y la reproducción del mismo discurso del saber-poder emitido por los aparatos ideológicos de Estado. Esto es, el poder no ejerce una violencia física directa, sino que su discurso se diluye, en rituales de consumo y repetición mediante el artificio y el espectáculo. El control se hace, en apariencia, más democrático y, en consecuencia, el poder no actúa sobre el individuo concreto, sino sobre el ser humano como especie. Esto es, la religión del capital dicta cómo ha de desarrollarse la vida de todo ser humano «normal» y, por consiguiente, actúa sobre el plano del deseo y de la subjetividad. Los mecanismos de inclusión y exclusión se alojan en el interior mismo del individuo. Así pues, la jerarquía y la represión del poder penetran en la esfera privada de la vida, afectando, de esta manera, ya no solo al cuerpo del sujeto trabajador, sino a todos los seres humanos.

La novela se sitúa en Ojo Seco, un pueblo circunscrito al espacio fabril del galpón, que se encuentra en Chile, pero la forma de vida que se describe ahí es global, ya que se presenta atravesada por el neoliberalismo despiadado y su control. Esto es, la narración se desarrolla en un lugar concreto, pero podría extrapolarse a todo el orbe, «no importa la ubicación real, Ojo Seco es el mundo actual» (Barrientos, 2009: 123). Asimismo, el Norte se erige como centro neurálgico de la producción y de la productividad, es el lugar donde habita el Padre, símbolo del poder patriarcal y del capital. Es el espacio que exporta

tecnología y saber médico al Sur, por tanto, la innovación y el progreso provienen del Norte, configurando así una economía dependiente de importación y exportación, estableciendo de esta manera una relación de neocolonialismo. Por las coordenadas espaciales y las características que Lina Meruane aporta en su novela es posible inferir que este Norte son los Estados Unidos de América, ya que se configura como una potencia económica, tecnológica y colonizadora que invade el Sur, algunos investigadores, como Mónica Barrientos, han concretado incluso que la ciudad a la que viaja Zoila es Nueva York (2009: 123). Zoila se resiste al control mediante un lenguaje que se vuelve ininteligible y despreciable para la ley dominante, todo lo que declara cuando entra al país del Norte es falso (Meruane, 2007a: 120), por eso no tiene problemas para entrar en los EE. UU., nadie la piensa como sospechosa, igual que ocurre con los ciegos que protestan en la plaza de Ojo Seco, solo Zoila conoce el peligro de estos hombres sin nada que perder. La Menor se exporta, pues, infectada para tratar de proporcionar a los enfermos lo que ella no tuvo, la posibilidad de decidir si quieren o no aceptar un tratamiento que los mantiene «pinchados, drenados, adelgazados, deteriorados, sentenciados a vivir así y sin derecho a discrepar» (Meruane, 2007a: 129). Esta frontera geográfica es transgredida, pues, por Zoila sin apenas dificultades, por lo que no es tanto un obstáculo que se debe superar, sino una metáfora, un espacio narrativo cargado de significado simbólico. El Norte se llena de sentido, crea un conflicto en el individuo, causa una situación de otredad y de inferioridad para aquellos que se encuentran al sur, para aquellos que poseen una economía y un sistema médico dependiente.

Asimismo, la novela se desarrolla en torno a otros dos espacios fundamentales de producción y reproducción que se van alternando. Por un lado, se encuentra el galpón, la fábrica de fruta donde trabaja la Mayor encargándose de erradicar las plagas que puedan afectar a las exportaciones frutales. Por otro lado, aparece el hospital, como espacio de reproducción, vigilancia y control, al que María vende los fetos que tiene consecutivamente, para recibir una remuneración económica con la que costear la supuesta cura de Zoila. El hospital se convierte en el «lugar central de disciplinamiento y normalización para crear frutas y cuerpos productivos» (Barrientos, 2015: 95). Zoila exige, a lo largo de toda la novela, poder ejercer su derecho a morir sin intervención médica. Pero, en una época en la que rige la medicina privada, los pacientes se convierten en clientes, a los que hay que mantener vivos para que puedan seguir consumiendo el producto que ofrece la empresa médico-farmacológica, sin importar la calidad de vida que puedan tener dichas personas (Fallas Arias, 2016: 8). Esta privatización clínica que

se refleja en la novela se basa directamente en la circunstancia real de Chile, donde los pacientes han de costearse ellos mismos cualquier intervención médica, porque el concepto de sanidad pública apenas existe. Es, precisamente, a causa de los altos costes de los servicios clínicos por lo que María se ve en la obligación de «donar» sus fetos a la ciencia. Los recién nacidos de mujeres como María se exportan igual que la fruta para alimentar el sistema médico y económico del extranjero.

El hospital no se describe como un lugar que procura la salud de los ciudadanos, encargado de cuidarlos, sino como «un gran mercado humano abierto las veinticuatro horas los siete días de la semana» (Meruane, 2007a: 160). No solo los pacientes considerados vivos son clientes y, por tanto, también mercancía, sino que lo son incluso los cuerpos muertos, que, en palabras de la enfermera, no se libran del control del Hospital; antes los muertos se llevaban al cementerio, a la fosa común o al crematorio, ahora se almacenan, por si los órganos pudieran servir para trasplantes, se guardan los cadáveres, «como potenciales materiales de repuesto» (Meruane, 2007a: 165). La muerte, gracias a los avances de la biomedicina, «se está volviendo un arcaísmo en el diccionario» (Meruane, 2007a: 165). En el discurso del saber-poder la muerte trata de evitarse, de negarse, de retrasarse lo máximo posible, porque el individuo tiene que seguir rindiendo al sistema todo lo que pueda y más. Pero la vulnerabilidad del cuerpo es inevitable e innegable, la patología y la muerte forman parte de la vida, corren por las venas de todo organismo vivo, son igual de lícitas que la salud, aunque desarticulan el discurso hegemónico, porque la ciencia no alcanza a comprenderlas. La fragilidad y la mortalidad se convierten en arma para la resistencia, para poder evidenciar los vacíos que deja la ley, por donde emergen los cuerpos y los discursos marginales, abyectos, subversivos y disidentes. Así pues, la muerte puede adquirir un significado, un sentido político, porque pone en jaque al sistema productivo, de acuerdo con Zoila (Meruane, 2007a: 173).

A su vez, el espacio privado de la casa que habitan las dos hermanas se contamina por los flujos de poder que dominan la sociedad, esto es, se produce un panóptico, en términos foucaultianos, es decir, una reproducción de esquemas jerárquicos del exterior en el interior privado de la institución familiar. Guadalupe Santa Cruz habla de la «casa faenada» para referirse a aquella casa que se adosa directamente a la fábrica y «donde el cuerpo de las mujeres se sabe ya un engranaje en la cadena productiva» (2009: 97). En consecuencia, la Mayor trata de aplicar el control sobre el cuerpo de su hermana Zoila en el interior de la casa, mediante la imposición de los cuidados, que la Menor rechaza categóricamente. En consecuencia, los lugares que se presentan en la novela, el galpón,

el hospital y la casa de las hermanas, se someten al orden capitalista. Este sometimiento constante, en lo público y lo privado, crea un sentimiento de dependencia, que obliga a atacar cualquier posibilidad de dislocación del proceso de consumo (Zamorano, 2016: 33). El cuerpo del individuo, a su vez, se convierte en otro espacio que experimenta también una imbricación con el sistema que se sustenta sobre la biopolítica, esto es, los cuerpos se insertan en el aparato de producción mediante los ajustes de población y la implantación de la salud como bien supremo para asegurar la utilidad y la eficacia de las fuerzas de trabajo, «la entrega absoluta y obligatoria al trabajo, así como el miedo constante al despido [...] generan relaciones basadas en la desconfianza y en la traición de unos a otros» (Oreja, 2017: 4). La identidad alienada del individuo se hace inseparable de su puesto de trabajo, así ocurre con la Mayor en la novela: «los uniformes que cuelgan como hermanas vacías en el armario» (Meruane, 2007a: 100). Debido a dicho miedo, María acaba con la revuelta de las temporeras, cree pertenecer a un sistema que la va a recompensar por su fidelidad, pero la empresa es igual de cruel con ella que con sus compañeras, por mucho que sacrifique su vida y su tiempo por el trabajo. De acuerdo con Zamorano, «todos los lugares en que se desarrolla la trama de la novela, la empresa de exportación, el hospital, la casa, son espacios que se superponen y se someten a una economía global de la eficiencia y la sumisión irrestricta a un orden, a una racionalización de las experiencias humanas» (2016: 33). De esta manera, el espacio se erige como una categoría fundamental para la configuración de la subjetividad de los individuos contemporáneos, ya que el objetivo del disciplinamiento biopolítico es, precisamente, distribuir a los individuos en el espacio y en el tiempo.

Las figuras femeninas en la novela de Lina Meruane tratan de oponer resistencia frente a las instituciones disciplinarias, no encajan en los moldes tradicionales establecidos para las mujeres. Si bien es cierto que el cuerpo se encuentra subordinado al control del estado y a la ideología es, a su vez, el arma para resistirlos. El cuerpo permite dejar en suspenso y desarticular las subjetividades del capitalismo, porque la ciencia no es capaz de atravesar la piel, ni explorar, ni explicar con su discurso el interior más íntimo del individuo; por mucho que avance la investigación biomédica, el cuerpo es el límite del poder, por ello, para el sistema es necesario controlarlo y negarlo, porque se vuelve opaco ante sus ojos racionalistas, ya que cada individuo posee la capacidad de vivir su propio cuerpo de una manera personal e íntima, sin negar, por supuesto, que a su vez recibe imposiciones socioculturales del sistema que rigen su comportamiento. Aunque dos individuos experimenten los mismos estímulos físicos, su percepción será diferente,

porque es percibida y procesada por cada organismo de manera única. El lenguaje solo puede acercarse a expresar estas experiencias, bajo el riesgo y la necesidad de volverse ilegible para el discurso hegemónico, que anula lo corporal en la cotidianidad. El lenguaje del cuerpo femenino, en particular, se desarrolla mediante la sangre, como en la huelga de las temporeras, las lágrimas, la enfermedad, la diabetes de Zoila, el dolor y la maternidad. La Mayor no se da cuenta de que el sistema es igual de cruel con ella que con las demás hasta que traiciona a sus compañeras de trabajo y no obtienen nada a cambio. Es entonces cuando decide rebelarse contra la empresa de fruta, contagiada, según las palabras de Lina Meruane, por el espíritu disidente de Zoila (2007b: 1). Las dos hermanas se unen en la lucha contra el sistema, cada una a su manera, se vuelven prácticamente una sola mujer, una mujer que es a su vez todas las demás mujeres. Las rebeliones de María y Zoila, aunque fallidas, son la única forma de resistencia contra el poder represivo del sistema. La Menor, a su vez, se resiste al molde del cuerpo femenino enfermo, que no se presenta como inválido, sufriente ni vulnerable, sino como pura potencia para la disidencia. Bajo la estricta vigilancia del sistema médico la Menor se configura como «un cuerpo viviente que opone resistencia a su inscripción en el entramado de las patologías» (Quintana, 2017: 128).

Asimismo, la maternidad en la novela también se desarticula, se convierte en un acto productivo y no reproductivo. María obtiene beneficios económicos por vender al hospital los fetos que produce cada nueve meses para la experimentación y para trasplantes. Declara que el trabajo de madre debería ser temporal, es decir, no solo concibe la maternidad como una labor profesional, sino como un trabajo pasajero, perspectiva que va totalmente en contra del rol tradicional de madre cuidadora. Afirma que «la maternidad solo era soportable por una temporada, sin contrato fijo» (Meruane, 2007a: 26). Al igual que el mercado económico capitalista, el mercado ilegal de órganos se rige por la ley de la oferta y la demanda, al internacionalizarse el hospital, la demanda supera la oferta y es por esto por lo que María «puede y debe elevar el precio de sus riesgosos nueve meses de trabajo» (Meruane, 2007a: 65). No es la única mujer que lleva a cabo esta labor, algunas de las temporeras también venden a sus recién nacidos para la exportación. Zoila, en cambio, posee un cuerpo que nunca ha producido nada, porque «ha sido privilegiada con un cuerpo enfermo» (Meruane, 2007a: 172). Lo que lleva a la enfermera a afirmar en el último capítulo de la novela que ni siquiera es una mujer, porque el deber de todas las mujeres es la reproducción. De esta manera, el cuerpo enfermo se convierte en un privilegio, debido a que exime al individuo de trabajar y a la mujer de su rol social y

biológico de madre reproductora. Zoila no es madre, por lo que, según la enfermera y a ojos del sistema, ni siquiera es mujer, es una poeta enferma, una vagabunda sin nombre, cuyo cuerpo descompuesto yace en la calle cubierto de nieve en un banco frente al Gran Hospital. Zoila no existe en los registros médicos de la enfermera. Ni tiene a nadie que la recuerde o que pueda llorar su muerte. Es insignificante, porque se encuentra fuera del sistema capitalista, fuera de los registros médicos, sin pasaporte, sin identidad, sin haber producido nunca nada, en definitiva, la de Zoila es una vida precaria que no importa desde la perspectiva de la sociedad del capital, porque no encaja en los parámetros de lo inteligible, es decir, Zoila no es “un actor viable” dentro del sistema. La Menor propone, según Keizman, una política de la detención y de la contemplación frente a la «febril actividad de[l] sistema [que] aspira a erradicar la muerte» (2017: 113), se asienta en un lapsus improductivo, suspendido al margen de la aceleración productiva contemporánea, Zoila es un presente detenido en la resistencia. La Menor resiste para articular su propio lenguaje, reivindica la vida, una vida construida en torno a las pulsiones del cuerpo, que rechaza todo tratamiento médico. Desarticula de esta manera la frontera que separa los cuerpos enfermos de los cuerpos sanos, porque el cuerpo diabético de Zoila acepta la enfermedad, la podredumbre y la muerte como parte de la propia vida. Encarna, en suma, un cuerpo y una identidad ininteligibles desde la lengua de la productividad. Si bien es cierto que en cuanto a la economía y a la medicina el discurso de las hermanas, en primera instancia, es opuesto, en otros puntos clave de su desarrollo comparten la misma circunstancia. Uno de ellos es el género, las dos poseen un cuerpo femenino que se encuentra bajo la represión de figuras masculinas, el Ingeniero, el Enfermero, el Médico General y el Padre, que reciben, a su vez, órdenes desde el extranjero, configurando así una situación de neocolonialismo y un orden jerárquico patriarcal.

La categoría de *mujeres* encierra en sí misma otras cuestiones que delimitan a los sujetos construidos socialmente como femeninos, de acuerdo con Judith Butler, «una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante» (2007: 12). Esta idea se hace explícita en las palabras de la enfermera, cuando asevera que la mujer que comete los atentados contra el hospital ni siquiera es una mujer, es una desquiciada, «improductiva además de frustrada, una que no pudo ser madre, una abortista, una lesbiana radical disfrazada de hombre, una feminista más que una terrorista» (Meruane, 2007a: 157), porque todos los tipos de mujeres que enumera no se ajustan al rol social establecido de lo que es “ser mujer”, ni tampoco Zoila, porque es una mendiga, enferma y, además, poeta. Estas mujeres «pertenecen a una especie

incomprensible» (Meruane, 2007a: 158) para el discurso normativo. De esta manera, las prácticas de las dos medio hermanas desestabilizan la categoría de género, María una madre no reproductora, sino productora de bienes económicos mediante la venta de sus propios fetos, y Zoila, una mujer enferma de diabetes, que reniega de la producción en cualquiera de sus formas. Retomando las palabras de Butler, la gramática y el estilo no son cuestiones políticamente neutras, ya que existe un lenguaje normalizado que configura el género, «el precio que hay que pagar por no conformarse a él es la pérdida de la misma inteligibilidad» (2007: 22), de esta manera el discurso de Zoila se vuelve incomprensible para la enfermera, esto es, para la institución y, en consecuencia, para el poder. Así pues, mediante un cuerpo sitiado por la enfermedad Meruane desarticula el discurso hegemónico. El cuerpo de Zoila es ilimitado, ya que se filtra en el papel, para explorar la escritura como una herramienta de resistencia y la relación que se establece entre el escribir y el cuerpo. Solo un cuerpo abyecto al margen del sistema posee la capacidad de producir un desequilibrio estructural en este, mediante la resistencia articulada con un lenguaje, alienado, fragmentado y descompuesto, emitido desde la mendicidad, desde la enfermedad, desde la podredumbre. Un texto en constante desintegración sobre el cuerpo enfermo de Zoila. Su cuerpo diabético se descompone borrando el límite entre la vida y la muerte, la productividad y la no productividad, el Norte y el Sur, entre la enfermedad y la salud, entre la prosa y la poesía, entre la palabra y el silencio.

Las protagonistas de esta novela, pues, están marcadas por su género, por pertenecer a la clase obrera, por su dependencia del sistema médico y por no contar con la protección masculino-paterna; aunque la figura del Padre acecha y condiciona sus vidas, nunca llega a aparecer en la novela. La identidad no es un compartimento estanco ni uniforme, sino que se configura mediante variables de carácter social, económico, cultural, de género, etc., y estas variables son las que condicionan las relaciones sociales de los individuos, pero también admiten la posibilidad para desarticularse, mediante la marginalidad y la disidencia. El avance de la enfermedad de Zoila deshumaniza su cuerpo, haciendo que se asimile a un vegetal, especialmente en las páginas finales de la novela en las que su cuerpo informe es consumido por la podredumbre. El organismo se ve sometido a la disciplina y al control, su abandono supone un peligro para el orden sociocultural del cuerpo (Oreja, 2017: 9). El atentado contra el organismo se convierte en una forma de transgredir la represión biopolítica del sistema. Además, en la novela se problematiza a quién pertenece el cuerpo de Zoila, si a ella misma, a la Mayor, al sistema médico o al Estado, ya que

todos estos agentes tratan de controlarlo y ejercen violencia sobre él. Al hablar de la propiedad del cuerpo y de la enfermedad, la enfermera le dirá a Zoila: «muy suyo será su cuerpo, pero no le pertenece. Dígale que ni ella ni nadie es propietaria de su cuerpo, el cuerpo es un bien colectivo» (Meruane, 2007a: 174), el cuerpo es un bien colectivo, en tanto que son muchos los factores que intervienen en su control y vigilancia (Novelli, 2019: 292).

En torno al cuerpo de Zoila se construye una estética de la tensión, que produce lo exformal, en términos de Bourriaud, esto es, el suyo es un cuerpo que resiste a toda forma (*apud.* Quintana, 2017: 130). Ya no es un cuerpo vivo, porque está afectado por la podredumbre que le corroe por los pies, pero tampoco es un cuerpo muerto, ya que resiste hasta el final. Así pues, es un cuerpo no clausurado, un cuerpo incompleto y enfermo que no encaja en el sistema. «El cuerpo da lugar a la existencia», de acuerdo con Jean-Luc Nancy (*apud.* Quintana, 2017: 130), en palabras de Quintana, el cuerpo putrefacto de la Menor articula «una vida vaciada de todo imaginario de la completitud» (2017: 130), esto es, una existencia que corroe los circuitos de representación hegemónicos y que articula su propio lenguaje, en este caso, mediante el idioma del organismo. El cuerpo de Zoila «desaparece pero no termina, es ese resto que emerge impidiendo su cerramiento, no hay punto final» (Quintana, 2017: 131). Zoila es inasimilable, porque es ajena a los moldes habituales de las instituciones, su cuerpo es indigesto, como la fruta envenenada con cianuro por María, pero sigue siendo potencia, un cuerpo viviente que emerge para anunciarse como una forma alternativa de vida, de una vida sin clausura, porque es la vida del resto, una vida que es también muerte y podredumbre.

El cuerpo de Zoila no solo se descompone en metáforas, sino que lo hace también de manera física, al final de la novela la enfermera no logra encontrar su extremo, su extremidad descompuesta abre su organismo hacia un todo imposible de clausurar, por lo que en un ataque de angustia y pánico se pregunta: «¿*Dónde el extremo maloliente de este cuerpo? ¿Dónde el punto final de esta mujer y el final de mi necesidad de hablarle? Que alguien me diga dónde, quizás entonces pueda callarme...*» (cursiva en el original, Meruane, 2007a: 185). Así no solo el cuerpo de la Menor queda abierto y diluido en la continuidad con el entorno, con la tierra, sino que la propia novela queda inconclusa por los puntos suspensivos, puntos que sugieren un devenir, el texto se deshace en la nada, igual que el tobillo de la mendiga, igual que su poesía y los recortes de sus periódicos, descomponiéndose bajo el abrigo en su propio cuerpo. Además, de acuerdo con Cynthia Francica, el organismo infecto de Zoila se conjuga con los animales y con la fruta, la

Menor diabética devora las sandías llenas de azúcar e incluso se alimenta de las negras moscas que acechan su cuerpo a lo largo de toda la novela, «el cuerpo de la protagonista se revela, así, como un vaso comunicante, una materia moldeable capaz de constituir ensamblajes inesperados e inestables con otros seres y cuerpos» (2018: 64). El cuerpo de Zoila se acerca, pues, a lo animal, en tanto que se aleja de lo humano normativo, es una fruta imperfecta, envenenada por la patología, una fruta con demasiado azúcar, «una fruta ya madura» (Meruane, 2007a: 81). Es más, su cuerpo también es texto, un texto construido y destruido mediante el lenguaje del organismo, que explora la experiencia de la enfermedad, de la descomposición y de la muerte, a través de la poesía y de los recortes de periódicos, que narran, a su vez, desastres naturales y clínicos, y la historia de la propia protagonista, es decir, recoge los fragmentos que describen los ataques al Hospital del Norte perpetrados por la mendiga. Los periódicos documentan de esta manera el rastro en el mundo de los actos de Zoila. El cuerpo infecto de la mendiga queda sepultado bajo la nieve, mientras espera la llegada del camión de la basura que habrá de recogerla, como un desecho abandonado en las calles. La resistencia de la Menor no se produce solo mediante los ataques al Hospital, sino mediante ese cuerpo tóxico en descomposición que actúa de símbolo del fracaso de la medicina y de la biopolítica en la tarea de su curación y cuidado. Esta estrategia se asienta, siguiendo a Francica, sobre un lenguaje no discursivo, sobre un lenguaje del cuerpo, de la putrefacción, de la herida y de la ausencia (2018: 69). En suma, Zoila no tiene final, se deshace en la sangre putrefacta y en el silencio, igual que el propio texto de *Fruta podrida*.

La enfermedad cala en todos los niveles que se presentan en la novela, incluido el lenguaje que se vuelve fragmentado y descompuesto. Como ya se ha apuntado anteriormente, los padres de Meruane son médicos, de quien ella aprendió el lenguaje clínico y la sintomatología vinculada a la diabetes, que experimenta en su propio cuerpo. Afirma que lo que quería explorar en esta novela es la biopolítica actual, un tema que la autora considera «crucial porque la política sobre la vida y la muerte atraviesa todos los discursos y [se] encarna en los cuerpos» (2007b: E21). Asistimos, afirma Meruane en esa misma entrevista, a una situación paradójica de mercantilización del cuerpo y a su vez a su más radical devaluación, la finalidad de su escritura no es curar una enfermedad social, sino «plantear preguntas que pueden ser incómodas, abrir ciertas heridas que están disimuladas bajo el parche» (2007b: E21), objetivo que, sin duda, logra en sus novelas. Y la manera en la que se plantean esas preguntas se convierte en una cuestión fundamental, así lo explica la chilena en otra entrevista: «pensar el lenguaje es importante.

Y los escritores tenemos el desafío de reponer algunas palabras o excavar en el lenguaje para entender todas las capas de sentido que hay encima y hurgar en la verdad que hay debajo. Ni es fácil ni estoy segura de que sea completamente posible, pero debemos hacer ese esfuerzo» (2016: en línea).

Lina Meruane, de acuerdo con Simone Fenna Walst, tiene una forma experimental y original de narrar la enfermedad en sus obras (2015: 4), recurriendo a diversos recursos, como la autoficción y el lenguaje fragmentario, tanto en el nivel de la sintaxis, como en el del propio género, dentro del que puede irrumpir, por ejemplo, la poesía. El cuerpo patológico se proyecta en un lenguaje descompuesto. La enfermedad se presenta desde las primeras líneas como una invasión violenta del cuerpo, que influye en las vidas de los individuos de manera significativa. Susan Sontag señala que la enfermedad actualmente se concibe de manera militarista como una invasión del cuerpo, como tal invasión es un peligro para la salud normalizada del organismo (2011: 37). Por ende, la patología arrasa con la cotidianeidad del individuo, marca un antes y un después en el transcurso de su historia. Esta marca, escisión, ruptura, impregna el texto de la obra, fractura el lenguaje, la lógica corriente de la sintaxis se rompe, para dar lugar a una forma de narrar nueva, una forma que atenta contra la lectura tradicional de una novela. Ya que en ella intervienen varias voces haciendo de la misma un producto polifónico donde no hay una instancia narrativa dominante. *Fruta podrida*, según Beatriz Ferrús, se divide en tres niveles discursivos, el primero es la historia de las hermanas que combina la primera, la segunda y la tercera personas. «El segundo nivel pertenece al *cuaderno de Scomposición* que escribe Zoila y está conformado por los nueve poemas que puntúan los diferentes episodios de la historia central» (2016: 334). El tercer nivel sería la última parte de la novela, el monólogo “desquiciado” de la enfermera. Este último discurso se encuentra inserto en el poder, procede del sistema médico. La enfermera se queja de la represión laboral que experimenta, ni siquiera puede ponerse enferma, ya que no hay lugar para una enfermera enferma en las salas de espera de urgencias. Interroga a Zoila, convertida en mendiga, que resiste en silencio, salvo en ocasiones puntuales, en las que la enfermera apenas la entiende.

El texto de Meruane es una denuncia, pero no es pura teoría, está muy cerca del lector y de su realidad; sin embargo, a causa de la experimentación formal y del lenguaje desarticulado, siguiendo a Ferrús, se promueve

en el lector la imposibilidad de identificación con los personajes por la vía de la hipérbole, el juego de sensaciones, pero también la parábasis que trunca la lectura

realista, lo empuja a la autorreflexión sobre el desasosiego que provoca *Fruta podrida*, pero también lo obliga a mirar la forma, a preguntarse por el vehículo (el lenguaje) que pone en circulación los interrogantes y la denuncia, convirtiendo este gesto en una forma de subrayado. Sin olvidar también que el lenguaje es un arma poderosa, que tiene poder performativo y que pararnos a pensar sobre él es siempre un acto político (2016: 335).

Así pues, el propio lenguaje se pone a prueba en *Fruta podrida*, ya que busca desarticular el discurso hegemónico y tradicional, rompiendo de esta manera la forma de la narrativa convencional, mediante la prosa poetizada y la irrupción de los versos del *cuaderno deScomposición* que escribe Zoila sobre la historia de su padecimiento, una vez agotada la lengua de la prosa. La novela logra transmitir la angustia de la enfermedad, la desolación y la soledad que sienten las dos hermanas, la incompreensión a la que Zoila debe enfrentarse, la represión del tratamiento médico, todo ello, mediante un lenguaje dislocado y no exento de carga política. La sintaxis tradicional se descompone en los márgenes del discurso literario.

La vía de escape de Zoila es la poesía, un género que la enfermera califica de improductivo e inútil. «En los capítulos, escritos en prosa, Zoila no habla, sino que resiste en silencio» (Novelli, 2019: 293). La poesía se comprende como el límite del lenguaje, por su musicalidad y la importancia de los silencios, la lengua de los versos no puede traducirse al lenguaje de lo útil, «esa lengua dentro del discurso del poder se vuelve imposible» (Novelli, 2019: 294). El lenguaje no tiene por qué ser siempre comunicación, ya que tiene sus propios límites y precisamente su descomposición testimonia aquello que es imposible narrar. Con la poesía la comunicación se suspende, «el individuo debe desubjetivarse como ser real para pasar a ser el sujeto de la enunciación que nos propone el lenguaje e identificarse con ese ‘yo’ del que intenta apropiarse» (Novelli, 2019: 295). La poesía de Zoila oscila entre la vida y la muerte. El ser real se convierte en silencio, ese silencio que es su límite y el límite del lenguaje. Finalmente, la voz de la Menor y su cuerpo se descomponen, el cuaderno se deshace sobre su piel bajo el abrigo. La enfermera exclama ante el cuerpo moribundo de Zoila unas palabras demoledoras: «qué mendiga de mierda, y encima poeta» (Meruane, 2007a: 184), la coloca, de esta manera, en el mundo de los improductivos, de los seres enfermos, monstruos abyectos que no pertenecen a la categoría de sujetos.

En este punto, el propio lenguaje se encuentra con una frontera, cómo nombrar lo marginal, lo que se sale de la gramática hegemónica. De acuerdo con Beatriz Ferrús, el estilo narrativo de Lina Meruane es experimental y creativo (2016: 327), precisamente para explorar la posibilidad de narrar lo que no se puede narrar mediante la lengua

normativa del sistema. Zoila logra superar el silencio en las páginas de su *cuaderno deScomposición*. Se apropia de un elemento perteneciente a su tratamiento para desarticularlo mediante sus medios. Toda ella se encuentra fuera del ámbito de lo productivo, además de poseer un cuerpo enfermo y de dedicarse a escribir versos inútiles, es una mujer que rechaza la maternidad y la imposición de los cuidados, ni los ejerce, ni los quiere recibir. De acuerdo con Fallas Arias,

Meruane desencadena la subversión de Zoila, quien se niega a registrar en los cuadernos de composición «la comida, la dosis, los colores desplegados por las tiras reactivas en la orina» (Meruane, *Fruta* 41), para saturarlo con palabras sueltas, recortes de noticias y frases de las que emergen poemas, como un acto de rebeldía y de resistencia al poder (2016: 21).

En definitiva, la novela de Lina Meruane atenta contra el discurso hegemónico para proponer una forma de vida alternativa fuera de los límites impuestos por el sistema capitalista. Ya que el cuerpo enfermo exime a Zoila de la participación en el organismo social, lo que la convierte en un peligro para la productividad humana rutinaria. La enfermedad y la muerte constituyen un fuera de orden, desarticulan el discurso biopolítico. Las instituciones de poder intentan normalizar su cuerpo, porque los cuerpos son una mercancía más como otro producto cualquiera, pero son útiles solo cuando se encuentran dentro de la normalidad y la legibilidad. Pero el de Zoila es inasible, se filtra en el papel, junto con el que acaba por descomponerse. La Menor se rebela contra la soberanía de la vida y de la salud, para constituir una forma de vida nueva, detenida en la resistencia. La muerte es el fin de la existencia humana, pero el individuo no tiene autonomía sobre ella, para Zoila la muerte es liberadora, pero el sistema médico y la institución familiar le impiden tomar una decisión sobre el fin de su propia vida. Llegado el momento, la Menor duda si entregar el frasco de veneno a María, porque ella no le permitió tomar esa misma libertad sobre su existencia, Zoila se pregunta: «por qué iba a concederle una libertad a la que nunca tuve derecho» (Meruane, 2007a: 112). El ser humano está privado de decidir libremente sobre su vida y, por consiguiente, sobre su muerte, «la muerte, no está disponible ni como consuelo ni como desgracia» (Zamorano, 2016: 34) porque no puede contemplarse por el sistema, supone un límite para el discurso y para el entendimiento racionalizado del sistema. La corporalidad, el padecimiento y la muerte se erigen como fronteras infranqueables para el poder y es esta la razón por la que dichas instancias permiten la articulación de formas de vida y discurso subversivas.

Zoila rechaza la “empresa” de su hermana mayor en todos los sentidos. La resistencia comienza en la negativa ante los tratamientos que sugieren los médicos. Sigue

consumiendo azúcar, aunque pueda acabar matándola. Se inyecta insulina por las noches para comer mermelada, a escondidas de la Mayor, causándose sobredosis de dicho medicamento. De la misma manera, rechaza los trasplantes, tanto de páncreas, como de células, porque es consciente del origen de esos órganos. No quiere curarse, no quiere asumir un papel de paciente que se deja inyectar, analizar, examinar, anestesiarse y drogar por el sistema médico. Tampoco acepta las imposiciones de su hermana, las rehúye siempre que puede, come azúcar, se come las moscas, fuma, no se medica adecuadamente. En suma, ejerce una labor de violencia incansable contra su propio cuerpo, que, ya de por sí, se está matando a sí mismo, en términos del Médico General, «el propio cuerpo se rebela contra sí mismo, el cuerpo hace de sí su propio enemigo» (Meruane, 2007a: 25). Todos los que intentan imponerse a Zoila se convierten en amenazas y, solo al final de la novela, se reconcilia con su hermana, una vez que María, desengañada por las falsas promesas de ascenso que le había hecho la Empresa, decide envenenar con cianuro un cargamento de fruta. La conspiración llevada a cabo por la Mayor afecta tanto a las empresas internacionales, como a la economía nacional, los mercados colapsan ante el peligro del veneno y toda la fruta regresa a Ojo Seco, para pudrirse en sus calles. Lo que causa una gran quiebra de la economía frutícola. Ante el boicot que lleva a cabo María, Zoila por primera vez la reconoce como su hermana.

Desde el punto de vista formal, esta novela imposibilita al lector identificarse con los personajes produciendo un texto incómodo de leer obligándolo, de esta manera, a tomar distancia y a reflexionar sobre la obra, para extrapolarla a su propia realidad. El arte, de acuerdo con Keizman, posee la capacidad para extender los límites de la subjetividad humana, estableciendo nuevas dinámicas de lo vivo, así pues, los personajes de esta obra exceden su individualidad, porque presentan identidades porosas atravesadas por los mecanismos y los discursos del sistema, además, de que sus cuerpos son penetrados por la medicina y la patología (2017: 111). Este carácter descompuesto del individuo se refleja en el lenguaje que se presenta fragmentario e interrumpido por la poesía creada por Zoila en su *cuaderno deScomposición*. La lengua de Zoila se inscribe en el texto solo a través de los poemas, se niega a articular cualquier otra palabra frente a los otros que continuamente la interpelan. Y es en este cuaderno donde Zoila se apropia de la palabra y del discurso médico, para construir su propia narración en torno a la enfermedad. En este sentido, la literatura, y el arte en general, posibilitan la visibilización de seres marginales y marginados por el sistema, es decir, posee la capacidad de proponer formas de vida que el discurso hegemónico no acoge. Meruane coloca en el centro de su narración

un cuerpo desajustado que se descompone en respuesta a las marcas que le impone la biopolítica (Quintana, 2017: 127). La lengua que utiliza Zoila restringe el idioma al lenguaje del organismo.

La enfermera, la representante de la institución médica y, por consiguiente, del discurso del poder-saber, rechaza la poesía de Zoila porque queda lejos del lenguaje que ella controla, lejos del lenguaje médico de las fichas del hospital, que rellena con datos de pacientes. Encuentra entre los papeles de la mendiga el último poema de su *cuaderno deScomposición*, pero acto seguido lo deshecha porque no sirve para identificarla, no sirve para completar su registro. Desprecia a la mendiga por sus versos, «tantos versos inútiles, versos que no arreglan nada, versos que solo sirven para romperle la cabeza a lectores o lectoras como yo» (Meruane, 2007a: 183). Y finalmente concluye que la poesía es inútil, improductiva y que los poetas deberían ser mejor enfermeros, para salvar vidas. La resistencia ante el poder no solo se produce por la visibilización de las identidades abyectas, sino también mediante la puesta en marcha de una poética, de una práctica discursiva que se enlaza con los cuerpos disidentes, para llevar a cabo una subversión en los distintos niveles del texto. En *Fruta podrida* se presenta un dominio del lenguaje que escapa a los dictámenes del discurso normativo. Se adopta una «poética del texto en la cual la estética fragmentaria, rupturista, provocadora, está indisolublemente vinculada a una postura ética», de acuerdo con Sandra Lorenzano (*apud.* Oreja, 2017: 11). La palabra se politiza y abre un resquicio por el que escapar de la norma.

5 SANGRE EN EL OJO, APROPIACIÓN DEL DISCURSO CLÍNICO

Sangre en el ojo se publica en el año 2012 y es la segunda novela de la trilogía clínica que pretende estudiar este trabajo. A diferencia de *Fruta podrida*, que, como se ha apuntado en el apartado anterior, presenta un modelo de resistencia y subversión contra el sistema médico, en esta obra la protagonista se apropia del discurso clínico, para supeditarlo a sus propios intereses; si bien busca curarse, pretende hacerlo bajo sus propias condiciones y es ella misma quien dicta cómo y cuándo quiere tratarse de la patología que amenaza su organismo. Ya que los enfermos, y los individuos vulnerables en general, han aprendido a aprovechar su condición de víctimas débiles para lograr recuperar el control sobre sus cuerpos, esta novela indaga en la posibilidad de ejercer

poder desde una posición de desventaja, de vulnerabilidad. Lina se queda prácticamente ciega debido a un derrame sanguíneo en sus ojos causado por la diabetes crónica, esto es, su mundo se llena de luces y sombras, mientras los objetos se difuminan e, incluso, la amenazan con su presencia. Así pues, el lector se enfrenta a un relato en el que la percepción de la realidad se ve alterada a causa de la pérdida de uno de los sentidos fundamentales a través de los cuales los individuos se relacionan con el mundo que habitan. La narración por boca de un personaje afectado por la patología no solo modifica el lenguaje a nivel de estilo, sino que también sirve para plantear una problemática de carácter extraliterario. Es decir, Lina Meruane sitúa a su narradora en un lugar al margen de la hegemonía social, esto es, es un personaje cuyo discurso procede desde el mundo de los enfermos, desde el silencio de los seres abyectos, cuya voz se articula en el límite de la palabra. Y es desde ese lugar desde el que relata su propia experiencia de una ceguera transitoria, pero no se queda en la anécdota puramente autobiográfica, trata de ir más allá, remitiendo al silencio de las víctimas políticas, ya que esta novela se vuelve hacia el contexto social de violencia causado por la dictadura y la represión¹. Citando a Susan Sontag, la metáfora de la enfermedad personal que afecta a un cuerpo humano se proyecta sobre la imagen del cuerpo de toda una sociedad (2011: 33) asolada por la patología del capitalismo atroz y la violencia de Estado, que corroen la subjetividad de los sujetos que la componen, hasta establecer un estricto control sobre todos los ámbitos de su vida.

En esta obra se produce una articulación entre lo social y lo individual a través de la memoria de una voz autoficcional, capaz de comunicar desde la fragmentación y el silencio no solo su experiencia personal, sino también la experiencia colectiva de un contexto sociopolítico hostil. La memoria individual se convierte en una forma para construir la Historia colectiva con mayúscula. Se presenta, pues, un personaje afectado por la problemática vulnerabilidad de su propio cuerpo, de su naturaleza humana frágil, que se enfrenta a la fragmentación y al dolor causados por su organismo. La enfermedad

¹ Si bien es cierto que en esta novela las referencias a la dictadura, y a la política, en general, son menos numerosas y explícitas con respecto a las otras dos obras que se abordan en esta investigación, Meruane no olvida el trauma del silencio y el terror causados por esta etapa desoladora, que deja huellas imborrables en la memoria de su juventud. Así, este sentimiento atormenta también a la protagonista de *Sangre en el ojo*, Lucina, esto se refleja en el hastío con el que conversa (más bien, solo escucha) con el periodista chileno de su pasado que busca conexiones conspiratorias entre el 11 de septiembre de Chile y el de EE. UU. (2007a: 59) y en la tristeza que la invade, cuando la memoria se agolpa en sus ojos paseando con su hermano por el Santiago de su memoria, ante el palacio de La Moneda, que se le figuró «blanco, inmaculado, previo al estallido de las bombas y a los helicópteros militares sobrevolándolo, [...] la imaginada ofensiva con la banda sonora del dictador anunciando su nefasta victoria [...]. Y le dije también que estaba pensando en las esquirlas del golpe, tantas esquirlas carcomiendo el hormigón con su ácido» (2007a: 72). Asimismo, se encuentran otras referencias, que no se señalan por falta de espacio.

obliga a la protagonista a mirarse a sí misma y ver su cuerpo como contenedor tanto de la salud, como de la enfermedad; tanto de la cotidianeidad, como de la Historia colectiva; tanto de la normalidad, como de la abyección. El pasado se reinterpreta no ya desde la Historia, sino desde las historias individuales y cotidianas. Sandra Lorenzano plantea la memoria como una discontinuidad, marcada por las rupturas, los silencios y las ambigüedades, lo que impide una mirada lineal sobre el pasado. Desde esta definición, se extrae que este es constantemente resignificado, ya que se torna presente cada vez que emergen los recuerdos (*apud* Fallas Arias, 2014: 4). De esta manera, la memoria se presenta como una red de cambio que se activa según los mecanismos de la mente y las distintas reinterpretaciones del pasado, por ello, no puede aceptar una reconstrucción ordenada. Así pues, si los recuerdos del pasado no permiten una mirada totalizadora a causa de su fragmentariedad, qué mejor forma que abordarlos desde el punto de vista de un personaje con problemas de visión, que presenta dificultades para reconstruir su presente y ha de completar los huecos que provoca su mirada distorsionada mediante los otros sentidos y mediante las imágenes de su mente, es decir, un personaje que se enfrenta a una realidad también fragmentada. De acuerdo con Javier Guerrero, «en el contexto latinoamericano, lo patológico como materia literaria se ha convertido poco a poco en un tópico importante con múltiples usos» (*apud* Walst, 2015: 2). Así pues, la enfermedad a menudo funciona como metáfora de las deficiencias sociopolíticas, porque abre un espacio de resistencia contra las injusticias sociales. Por ende, se presenta como una instancia que tiene el poder de resistir y desestabilizar el sistema normativo (Mancilla Troncoso, 2017: 198).

La enfermedad se presenta como una experiencia límite que transforma al sujeto, fracciona su cotidianeidad en un antes y un después, lo que Mancilla Troncoso relaciona con la noción de acontecimiento, entendido este como un hecho «que supera la capacidad imaginativa de concebirlo o de anticiparlo», de acuerdo con las palabras de LaCapra (*apud* Mancilla Troncoso, 2017: 199). Por consiguiente, sin posibilidad de advertirla, la enfermedad irrumpe en el sistema biológico, alterando la vida del individuo y el sistema médico pretende apoderarse de su cuerpo, para normalizarlo, reduciéndolo a datos que pasan a formar parte de un catálogo, donde la historia médica del paciente se transforma en expediente clínico, anulando la identidad del sujeto, igual que ocurre con Zoila en *Fruta podrida*. De esta manera, la normalidad cotidiana se fuga por la fisura que causa la enfermedad. En definitiva, la patología es una amenaza contra las fuerzas hegemónicas que tratan de doblegarla, sitúa al individuo fuera del discurso hegemónico del sistema,

supone el límite intransitable de la lengua, fractura la comunicación, ya que nunca es posible lograr experimentar de la misma manera el dolor de otro, por ello, el padecimiento se rodea de un lenguaje ininteligible, que desemboca en el grito o en el silencio. Condena al sujeto a habitar en la frontera del exterior constitutivo de lo que la sociedad considera como normalidad, esto es, en un entorno abyecto que lo convierte en un monstruo. Aunque el cuerpo es necesario para la comunicación con el otro, durante el transcurso de la vida diaria, el cuerpo se desvanece, pasa a ocupar un lugar silencioso en las sociedades occidentales, «toda sociedad implica la ritualización de las actividades corporales. En todo momento el sujeto simboliza, a través del cuerpo, la tonalidad de las relaciones con el mundo» (Le Breton, 2002: 122). Concretamente, las sociedades occidentales eligieron la distancia y, por lo tanto, privilegiaron el sentido de la vista, frente a los demás sentidos, que se condenan a la indigencia (Le Breton, 2002: 123). El cuerpo de la modernidad ya no privilegia la boca, como órgano que permite el contacto con los otros mediante el habla, sino los ojos y, por consiguiente, la mirada concentra ahora el interés de todo el rostro (Le Breton, 2002: 41). De acuerdo con Freud, el temor a la pérdida de la vista es 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» (1973: 7). La pérdida de los ojos se convierte en un tópico recurrente en la literatura universal, y en todas las expresiones artísticas en general. El ejemplo literario más antiguo se encuentra en la obra *Edipo Rey* de Sófocles, donde el héroe, tras descubrir su verdadera identidad, daña sus ojos con un broche metálico. Asimismo, pueden encontrarse numerosos ejemplos más modernos, como la célebre 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, repugnancia y terror (Reisz, 2018: 266-267).

Las experiencias sensoriales son las que matizan los fundamentos de las relaciones sociales. En este sentido, los intercambios de miradas se vuelven muy significativos, ya que testimonian cómo los sujetos toman parte en las distintas interacciones sociales (Le Breton, 2002: 101). El rostro del interlocutor posee la capacidad de comunicar datos sobre su intimidad y las sensaciones que le provoca la compañía del otro, esta información es percibida a través de la vista, llegando a ser incluso más importante que la palabra. El rostro se convierte en una parte esencial de la identidad, ya que «el encuentro entre los sujetos comienza, siempre, por la evaluación de este. El primer tiempo es aquel en el que

se cruzan las miradas y en el que se aprecia, respectivamente, la cualidad de las presencias» (Le Breton, 2002: 101). La mirada es lo que hace que se reconozca al Otro como un sujeto a través de la percepción de su rostro. Dicho en términos de Judith Butler, los sentidos tienen que estar operativos para descubrir y reconocer una vida en el Otro, en el cuerpo del Otro (2010: 81). Así pues, el cuerpo humano se muestra como una unidad integral que expresa una subjetividad determinada, cuyas operaciones primigenias son la percepción y la reflexión, ya que de las percepciones recibidas a través de los sentidos el individuo elabora los valores socioculturales y estos van constituyendo el paradigma perceptivo de las distintas culturas, esto es, los sentidos también se educan. En el caso de las sociedades occidentales, el paradigma perceptivo que se privilegia por excelencia, como ya se ha apuntado *supra*, es el de la vista, a su vez es el sentido que más se relaciona con la racionalidad (Villamil Pineda, 2009: 98).

Además, en los entornos urbanos se favorece en mayor medida el sentido de la vista que cualquier otro porque, de acuerdo con Benjamin, «perfeccionar y hacer más aguda la aprehensión de las fisionomías se convierte en una necesidad vital» (*apud* Le Breton, 2002: 103) en un entorno donde convive un gran número de individuos. Es más, en la ciudad el individuo experimenta un estado de sobreexposición visual, con los distintos sistemas de vigilancia, la proliferación de signos lingüísticos (carteles, anuncios, señales, pintadas...) y la propia arquitectura de las urbes, con grandes espacios abiertos, altas torres, etc., así la mirada se convierte en el sentido hegemónico de la modernidad (Le Breton, 2002: 103). Por consiguiente, «más allá del ruido y de los olores desagradables, la experiencia sensorial del hombre de la ciudad se reduce esencialmente a lo visual» (Le Breton, 2002: 105). «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 saca las conclusiones acerca de su naturaleza» (Villamil Pineda, 2009: 100), sin embargo, aunque la ciencia avance, queda mucho por descubrir acerca de la percepción visual, porque no se reduce solo al «órgano-ojo» andamiaje, sino que es el acto general y unitario ejecutado por los ojos. La visión es lo que abre al ser humano a todo un mundo de otros seres visibles, ya que, de acuerdo con Merleau-Ponty, «nos abre a todo lo que no es yo, a un horizonte, a un campo; y se nos da sin ningún esfuerzo, es un ejercicio pre-personal» a diferencia de la mirada, que sí es un acto personal, es decir, la mirada es voluntaria (*apud* Villamil Pineda, 2009: 101). De esta manera, de acuerdo con Barbotin, «la mirada es la expresión subjetiva de los ojos», ningún cirujano puede estudiarla por mucho que sea experto en los ojos (*apud* Villamil Pineda, 2009: 101). La mirada se presenta como una

fuentes de conocimiento y como un acto de análisis, detiene la vista general para fijarse en algo concreto.

En el proceso comunicativo entre los seres humanos, la mirada se centra en el rostro, ya que es el mayor factor de individuación y, además, es lo que, de acuerdo con Emmanuel Levinas, permite que los demás nos interpelen moralmente para establecer un diálogo con nosotros, el rostro no posee voz, ni discurso, pero sí significado (*apud* Butler, 2006b: 166). Siguiendo esta afirmación, en el momento en el que la mirada del otro se centra en nuestro rostro se convierte en una llamada, una apelación que hace que pasemos del mundo subjetivo al mundo intersubjetivo. En este proceso de reconocimiento existen dos formas de mirar, de acuerdo con Villamil Pineda, una conflictiva, que percibe una amenaza en el otro, y una amorosa, que posee la capacidad de reconocer al otro como un sujeto con su subjetividad, su libertad y su potencialidad (2009: 115). Esta mirada permite a los individuos tomar consciencia del Otro como persona, para invitarlo a ser partícipe de su propia subjetividad. La orientación del amor hace que la masa se convierta en comunidad, estableciendo, de esta manera, redes de intersubjetividad (Villamil Pineda, 2009: 116). Si el rostro es percibido por nosotros principalmente a través de la vista, cabe plantearse cómo se articula el diálogo social entre personas con alteraciones y carencias en este sentido. Lina Meruane trata de dar voz en *Sangre en el ojo* a un personaje que habita la frontera entre el mundo de los videntes y el de los ciegos para ofrecer una mirada diferente y alejada de la narración hegemónica. La patología no solo está presente en la voz de la protagonista y en el tema de la obra, sino que afecta incluso al estilo narrativo, que rompe con el marco genérico de la novela tradicional, y al lenguaje con el que se construye el relato, un lenguaje que se vuelve fragmentario, lleno de huecos y silencios.

Aunque el objetivo de esta investigación no es discutir si *Sangre en el ojo* es una obra autoficcional, sí cabe destacar algunas características que la crítica ha apuntado para esta novela, y para otras que se consideran como exponentes de esta corriente narrativa. Una de ellas es la narración en primera persona, que favorece la confusión entre la voz del protagonista y la voz del autor. Así la escritura oscila entre los hechos autobiográficos y la ficción, adquiriendo un tono confesional. De hecho, la directora de la tesis del personaje de esta obra le sugiere que dicte un diario, si no puede escribir ficción (Meruane, 2017: 155). Además, en *Sangre en el ojo* se crea un juego especular entre el nombre del personaje (Lina/Lucina) y el nombre de la autora, lo que se considera otro 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). Así pues, esta novela es

una reconstrucción ficcional que parte de las vivencias reales de la autora, Lina Meruane también sufre una pérdida transitoria de la vista a causa de la diabetes, crece en una familia de médicos y emigra a Nueva York, donde trabaja en la universidad. En consecuencia, se sirve del recuerdo personal para la elaboración de esta novela, lo que sumerge al lector en un universo íntimo, pero que, a su vez, no deja de tener reminiscencias de la memoria colectiva de una época y de una sociedad, ya que el trasfondo de esta obra es la dictadura y sus consecuencias en el Chile de la juventud de Meruane. La enfermedad de Lina no se define solo como física, sino que adquiere un carácter metafórico, en tanto que su cuerpo patológico se convierte en un reflejo de su país, Chile, cuyo cuerpo social también está enfermo, «la sangre derramada en su ojo es aquella derramada en su país natal durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990)» (Oreja, 2018: 109).

Lo que comparten las narradoras chilenas contemporáneas de Lina Meruane, según ella misma, es el hecho de haber crecido bajo la dictadura y de escribir en un castellano chileno, asimismo afirma que nacer en un determinado lugar deja una huella en la forma de mirar el mundo de cada uno, «el lugar de nacimiento, la situación de tu nacimiento, los eventos de tu infancia, el ser mujer, y muchas más cosas que conforman tu universo personal» (2012: en línea). De esta manera, Lucina se presenta como una exiliada voluntaria, que vive y trabaja en Nueva York, pero no olvida nunca su origen chileno. En *Sangre en el ojo* Meruane cuida escrupulosamente el lenguaje de los distintos personajes, ya que cada uno de ellos mantiene la riqueza dialectal de su lugar de origen, de esta manera, la novela refleja la confluencia de emigrantes de distintas zonas hispanohablantes en Nueva York. Además, así la obra se resiste a la tradición y a la colonización del «castellano de España». La lengua es una cuestión fundamental para Meruane, porque en ella también se inscriben los poderes de la represión, cada personaje se presenta a sí mismo a través de su lengua, así explica que busca alejarse del «hablar bien» y explorar los lugares donde las lenguas se encuentran en contacto, «me interesa más el fenómeno de contacto entre lenguas y culturas, esa contaminación que nos hace volver a pensar en el lenguaje como efecto y como herramienta de lo político» (2018b: en línea).

Como afirma la propia Meruane, *Sangre en el ojo* es una novela, es decir, los hechos que narra son ficción, pero su base es una experiencia personal, por ello declara:

pensé que Lina Meruane tenía que aparecer aunque fuera en una suerte de cameo, para indicar que por 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 (*apud* Martinetto, 2017: 287).

Toda esta inestabilidad presente en el relato se refleja también en su punto de vista vacilante, distorsionado, ambiguo, un punto de vista que oscila entre el presente, el pasado y el futuro y, no solo esto, sino que también se mueve por los ojos de distintos personajes. La reconstrucción memorística y ficcional de los hechos que se narran en *Sangre en el ojo* favorece la incertidumbre creada en el punto de vista, además de construir una ingeniosa paradoja otorgándolo a un personaje ciego. Así pues, el lector asiste a un punto de vista ciego, que se mueve entre planos temporales y visuales distintos, que, en este sentido, posee la capacidad de ver más allá que las personas videntes. Esta afirmación se ejemplifica en el capítulo «las horas», la protagonista anestesiada antes de la intervención ocular cede la voz primero a Lekz, su oculista, y después a Ignacio, su pareja. Es decir, el relato no solo se construye a partir de la memoria de la propia Lina, sino también de otros ojos y de otros recuerdos. El terreno de la narración se vuelve confuso y ambiguo, ya que, como bien se ha apuntado antes, la memoria no es una construcción lineal, sino una reconstrucción plagada de vacíos, silencios, ambigüedades e, incluso, exageraciones. Por consiguiente, reflejando el flujo de los recuerdos que llegan a la mente, esta novela presenta una estructura fragmentada. *Sangre en el ojo* se divide en sesenta y dos relatos que conspiran contra la lectura lineal (Fallas Arias, 2014: 8). El cuerpo enfermo se proyecta en el lenguaje descompuesto, tanto en el nivel de la sintaxis, como en el del propio género (Walst, 2015: 4). Donde puede irrumpir, por ejemplo, la receta médica o una lista interminable de preguntas, a modo de interrogatorio, que genera una sensación de angustia, entre otros recursos, que rompen el lenguaje novelesco hegemónico, dificultando la lectura lineal, ordenada y cómoda de este relato, obligando al lector a detenerse y a reflexionar sobre qué está leyendo y cómo el autor quiere que lo lea.

En la novela se produce una confusión del plano temporal, que no es único, ni uniforme. Esta oscilación entre pasado, presente y futuro forma parte de la trama principal. Ya que esta se articula en distintas temporalidades de la vida de la protagonista, por un lado, se presenta Lucina que encarna la juventud en la que esta fue dependiente de su familia, es su identidad de hija enferma, por otro, aparece el pasado inmediato de Lina, es decir, el de la escritora independiente con un cuerpo sano. Y el presente del relato, que se sitúa en el momento de la ceguera, en el que la protagonista ya no puede ser Lina, pero tampoco puede, ni quiere, volver a ser Lucina. Al mismo tiempo, existe un futuro que se vislumbra en las intervenciones entre paréntesis de una voz narrativa que sirve de

advertencia no solo a Ignacio, sino también al lector; esta voz procede de una Lina que ha recuperado la vista mediante el trasplante del ojo de su pareja. No es posible explicar la novela de otra forma, ya que la protagonista afirma que la escritura no puede darse durante la ceguera. En línea con esta afirmación Beatriz Velayos Amo concluye que «en realidad, Lucina escribe una larga carta a Ignacio, y lo hace desde un futuro en el que ha recuperado la visión» (2017: 175). A su vez, el comienzo de la novela se produce *ex abrupto*: «estaba sucediendo» (Meruane, 2017: 11), es decir, la narradora no se entretiene en introducir su historia, basta con abrir el libro, y los ojos, para encontrarse inmerso en su universo, un universo que, de entrada, se presenta quebrado, debido al derrame sangriento en los ojos de Lina. Las cosas familiares es capaz de reconocerlas mediante los demás sentidos que aún tiene operativos, 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»—, pero sin vista, la calle deja de ser un lugar para convertirse en «una multitud de ruidos dándose codazos y apretones» (Meruane, 2017: 24-25).

De esta manera, los problemas de vista de la protagonista hacen que su perspectiva sea distinta, porque tiene una visión alterada del mundo, pero que le permite ver más de lo que los demás pueden ver. Por ende, el cuerpo de Lina se presenta como un cuerpo averiado, imperfecto, fuera del canon, en suma, un cuerpo abyecto y monstruoso. La no-normalidad confiere una identidad específica al individuo, lo convierte en un ser extraordinario, diferente del resto, lo extrae de la masa de seres isomorfos de los que se compone la sociedad. No obstante, por esta misma razón una persona puede ser marginada y silenciada. Lina se siente más cómoda en la oscuridad de su ceguera, porque la visión de la luz inmaculada para ella remite al momento de la muerte, asimismo, tras la primera operación afirma que «quería cerrar los párpados, los dos al mismo tiempo y regresar al refugio de la oscuridad. Esa luz iluminaba el vacío, la soledad, mi absoluto desamparo» (Meruane, 2017: 144). Es decir, es en la luz donde se siente en peligro, porque es donde se encuentra sola y desamparada, lo que resulta extraño, ya que la luz tradicionalmente otorga comodidad y seguridad, en su caso, el destello blanco y brillante la aturde y le produce una sensación de rechazo y un anhelo de volver a la oscuridad. Cuando abre los ojos se ilumina la nada, la devuelve al lugar donde se siente incomprendida y aislada, por su salud deficiente. Esta idea es una muestra más del afán de Meruane por subvertir los esquemas hegemónicos, si la luz es lo que habitualmente simboliza la tranquilidad, la lumínica protagonista, Lucina, se siente más cómoda en la

oscuridad, lejos de la linterna de Lekz, manteniendo sus deseos más perversos ocultos. Es más, la oscuridad vuelve a Lina y a Ignacio lo mismo, es decir, un par de ciegos amantes: «y por eso también brindamos, porque en la oscuridad de esa casa vacía éramos lo mismo: una pareja de amantes ciegos» (Meruane, 2017: 28).

La vista confirma la existencia del mundo y de los seres que lo habitan, por lo que se relaciona con la racionalidad y con el pensamiento. Esta idea aparece en la novela de Meruane cuando Lina reflexiona: «quizás pensaba que sin ojos ya no era posible pensar» (2017: 154). Para ella la escritura es imposible durante la ceguera, por lo que se niega a escribir mientras no haya recuperado la vista, creando de esta manera un juego de espejos, la novela que el lector tiene en sus manos se presenta como un trabajo en proceso, además, Lina ironiza con que lo que va a escribir es una «memoria ciega» (Meruane, 2017: 155). Silvina, la directora de su tesis, le sugiere que dicte a una grabadora, pero ella se resiste, aclara que «escribir era un ejercicio manual, puro malabarismo. Sería más fácil aprender braille, que requería dedos, que intentar trabajar de oídas» (Meruane, 2017: 156). La escritura posee la capacidad de conectar el interior con el exterior y lo hace a través de la mirada, que también permite asomarse a los pensamientos más profundos y perversos de los individuos, de acuerdo con Lucina. Lekz alumbró sus ojos con una linterna tras la intervención, ante lo que afirma que «encendió una luna eléctrica dentro de mi ojo, iluminando hasta mis deseos más perversos» (Meruane, 2017: 144), la escritura no es posible, pues, sin la vista.

Lina se ve envuelta en unos lazos ineludibles con el sistema médico, porque es necesario que su cuerpo patológico sea tratado por dicha institución, para restaurar la salud, que adquiere un valor supremo en las sociedades contemporáneas, regidas por los discursos de la ciencia y la biopolítica. Este sistema es el encargado de traducir el lenguaje del cuerpo que el individuo no es capaz de comprender, porque este está sumido en el silencio dentro de la vida cotidiana. Pero, aunque la finalidad de la medicina sea interpretar el idioma del organismo, emite un discurso ininteligible para sus pacientes, a los que reduce a unos datos en su historial clínico. Por ende, el relato biomédico se rodea de tabúes y silencios, a Lina le molesta que Doris, la secretaria de su oculista Lekz, 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. [...] (mi operación, la mía y quizás un poco también la tuya)» (Meruane, 2017: 163-164). El oculista siempre se olvida de Lucina, se olvida de todos sus pacientes, porque lo que importa es el historial médico, no la persona, y ni siquiera recuerda eso, «las historias clínicas tampoco le decían

nada, porque era incapaz de descifrar sus jeroglíficas anotaciones anteriores» (Meruane, 2017: 165). Es decir, la medicina crea un código incomprensible. Lekz olvida quién es Lina, «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). El tratamiento que hace la medicina del cuerpo lo reduce a unos signos vitales, además, es invasivo, deshumanizado y deshumanizante, el capítulo «¿qué ojo?» de *Sangre en el ojo* reproduce el protocolo que se sigue antes de una intervención quirúrgica, desnudarse, vestirse y contestar a numerosas preguntas de un largo interrogatorio, además de que le colocan una pulsera de plástico en la muñeca con su «alias de prisionera» (Meruane, 2017: 131). El interrogatorio es una larguísima lista de preguntas entre las cuales no solo se le solicitan al paciente los detalles médicos, sino también datos de su vida personal:

¿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 sulfa?, ¿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 ende, Lina se burla contestando con ironía, repitiendo preguntas e inventando otras. El ritmo del capítulo es acelerado, por la sucesión de preguntas y respuestas separadas por comas, desde que comienza no hay un solo punto, creando una sensación de angustia y confusión ante la interminable ristra de interrogantes. Por si fuera poco, Lina concibe la mesa de operaciones donde van a realizarle la intervención ocular como el lecho donde van a sacrificarla (Meruane, 2017: 134). La preinscripción médica no tiene en cuenta los intereses personales de cada uno de los pacientes, son unas órdenes que deben cumplirse de forma automática sin oponer ninguna resistencia por muy restrictivas o violentas que sean, en pro de la salud y, en consecuencia, de la productividad, que se erige como fin

último de toda actividad humana. Para Lina, las indicaciones médicas anteriores al derrame de sangre en sus ojos son imposibles de respetar, la ceguera resulta incluso liberadora, en cierto sentido, ya que, una vez que no puede ir a peor, la exime de cumplir las recomendaciones del oculista, «con los ojos ya rotos» Lina puede recuperar su vida, «podría volver a bailar, a saltar, a darle patadas a las puertas sin riesgo ya a desangrarme» (Meruane, 2017: 14), ya que antes no podía ni siquiera practicar el sexo con Ignacio sin miedo a sufrir una lesión en las venas de los ojos.

La pareja de Lina, Ignacio, se convierte en su cuidador y en su enfermero obligado por el «amor» que los une, es decir, la protagonista se sirve de su vulnerabilidad para ejercer control sobre él. Le solicita numerosos sacrificios en nombre de la pareja, así pues, invierte el esquema hegemónico de la jerarquía patriarcal y es ella quien se impone al hombre. Cuando la operación con láser fracasa la única alternativa que le queda a Lina es un trasplante de ojo. Pero su oculista rechaza esta idea debido a que no existen bancos de ojos, remitiendo al tópico cultural de los ojos como espejo del alma, así lo explica en la novela: «no había bancos de ojos porque nadie donaba ojos muertos. Se creía, dijo Lekz, que la memoria residía en ellos, que los ojos eran una prolongación del cerebro, el cerebro asomándose por la cara para pellizcar la realidad. Alguna gente pensaba que los ojos eran depósitos de la memoria, dijo, y otra gente creía todavía que ahí se escondía el alma» (Meruane, 2017: 177). Pero Lina no acepta un no por respuesta, se impone al médico, le exige un trasplante y le asegura que volverá con un ojo fresco. «El ojo fresco que ofrece Lucina, Lina, Luz, Luzbel, —alternativas del nombre de la narradora—, es el de Ignacio, a quien, en la culminación de su rol de sacrificio, el día anterior le ha dicho ‘sólo te pido uno de tus ojos’, ‘si no puedes comprometerte a darme lo que te pido, mañana no regreses’» (Noemi Voionmaa, 2012: en línea). Lucina pone a prueba a Ignacio a lo largo de toda la novela, mediante pequeños gestos que lo atan cada vez más a ella, con lo que él piensa que es amor, que, en realidad, es un chantaje llevado a cabo por Lina. Ignacio acaba aislado de sus amigos, de manera que, al final, la única persona que está con él es su amada, Lina. Ella afirma que lo que buscaba era precisamente un hombre «con verdadera vocación de sacrificio, alguien ahogado de amor o adoctrinado en la necesidad de amar, alguien con una pasión absurdamente heroica, algún suicida puro y absolutamente incondicional» (Meruane, 2017: 78). La vocación de sacrificio del heroico Ignacio acaba con la entrega de uno de sus ojos a Lina, una muestra de amor, algo que los acabará uniendo para siempre, porque formarán parte el uno del otro. Todos sus amigos ya venían advirtiéndolo a Ignacio del peligro de estar con una enferma, incluso ella

misma en las intervenciones entre paréntesis, pero él no hace caso, es el más ciego de todos, cegado por sus sentimientos de dependencia hacia Lina.

Asimismo, es Lina quien toma el control en sus relaciones sexuales con Ignacio. No solo porque es ella quien decide cómo y cuándo las tienen, sino porque se despierta en ella un deseo erótico perturbador por los ojos de Ignacio, que desborda los límites de lo considerado normal socialmente. La primera vez que Lina siente este deseo Ignacio se resiste, «no se atrevió a lamerme los ojos enfermos cuando se lo pedí» (Meruane, 2017: 92), al no ver satisfecho su fetiche, Lina le hace una felación a Ignacio, pero el texto transfigura el pene de él en un ojo ciego,

me metí en la boca la punta de su cuerpo como si fuera eso lo que más me excitaba aunque no era eso exactamente, no eso sino el *saber que mi lengua se metía debajo de un grueso párpado* de piel rugosa y secreta, saber que dentro de ese párpado estaba ese *ojo ciego*, redondo y suave de Ignacio, entregándose, poniéndose tenso en mi lengua hasta que derramó *una lagrима*, en espasmos, en mi boca. *Me comí la lágrima y me fui trepando por el cuerpo de Ignacio para asomarme a su ombligo e introducirme también en esa cuenca* (cursiva en el original, Meruane, 2017: 92).

La enfermedad se liga estrechamente al deseo sexual creando un contexto en el que lo abyecto se erige como vía de futuro para un sentimiento al mismo tiempo de rechazo y de deseo. Lina, en tanto que monstruo, se mueve en los límites de lo socialmente establecido, en consecuencia, su deseo y excitación sexual también se encuentran fuera de los márgenes establecidos por el sistema. En el avión de regreso a Nueva York, Lina aprovecha el estado narcotizado de Ignacio para finalmente llevar a cabo su deseo,

tenías la voluntad narcotizada, estabas como muerto pero eras un muerto *completamente mío*. Recosté tu cabeza sobre mi hombro y contravine la *única prohibición* que me habías impuesto. Rigiéndome por un protocolo que yo misma estaba improvisando, pasé los dedos con quietud y *avaricia* por tus párpados dormidos, sintiendo en las yemas el roce suave de las pestañas, sintiendo que tu piel se abría y me permitía tocar tu cornea húmeda, gomosa, exquisita, y entonces mis dedos ávidos se encendieron, se encendieron pero esto tú no lo sabes, no puedo contarte que ya no pude detenerme. Te separé los párpados y pasé la punta de mi lengua por ese borde desnudo que sentía como mi propia desnudez, y pronto lo estaba lamiendo entero, te estaba chupando entero el ojo con suavidad, con los labios, con los dientes, haciéndolo mío de un modo delicado, íntimo y secreto pero también apasionado, tu ojo Ignacio (cursiva en el original, Meruane, 2017: 115).

En estas escenas Lina se apropia del cuerpo de Ignacio contra la voluntad de él, de esta manera es ella quien toma el control de su vida sexual, además se produce una «invasión al otro, una manipulación de su intimidad, una erotización ambigua del cuerpo ajeno, pero que efectivamente perturba y pervierte el ‘recto’ sentido por un deseo desviado» (Mancilla Troncoso, 2017: 210). De nuevo, es Lina quien ejerce poder sobre Ignacio,

invirtiendo el esquema jerárquico tradicional de las relaciones heterosexuales, mediante el gesto de chuparle los ojos, el cuerpo tradicionalmente penetrado de la mujer se convierte en el cuerpo que penetra (Ávalos, 2018: 43). El deseo de Lina no solo se proyecta sobre los ojos de su pareja, sino también sobre los de su madre, que es la primera en ofrecérselos, lo que le causa una extraña excitación, se imagina a su madre arrancándose los ojos con sus uñas esmaltadas, tras lo que besa sus párpados para despedirse de un modo extraño, rayando lo incestuoso,

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 era tan suave y fina esa piel, tan perfecta la tibieza, tan tierno y leve el movimiento de las órbitas (Meruane, 2012: 148).

La institución familiar es fundamental en la vida de un individuo enfermo, ya que su cuerpo requiere de cuidados constantes. «Se me prendían luces rojas por todas partes: la palabra cuidados ardía, perder el control quemaba, regresar era un peligro» (Meruane, 2017: 45), es decir, aceptar los cuidados de otro implica perder el control y la propia identidad, al someterse a su poder, aunque sea un familiar, Lina afirma que los cuidados de su madre la invalidan (Meruane, 2017: 113). Así pues, en esta novela la familia adquiere una carga más importante con respecto de la anterior; si bien en *Fruta podrida* se esbozaba el rechazo por parte del enfermo de los cuidados familiares, en *Sangre en el ojo* la familia ocupa un lugar más central en la trama. Se configura una situación familiar desestructurada, con unos padres médicos, que eran siempre más médicos que padres, y con un hermano, que más que hermano se convierte en el vigilante y el enfermero de Lucina. Los lazos familiares que unen a Lina a sus padres (en especial a su madre) y a su hermano están igual de enfermos que ella, su historia familiar es una historia de abandono y de obligación de ejercer cuidados hacia su cuerpo enfermo (Oreja Garralda, 2018a: 110). El ser «hija» forma parte ineludible de su identidad, «la hija está adherida a mí, pegada como una sombra palpitante a mi espalda» (Meruane, 2017: 60). Uno nunca puede dejar de ser hijo, por mucho que trate de romper los lazos familiares, la institución de la familia es un instrumento de control adherido siempre al ser humano. La descripción que se hace de la madre en la novela rompe los moldes de la imagen materna tradicional, su madre es una medusa, que la intoxica con su veneno; una madre pediatra que quiere salvar a Lina de escalones traidores y protegerla de los muebles, «mi madre me tironea porque la casa entera está armada contra mí» (Meruane, 2017: 65-67). El hogar familiar está en armas contra Lina, no la acoge en un entorno amable, sino militante, en el que debe estar alerta en todo momento. La protección y el cuidado de su madre, la «delicada flor

carnívora» (Meruane, 2017: 68), causan una profunda herida en el cuerpo de Lucina de las que nunca se va a poder deshacer, estas heridas son la dependencia que Lina rechaza rotundamente.

Asimismo, la familia se queja de las faltas de Lina, de su falta de voluntad, de su falta de consideración, de sus faltas en general, esto es, como señala Susan Sontag, la culpa de la enfermedad recae sobre el paciente, igual que la responsabilidad de curarse (Sontag, 2011: 32). La enfermedad se rodea de lo indecible, cuando el hermano de Lina hace preguntas «impreguntables» durante la cena (Meruane, 2017: 69), nunca se nombra explícitamente la diabetes que afecta a Lina. Ya que se vuelve un tabú para la familia, se convierte en un mal innombrable que acecha a Lucina, por ello, el lenguaje se vuelve fragmentado, se llena de anacolutos:

de regresar a Chile cuando yo. De suspender los planes cuando a mí. Y la frase se quedaba en vilo, incrustada 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).

Así pues, el padecimiento, de una manera u otra, se rodea de silencio, se vuelve un tema ininteligible, porque cada individuo lo experimenta de una manera distinta, el dolor disuelve el lenguaje de dos maneras posibles, aunque opuestas, puede materializarse en el grito o en el silencio, así pues, el lenguaje se vuelve insuficiente ante el límite del cuerpo que padece el sufrimiento de una enfermedad. El dolor es un hecho íntimo y privado, dado que no se experimenta de la misma forma una dolencia idéntica, es posible saber que alguien sufre, pero nunca en qué medida, «para comprobar la intensidad del dolor del otro es necesario convertirse en el otro» (Le Breton, 1999: 46). El silencio al que condena la enfermedad y la deshumanización que conlleva el ingreso en la institución médica favorece a la aparición de una escisión en la propia identidad del sujeto. Meruane afina la confusión identitaria con su personaje, ya que configura una redundancia que focaliza la atención sobre su nombre que aparece bajo varias formas, 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, crea un juego especular en el que el lector se pierde y puede confundir (y, de hecho, confunde, porque el autor lo quiere así) 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... (*apud* 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, como ya se ha señalado con relación a las temporalidades presentes en el relato. Así pues, Lina es la identidad que la propia protagonista elige para sí misma, la de escritora, sana, pareja estable de Ignacio, que vive y trabaja en Nueva York, lejos de su familia, que para ella representa la dependencia y los cuidados que aniquilan por completo esa identidad voluntaria y su capacidad de valerse por sí misma, para convertirla en Lucina, la hija enferma, que no puede escribir, esto es, que pierde incluso su capacidad para expresarse y se condena al silencio de la patología.

En definitiva, el lector de esta novela 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. Se encuentra ante una obra compleja, ante la cual no puede quedarse indiferente. Ya que, mientras se adentra en su lectura, le devuelve la mirada, una mirada nueva y alternativa, 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 una comunicación diferente con el mundo, al margen del discurso hegemónico, que no sirve en las fronteras del cuerpo. La traducción biomédica de las señas del organismo deviene en un código ininteligible, que trata de negar la vulnerabilidad del cuerpo humano, condenándolo a tratamientos deshumanizadores, que han de cumplirse con la automaticidad de un robot, que cumple las órdenes sin pararse a reflexionar sobre cómo entrega su cuerpo a la institución clínica. De acuerdo con Nerea Oreja, la literatura de Lina Meruane se centra en una nueva misión, esto es, trata de proyectar nuevas formas de comprender la realidad (2018a: 98). Así pues, se distorsiona 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 tanteo vacilante; la disociación de la cotidianeidad que remite a la memoria colectiva; lo individual se convierte en un lenguaje para relatar los problemas de la sociedad. En suma, Lina Meruane crea unos textos que dan voz al cuerpo, que tratan de reproducir la lengua del organismo, mediante la exposición de la enfermedad, esto es, a través de la supresión del tabú sociocultural que rodea al carácter más biológico del ser humano, que rompen el

silencio corporal con un grito desgarrador que procede del interior más profundo del ser que emerge a través de sus ojos, de su mirada alterada.

El lenguaje distorsionado del organismo patológico y la memoria se erigen como herramientas para enfrentar el control sistémico desde lo individual, para introducir al lector en el mundo privado del narrador, cuya voz se confunde con la voz de la autora, esta confusión es acentuada por la intromisión de Lina Meruane en el relato con la introducción de su propio nombre en el texto. La verdad se presenta ficcionalizada, deja de importar el límite entre lo real y la ficción. El logro de esta novela reside, pues, en la capacidad que posee el texto de 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, porque las palabras se presentan deconstruidas y vueltas a armar con las manos, a falta de ojos, y con el recuerdo. El lector queda atrapado en la red cambiante de la memoria, que huye del orden, reflejando la manera en la que los recuerdos emergen en la mente de los seres humanos, redefiniéndose cada vez que las imágenes del pasado se agolpan en sus ojos.

La enfermedad altera la vida del individuo, irrumpe en su sistema fisiológico, estableciendo irremediablemente un antes y un después en su cotidianidad. El dolor extrae al cuerpo del silencio, lo enfrenta al grito, a la incapacidad de la comunicación, aísla, pues, al sujeto en su propio interior. Sin embargo, la escritura se abre como un camino para la transmisión de la experiencia patológica, 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 exterior social mediante la palabra. Además, siguiendo a Nerea Oreja, la memoria necesita una inscripción, no solo en el cuerpo, sino también en la escritura, lo que la convierte en un eje fundamental que los conecta (2018a: 99), por lo que el lenguaje se hace fundamental en las obras que relatan la experiencia de la enfermedad. La patología como un trauma imposible de narrar da lugar a una línea novelesca prolífica en la actualidad que explora, precisamente, este límite lingüístico. Estas obras escapan a la sumisión frente al discurso hegemónico y se enfrentan al silencio. De esta manera, la enfermedad se convierte en una vía para comunicar otras atrocidades del poder. El cuerpo enfermo remite al cuerpo social que padece, asimismo, otras patologías como las dictaduras, el capitalismo atroz, las guerras, situaciones, en suma, de extrema violencia y represión.

El control sistémico se refleja, por un proceso panóptico, en otras formas de poder y jerarquía, esto es, en la institución médica, en la institución familiar y en la institución del

amor romántico. Pero Lina no se somete, Lina es la resistencia, la subversión de los esquemas impuestos, invierte las jerarquías médico-paciente, madre-hija, hombre-mujer, para despojarse de su condición de víctima enferma y convertirse en victimaria. Lina despliega un odio constante hacia todos aquellos que sienten piedad por ella, guarda rencor a su madre/médico, a su hermano mayor, por abandonarla de niña, para dedicarse a sus estudios, a su amigo Genaro y, sobre todo, a su pareja Ignacio (Fallas Arias, 2014: 10). *Sangre en el ojo* presenta una narración que se realiza desde la periferia, Lucina se convierte en «una tirana que controla a sus seres queridos mediante su propia situación de vulnerabilidad [...]». Lucina se sitúa a sí misma en el centro y recupera la voz que le es arrebatada a causa de la enfermedad» (Velayos Amo, 2017: 183). Es precisamente su condición de monstruo, bajo el estado de anomalía y en el terreno de lo abyecto, lo que permite a Lina erigirse como potencia para alterar el orden establecido. El monstruo, en términos de Negri, es una entidad combativa, radicalmente contraria al principio eugenésico, que se resiste a las calificaciones de lo bueno y lo bello articuladas por el biopoder (Negri, 2007: 103). Por ende, el cuerpo de Lina emerge como monstruo político, como una forma de resistencia a la normativa institucional, «monstruo entonces, porque su potencia despierta y resiste la contracara de los sistemas de sujeción y disciplinamiento en torno a los cuales la comunidad se ha constituido y organizado» (Mancilla Troncoso, 2017: 205). Y como tal posee la capacidad de dejar sin voz y de desarticular la ley, en este sentido, Lina se torna en lo monstruoso para vulnerar, mediante la abyección, los principios reguladores de la vida social.

En suma, *Sangre en el ojo* es otro relato de resistencia, de resistencia frente a la represión del poder a través de un personaje que escapa del canon y de la norma, dándole voz a una protagonista cuyo cuerpo patológico le otorga una mirada distinta, precisamente al eliminar su capacidad de ver, y un discurso subversivo que se configura mediante la hibridez y la fragmentación. Lina posee una mirada distorsionada, que paradójicamente le permite ver más allá de la máscara del bienestar y de la salud, para explorar todo un entramado de control, vigilancia y represión, que se encuentra tras ella, a pesar de sus problemas de vista. Una mirada que cuestiona el privilegio del sentido de la visión, proponiendo puntos de vista alternativos, que se sirven de los demás sentidos y de la memoria para construir su relato, su memoria ciega. En definitiva, *Sangre en el ojo* ofrece un prisma a través del que mirar la realidad, una realidad que no se presenta fija ni ordenada, sino que se llena de vacíos y huecos ambiguos por los que solo es posible transitar despojándose del lastre de la mirada hegemónica impuesta por el discurso

sociocultural. Su narración no despierta empatía ni compasión en el lector, todo lo contrario, la protagonista reacciona con violencia ante cualquiera de estos sentimientos, su experiencia se narra con una frialdad espeluznante, la narradora es vulnerable y atroz al mismo tiempo en su relación con el entorno, lo que rompe las expectativas de lectura (Vázquez-Medina, 2017: 315).

6 SISTEMA NERVIOSO, LA ENFERMEDAD COMO NORMA

Sistema nervioso se publica en el año 2018 y es la novela que cierra la trilogía involuntaria de la enfermedad escrita por la chilena Lina Meruane. Si bien retoma los temas de las dos novelas anteriores, *Sangre en el ojo* y *Fruta podrida*, lo hace desde una perspectiva diferente. En sus páginas la enfermedad ya no es un hecho aislado que afecta a un organismo concreto, sino que aquí la patología se convierte en norma. Todos los personajes de la novela padecen algún tipo de dolencia en sus cuerpos, incluso el perro de peluche de la protagonista, al que llama ingeniosamente gastroenteritis. Así explica la autora su interés por la enfermedad en una entrevista:

Esta cuestión está muy cerca de mi biografía personal, al yo haber convivido con una condición física desde la infancia, pero tal vez más importante es que la salud y la enfermedad son temas no sólo presentes sino obsesivos en mi círculo familiar, entonces ese lenguaje, esa mirada diagnóstica, es parte de mi formación y si no me hubiera apasionado tanto la literatura tal vez hubiera sido médico (Meruane, 2018c: en línea).

Así pues, en esta breve cita Meruane resume los dos fundamentos esenciales de toda su obra, estos son la familia y la enfermedad, cuya imbricación toma un peso aún mayor en esta última novela, convirtiéndose en el epicentro de su trama. Además, esa mirada diagnóstica de la que habla se refleja constantemente en el texto. Así pues, *Sistema nervioso* profundiza en los cauces ya abiertos por *Sangre en el ojo* y *Fruta podrida* para dar lugar a una narración chispeante, construida con fragmentos, fognazos eléctricos que relatan momentos de la vida de Ella y de su entorno más cercano, un ambiente patológico que se abre en ondas alrededor de la protagonista. La novela, a modo de caja de resonancia, repite en eco distintos acontecimientos de su memoria, marcados siempre por la dolencia, el padecimiento y la muerte: la Prima a punto de ahogarse; el chico con polio; la mujer de la playa con las cejas pintadas, un pañuelo de turbante y cáncer; la vecina pelirroja con Alzheimer; la madre biológica muerta y la Madre sustituta operada de un

tumor en el pecho; el hermano mayor de los huesos frágiles por osteoporosis; la operación de apéndice del Padre, entre tantos otros sucesos, que afectan a su presente y seguramente repercutirán también en su futuro. Esta construcción se debe, como revela Lina Meruane, a la manera de pensar que tiene la propia protagonista, es decir, como astrofísica su concepto del tiempo no es lineal, está obsesionada con la simultaneidad temporal y con el caos, «es el imaginario de la protagonista lo que produce la estructura de la novela» (Meruane, 2018c: en línea).

El cuerpo se erige como protagonista de esta obra, pero no solo el cuerpo biológico de cada individuo, sino también todos los macro-cuerpos que se construyen en el entorno global e incluso universal. El cuerpo humano actúa como una sinécdoque para elevar el foco al universo entero, en el que este es solo una ínfima parte de todos los cuerpos que existen. El humano es un sistema mínimo comparado con otros sistemas en los que se encuentra inmerso, por ende, todos ellos se encuentran estrechamente ligados. En consecuencia, aunque los humanos son solo el 0,01 por ciento de toda la vida terrestre, «ese 0.01% estaba acabando con las otras especies. Estaba acabando incluso consigo misma» (Meruane, 2019a: 97). El cuerpo humano no es autónomo, se encuentra inserto en todo el entramado sociocultural que lo rodea, es un engranaje más del mecanismo biopolítico de vigilancia y control. Así pues, como afirma la propia Meruane, no puede ser pensado como una abstracción, es «parte de un sistema de relaciones sociales, políticas y hasta económicas fundamentales, que es precisamente desde esos otros espacios donde se conciben y construyen los cuerpos» (2018c: en línea). Por esta misma razón, la enfermedad adquiere una carga metafórica esencial, si el cuerpo se encuentra infectado, sus relaciones también serán patológicas, insanas e insalubres, contaminadas y contaminantes.

La protagonista, abrumada por no poder terminar, por ni siquiera haber empezado su tesis doctoral, piensa que una buena solución sería enfermar, con algo leve, pero que la mantenga en cama durante unos meses para poder centrarse en su investigación sobre agujeros negros, que Él, su pareja, califica de cadena perpetua (Meruane, 2018a: 14). «Enfermar: se lo iba a pedir a la madre que la parió, la madre genética y ya difunta» (Meruane, 2018a: 14). Le confiesa a Él su deseo ante lo que, como una voz premonitoria, Él responde: «Be careful what you wish for» (Meruane, 2018a: 18), una advertencia para Ella y para el lector, que pesa aún más dicha en inglés, porque resuena como una máxima universal o como el estribillo de una canción pop pegadiza. Escrita en inglés, que no es el idioma de la novela, la atención se concentra aún más sobre esta frase. La figura de la

protagonista se rodea de términos eléctricos, Él se dirige a Ella con apelativos extraños como Electrón (Meruane, 2018a: 14) o Electrógena (Meruane, 2018a: 18), además de advertirle que tanto trabajo con la tesis puede causarle un cortocircuito (Meruane, 2018a: 14), todo este lenguaje pone en alerta al lector, que ha de estar atento a comprender qué es lo que Él trata de anticipar. «Electrónica, la llama Él desde la puerta, Electrocuición, Elemento o simplemente Ele pero con más frecuencia Electrón, las llaves todavía colgando de su mano. ¿Dónde andas que no te veo? Ando muy apagada, contesta Ella» (Meruane, 2018a: 76). Pasan nueve semanas «sin un estornudo», pero cuando se acerca el verano en el que iba a tener todo el tiempo para trabajar: «un calambre repentino le recorre la espalda y entonces, la quietud» (Meruane, 2018a: 20), un calambre que la deja en cama sin posibilidades de volver al trabajo. Siente una quemazón en el hombro que poco a poco se va extendiendo hasta llegar a la mano. Y después hasta la nuca. De esta manera, se revela el sentido de los apelativos relativos a la electricidad, Ella padece de un cortocircuito en el sistema nervioso. Este cortocircuito en el sistema de su cuerpo desencadena toda una serie de recuerdos y narraciones sobre el clan familiar al que Ella pertenece gracias a unos lazos afectivos y genéticos. Se establece así un paralelismo entre su sistema orgánico imperfecto y el sistema alterado de todas sus relaciones sociales.

Las sinapsis interpersonales de la protagonista con todos los que la rodean son deficientes, así, forma parte de una pareja que hace ya mucho tiempo que se ha diseminado, abriendo distancias insalvables entre el Electrón, que es Ella, y el Positrón, que es Él, imposibilitando para siempre una vuelta a la colisión, aunque ella la hubiera preferido a la separación: «hubiera preferido que la golpeará. En el golpe Él acercaría su cuerpo al suyo, despertaría un roce, acabaría con el silencio en el que se habían sumergido. Quedarse con el puño de Él ardiendo en su cara parecía preferible a su distancia» (Meruane, 2018a: 121). Asimismo, la protagonista habla de dos madres, una madre biológica (con minúscula), fallecida en el parto, con la que la conexión no es más que genética. Aunque su muerte provoca un gran sentimiento de culpa y resentimiento en la protagonista, narra su nacimiento como un asesinato agónico (Meruane, 2018a: 38), piensa que es responsable del matricidio que los ha privado, a Ella y al Primogénito, de madre. La Madre (con mayúscula) llegó para llenar este vacío, una mujer con la que Ella no guarda ningún parentesco, pero que, sin embargo, la ha criado y con la que comparte distintas dolencias. Es la Madre que acude a cuidar de Ella cuando la someten a un tratamiento con corticoides, por lo que no es tanto la sangre como el amor lo que empuja a la familia. «Alguien dijo que en la enfermedad hay quienes se atreven a expresar afecto.

O tal vez dijo que la enfermedad suele disfrazarse de amor» (Meruane, 2018a: 50), es decir, el afecto o el amor que supuestamente existe entre los miembros de una familia obligan a ejercer cuidados sobre los cuerpos vulnerables. Los lazos familiares atan a los individuos los unos a los otros bajo la consigna del amor y los obligan a cumplir los roles preestablecidos socialmente para ellos, en función de su lugar dentro de la jerarquía familiar.

Por otro lado, se encuentra la figura del Padre, un médico generalista, sin especialidad. Este Padre no se hacía nunca análisis, «siempre había sido reticente a las intervenciones de su gremio. [...] Su costumbre era no hacerse exámenes porque en ellos siempre se encontraba algo, nunca lo que se estaba buscando» (Meruane, 2018a: 220). La operación que han de hacerle en el último capítulo de la novela es de próstata, una intervención sencilla, según la Madre, pero que se complica y tienen que operarlo otras dos veces para cerrarle las heridas. Ella quiere viajar al país del pasado para visitar a su Padre hospitalizado, Él, siguiendo con sus apodos eléctricos, esta vez la llama Electra (Meruane, 2018a: 235), sobrenombre que a Ella no le hace ninguna gracia, sin embargo, quizás es de los más ingeniosos, ya que la mítica Electra protagoniza una venganza contra los asesinos de su padre, la madre de ella, Clitemnestra, y su amante, Egisto, y, además, da nombre al complejo propuesto por el psicólogo Jung, que explica el afecto de la niña hacia el padre y los conflictos con la madre por la atención de este. Este apodo es el más adecuado para Ella, ya que siente un gran afecto hacia su Padre, a quien idealiza, y con el que pretende irse a otro planeta al final de la obra, tras haberlo perdido todo: «trato hecho, dice el Padre viendo saltar chispas alrededor de la hija, la hija tocada por la luz, además, dice, me lo debes, me haces falta en ese viaje, tú eres la experta en el más allá» (Meruane, 2018a: 277). De acuerdo con Noemi Voionmaa, este cierre carece de todo afán religioso, pero sí abre una posibilidad de futuro, un futuro que se construye a partir del pasado y del presente, «quizás abre la posibilidad para soñar un futuro distinto –aún incierto, impensable, irredento– y nos llama a la memoria de ese futuro desde la certeza y la imaginación (la realidad y el deseo) de nuestros cuerpos. Y, al hacerlo, le devuelve a la literatura (ese deseo y esa realidad) toda su potencia transformadora» (2019: en línea).

Otro miembro de esta tribu genética es el Primogénito, el hermano mayor de Ella, que la culpa por haber matado a su madre y nunca acepta a la Madre sustituta. Lo que le define es la fragilidad de sus huesos, se los había roto todos antes de descubrir que padece de osteoporosis. Este defecto óseo quizás se debía a que su madre biológica era una prima lejana de su Padre, según las palabras de la Madre, «esos huesos rompibles podían derivar

del cruce de genes entre el Padre y la prima lejana que era la verdadera madre y también tía de sus hijos mayores. Esos cruces traían desórdenes. La taradez. El mal genio. La violencia. La genética fragilidad de los huesos» (Meruane, 2018a: 182). Ella no había tenido nunca una buena relación con su hermano mayor, porque «sólo se había dirigido a Ella con los dedos, a golpes» (Meruane, 2018a: 184). El Primogénito siempre la ha culpado a Ella por la muerte de su madre, «la acusaba a Ella de haber abortado a su mamita en el parto, de haber adoptado a esa otra mujer. Pero esa otra mujer era más Madre de Ella que el cuerpo que la contuvo hasta despacharla al mundo» (Meruane, 2018a: 195). Se vengaba de Ella pegándola, lo que le genera un miedo hacia su pareja, porque recordaba al Primogénito cada vez que Él levantaba un zapato cerca de su cara, aunque nunca la había pegado. La violencia en la pareja, aunque no se dirija al cuerpo de Ella, remite a la violencia que sufrió en su infancia a manos de su propio hermano. Así pues, este trauma emerge y condiciona su subjetividad en el presente.

A su vez, la Madre sustituta tiene otros dos hijos con el Padre, los Mellizos, un niño y una niña, que habrían de salvar la vida a su Madre terminal. Los dos Mellizos crecen juntos en una relación que roza por momentos un afecto incestuoso, dormían siempre juntos en la misma cuna y, cuando se ponían enfermos, la Madre los obligaba a besarse entre ellos, «lo impuro nos hace sanos, declaraba la Madre con voz autorizada» (Meruane, 2018a: 54). A pesar de los esfuerzos de la Madre por hacer que no se enfermaran nunca, la Melliza tuvo hepatitis y al Mellizo le extirparon las amígdalas. Ella no tiene una relación demasiado estrecha con los Mellizos, los hacía llorar cuando eran pequeños, diciéndoles que eran adoptados y el Primogénito les decía que eran clones, pero por lo demás «debían haber tenido una infancia apacible, los Mellizos, meros espectadores de dramas ajenos. Se tenían el uno a la otra para resguardarse de los hermanos mayores» (Meruane, 2018a: 144).

Desde este prisma patológico y familiar Meruane aborda una gran cantidad de temas que se solapan en las páginas de su obra; además del de la enfermedad, aparecen asuntos como el problema de los migrantes en Estados Unidos y la violencia salvaje de las fronteras; los años oscuros de la dictadura chilena, con sus crímenes, desapariciones y silencios; la desintegración del planeta y la inminencia de la media noche en el Reloj del Apocalipsis; la extrema violencia contra las mujeres, palizas y violaciones sufridas en carne propia por la protagonista y el miedo que esto imprime como una huella imborrable; los movimientos sociales en el país del pasado y la apatía de la juventud en el país donde vive Ella; los equívocos que produce la comunicación virtual, cuando ironiza sobre los

fallos de interpretación de voz del teléfono o las lecturas del corrector en WhatsApp (Amaro Castro, 2019: en línea). Todo ello encuadrado en una historia familiar, un marco familiar universal, compuesto por miembros sin nombre diferenciados por las cicatrices que dejan en sus cuerpos los distintos padecimientos y daños sufridos. Este gremio patológico podría habitarlo cualquiera, ya que nadie disfruta de la invulnerabilidad ni de la inmortalidad, por mucho que se subyugue al poder de la biomedicina. Una historia familiar hecha de varias perspectivas, ya que el foco narrativo oscila entre los distintos personajes, por lo que no hay una instancia narrativa dominante, aunque Ella es el epicentro de la novela. De esta manera, se presenta una constelación familiar dividida en cinco partes y siete personajes centrales que se sostiene siempre por la mirada de una narradora que vive en tensión entre un país y otro, ambos sumidos en un agujero negro irremediable.

Si en *Fruta podrida* al menos las protagonistas sí gozaban de un nombre propio, en esta novela todos los personajes son designados por sus roles sociales en el sistema afectivo familiar de un modo genérico (Madre, Padre, Él, Ella, Mellizos, Primogénito). Este recurso, más que transformarlos en recipientes despersonalizados distantes e irrelevantes, los potencia como roles arquetípicos. Porque «al mismo tiempo, ellos pueden ser cualquier universo, mínimo, o repetido. O ya extinto» (Poblete Pardo, 2018: en línea). Esto es, a diferencia de la primera novela donde la falta de nombres invocaba la reemplazabilidad de todo sujeto ante el sistema, en esta lo que evidencia es la universalidad de los marcos familiares, es decir, permite que los lectores se identifiquen con los roles que marca la obra en mayor o menor medida. «La narración de *Sistema nervioso* es quirúrgicamente perfecta en el armado de esos planos en los que van moviéndose los personajes» (Cristoff, 2019: en línea). Construida a partir de capítulos con títulos astronómicos y subtítulos que aluden al tiempo y su conjugación, la novela se arma con fragmentos breves, que apenas llegan a una página y no necesariamente se suceden cronológica ni argumentalmente, y frases que se alargan derivativamente o que se concentran en sentencias, que implosionan el sentido en líneas breves, creando metáforas y alegorías poéticas, que logran provocar un efecto en el lector, una «sacudida que es parte consustancial de lo que *Sistema nervioso* explica sobre las relaciones de las personas entre ellas y con su cuerpo» (Suau, 2019: en línea).

En esta novela, en contra de lo que dicta el sistema hegemónico, la enfermedad se erige como la norma y es así como lo explica la propia autora: «era importante que tarde o temprano todos sufrieran de algo, que la enfermedad fuera la norma. Yo pienso que

vivir es convivir con la enfermedad, aun cuando no lo sepamos. La salud es un estado deseado, igual que la pureza, pero ese ideal es difícil de conseguir y tal vez no sea tan ideal...» (Meruane, 2019c: en línea). La pureza es un ideal imposible, los únicos que casi no padecen enfermedades en la novela son los Mellizos a los que su Madre ha criado expuestos a la enfermedad y a la impureza, los enfrentaba a todo tipo de situaciones peligrosas, si se enfermaban, en lugar de aislarlos, los ponía en la misma cuna, como ya se ha apuntado anteriormente, les dejaba devorar «*tierra piedras palos llenos de termitas. Fruta podrida*². Cáscaras de papa de la basura» (cursiva en el original, Meruane, 2019a: 54). De esta manera, los Mellizos no se enfermaban nunca, rodeados de «inmundicia», «lo que no mata engorda, aseguraba la Madre comprobando que había aumentado el peso de sus hijos acostados en la balanza» (Meruane, 2019a: 54). La pureza y la salud son un espejismo del sistema médico, una justificación para ejercer la violencia en los cuerpos enfermos, para sanarlos a cualquier precio, para invadir la vida cotidiana de los individuos e instalarse en ella como un supuesto discurso benévolo que procura el bienestar de todos. Sin embargo, la medicina no es más que otro negocio, regido por las leyes económicas y mercantiles de la oferta y la demanda. El sistema capitalista necesita cuerpos sanos y dóciles, fuerza de trabajo productiva, para funcionar. Los pacientes se convierten en clientes de la institución hospitalaria y en consumidores del producto farmacológico. Para lograr el ideal utópico de la invulnerabilidad es necesario someterse a la represión y al control del sistema. Así grita la protagonista su consigna, uniéndose a la protesta de unos jóvenes migrantes:

El sueño de la pureza no es más que pesadilla, vocifera ya ronca de tanto fumar. La inmunidad será nuestra muerte. Alguien se detiene en la calle y busca su voz, su frase áspera, carrasposa, y Ella grita más fuerte, por el gusto de gritar y por la urgencia de gritar en todas direcciones, sin importarle si ese alguien entiende qué quiere decir cuando aúlla estamos todos contagiados, el contagio es la salud, los migrantes somos vida, la inmunidad es la muerte (Meruane, 2019a: 57).

² No es casual que Lina Meruane elija precisamente la expresión «Fruta podrida» para explicar cómo han crecido los mellizos, es más bien un guiño a su primera obra clínica, *Fruta podrida*, ya que en ese fragmento remite a una atmósfera de inmundicia, impureza e insalubridad, es decir, un ambiente patológico, como el que se configura en la obra del 2007, donde Zoila es esa fruta podrida que boicotea su propio cuerpo rodeándose de podredumbre, exponiéndose a situaciones perjudiciales para su salud y desoyendo completamente las recomendaciones de su médico, todo ello con el fin de sabotear el control hospitalario al que la someten, a causa de su enfermedad. De esta manera, la impureza se erige como una forma de liberación y resistencia. En suma, Meruane crea lazos que relacionan su novela más reciente, *Sistema nervioso*, y la obra que abre esta trilogía, *Fruta podrida*. Si bien sería interesante explorar el diálogo que se establece entre las tres novelas clínicas de Meruane, no es posible abordarlo con detalle en estas páginas por falta de espacio y tiempo.

El contagio, el mestizaje, la hibridez, la inmundicia, la podredumbre, la enfermedad, la migración, el cambio es vida, la inmunidad y la salud son la muerte, la muerte de lo humano, es la deshumanización en favor de un discurso de represión y violencia gobernado por los poderes normativos y autoritarios. Ella grita, no importa si alguien la escucha, ni si la comprende, pero grita, es decir, se apropia de la palabra, se apodera del discurso con violencia, lucha por poseer una voz, la resistencia y la indocilidad son esenciales, aunque impliquen renunciar a la inteligibilidad, el gesto, el grito en sí, ya posee un mensaje de disidencia. Siguiendo esta línea de insubordinación la propia novela rompe con este discurso, proponiendo que la vida se desarrolla a través del dolor y la enfermedad y no en la salud y la pureza, «el dolor es vida, es conciencia» (Meruane, 2019a: 114).

Por consiguiente, el lenguaje de la medicina pretende erigirse como un discurso unívoco, incuestionable y ecuménico, tanto es así que los médicos de la novela hablan en inglés, es decir, su saber se emite en la lengua más hablada del mundo, la lengua de la globalización por excelencia. Sin embargo, su discurso, por mucho que trate de presentarse como universal, es incomprensible en la vida cotidiana, debido a la opacidad del cuerpo, incluso del cuerpo propio, cuyo lenguaje orgánico el individuo no es capaz de interpretar, por lo que ha de recurrir a la medicina, que no es más que otro discurso inmerso en el poder y regido por intereses económicos y políticos. Ella, que ya tiene experiencia como paciente porque ha crecido rodeada de familiares médicos y enfermos, ha aprendido ciertas estrategias para poder sortear el sistema y sacar provecho de él: «sabe que se estigmatiza a los indóciles, a los que dudan, a los que interrogan, a los que se oponen, al paciente negador. Nadie quiere lidiar con la desesperación ajena» (Meruane, 2019a: 73). El sistema exige sumisión y docilidad. El hospital es un negocio y Ella no es la única cliente, «la llamarán cuando el hospital lo estime conveniente. Pero quién es el hospital, piensa Ella mientras la secretaria le informa que Ella no es la única enferma y son largas las listas de espera» (Meruane, 2019a: 74). El hospital es un panóptico del poder, el hospital es un mercado de órganos, es una institución de vigilancia y control, es uno de los aparatos en los que se producen y reproducen las leyes del biopoder, «para un enfermo los hospitales son zonas de alto riesgo» (Meruane, 2019a: 246). En esta afirmación *Sistema nervioso* se articula una reminiscencia a *Fruta podrida*, donde igualmente el hospital se presenta como una instancia temible para el enfermo, no solo porque lo deshumaniza, sino porque lo trata como pura mercancía, tanto en vida, como después de la muerte, los órganos son un producto muy valioso, que se paga muy caro.

Los trabajadores de la institución clínica son los que se encargan de analizar los cuerpos de los enfermos —calificándolos, con las etiquetas de sus enfermedades, clasificándolos, según sus patologías, y cuantificándolos, valorando qué precio tiene el cuerpo, sus tratamientos, sus órganos, etc.—. Por otro lado, la labor del médico es traducir la lengua clínica a un lenguaje que el paciente sea capaz de comprender, «ahí está el doctor, de pie junto a la puerta. Ella lo sigue, se sienta ante imágenes que no comprende» (Meruane, 2019a: 40). El diagnóstico de las enfermedades no es más que una fórmula sobre el cuerpo, así «se iniciaba la odisea diagnóstica, pero un diagnóstico no es más que una etiqueta sobre un cuerpo» (Meruane, 2019a: 40), una etiqueta sí, pero que puede cambiarlo todo, porque la enfermedad conlleva toda una serie de consecuencias sociales que repercuten en el sujeto, en su cuerpo y en sus relaciones con los demás. De esta manera, nombrar la enfermedad, como cualquier otra cosa, es darle entidad y, por ende, es hacerla real: «podía ser cáncer. Podría ser. Podía ser y podía no ser nada. [...] No es nada, le dice su Amiga desde el país del pasado que compartieron, nada hasta que no se sepa qué es» (Meruane, 2019a: 46).

Espacialmente *Sistema nervioso* se articula en dos planos, igual que *Sangre en el ojo* y, de manera algo distinta, como se ha visto anteriormente, también *Fruta podrida*, esto es, la protagonista camina en una cuerda floja entre dos lugares diferentes, cuyo nombre no se hace explícito en la novela, pero, de acuerdo con la crítica, posiblemente el país del pasado sea Chile y el país del presente sea Estados Unidos, concretamente la ciudad de Nueva York (Amaro Castro, Voionmaa, Pardo, Muñoz). Los dos espacios se presentan diferentes en las primeras líneas de la novela: el país del presente se ha quedado a oscuras y el del pasado estaba lleno de velas, «no había velas en el país del presente donde la luz no se iba nunca. Nunca, hasta que se fue» (Meruane, 2019a: 13). El país del pasado se encontraba siempre al borde de la catástrofe, acostumbrado a los desastres naturales. En el país del presente, en cambio, no hay desastres naturales, pero sí puede haber desastres humanos, la protagonista vive cerca de una central nuclear, cuya energía atómica podría causar un estallido en cualquier momento, un estallido que provocaría una catástrofe de una magnitud global. Lo que comparten los dos lugares son las fosas de cadáveres indocumentados y el silencio que hay entorno a ellas, aunque los muertos enterrados en esos cementerios anónimos acabaron ahí por motivos distintos.

De esta manera, como en las novelas anteriores, emerge el recuerdo de la dictadura como un telón de fondo siempre latente en la memoria de Meruane, como un trauma que resurge en cada recuerdo sobre su país natal. En esta obra la dictadura se concibe

abiertamente como una enfermedad, es decir, el padecimiento corporal se proyecta cargado de significado negativo sobre la sociedad, se convierte en metáfora para hablar sobre el mal sociopolítico. Así pues, en la lejana galaxia de la que procede la protagonista «hacía años había cundido la epidemia de la dictadura» (Meruane, 2019a: 35). En esa época, durante los fines de semana el Padre la llevaba a Ella a la casa del pueblo donde tenía que esconderse una amiga suya. Las dos niñas por la noche se dedicaban a contar historias, pero la Amiga nunca habló de sus padres:

Y cacareaba más fuerte su Amiga pero sembraba un campo de silencio alrededor de sus padres, y Ella intuía que en algún lugar de su historia debían estar, si todavía estaban vivos. El alboroto de su Amiga estaba lleno de voces sordas que las enloquecían a las dos. Ella quería que se callara para sacárselos de la cabeza, a esos padres perdidos, al primo ahogado, a su propia madre muerta, a su Padre vivo que siempre podía morirse (Meruane, 2019a: 36).

De esta manera, aunque no se explique explícitamente en el texto, se comprende que los padres de la Amiga fueron víctimas de esa epidemia que era la dictadura. Padres, víctimas, que se rodean de silencio, su muerte o desaparición es tabú, la niña no se atreve a hablar de ellos, llena su memoria de otras cosas, de otras historias, que satura con palabras, pero no es capaz de narrar el vacío que han dejado esos padres ausentes, perdidos en su memoria y rodeados de un insoportable silencio.

Es curioso señalar en este punto la similitud que se produce entre la desaparición del perro de peluche que el padre le regala a Ella, gastroenteritis, y la de los padres de la Amiga de la protagonista. Es el Primogénito quien hace desaparecer al perro, quien encarna la instancia de poder que ejerce la violencia sobre Ella en el núcleo familiar. Después de su desaparición pasan varios años de silencio, hasta que la Madre lo encuentra enterrado en el jardín, ya descompuesto. Ella lo empaqueta y se lo regala a los Mellizos y estos, pasado un tiempo, lo utilizan para grabar un cortometraje dedicado al Padre. A su vez, la Amiga de Ella sufre una crisis nerviosa atemporal en su presente, porque el olvido es necesario para superar los traumas, pero la dictadura había vuelto a resurgir en su vida, ya que alguien le entrega los huesos de sus padres desaparecidos durante su infancia. A Ella le hubiera gustado consolarla diciendo que sus padres pertenecían al pasado, pero «decirle eso no ayudaría a aquietar las neuronas de su amiga, chispeando en plena crisis», porque «se estaba recuperando de un colapso nervioso completamente atemporal. / Le acababan de entregar los huesos, los acababan de encontrar» (Meruane, 2019a: 203). Si bien los dos sucesos son muy diferentes en cuanto a magnitud sentimental, sí comparten el silencio y el olvido del que se rodean las víctimas de la violencia de los grupos dominantes. Además de que hacen evidente que los recuerdos, los restos y las

heridas del pasado pueden volver a abrirse, los traumas sin superar pueden reaparecer para cambiar el presente, para volver a abrir las cicatrices que nunca se curaron bien.

Las fosas del país del presente (Estados Unidos, el supuesto primer mundo, el promotor incuestionable del progreso de la humanidad, el defensor global de las libertades) se llenan de otros muertos anónimos, que no eran tan anónimos para nadie, donde Él trabaja de «huesólogo», es decir, es un forense que se dedica a estudiar los restos humanos que se encuentran en distintos cementerios ilegales, identificando esos cuerpos con el supuesto fin de acabar con la violencia. Se encarga de exhumar esas tumbas «en las afueras del presente», llenas de cadáveres anónimos, «que todos sabían a quiénes pertenecían»:

Migrantes cruzando fronteras o intentándolo, quedándose por el camino, muriendo congelados o amordazados o asfixiados dentro de camiones, envueltos en papeles de diario que indicaban la fecha de defunción, mujeres troceadas y niños perdidos en tierras áridas que impedían la desintegración y el paso del tiempo. Él había exhumado esos cadáveres en las afueras del presente (Meruane, 2019a: 90).

Este afán, al comienzo de su relación, a Ella le había parecido un esfuerzo heroico, sin embargo, con los años se fue dando cuenta de que la violencia que Él pretendía erradicar no era la del mundo, sino la suya propia, que nunca había dirigido hacia Ella, pero sí golpeaba la pared, ese era su defecto, los arrebatos de violencia contra los zapatos y las paredes. En la fosa donde Él trabaja se produce una explosión, de la que sale malherido y todos sus compañeros acaban muertos. La explosión no fue un accidente, sino un atentado político, «la cosa estaba que ardía. Estaba recibiendo amenazas, anónimos debajo de su puerta. Se estaba jugando más que una oreja pero no podía decírselo a Ella y dejó de hablarle» (Meruane, 2019a: 95). El ácido en su estómago fue su manera de expresar el miedo ante las amenazas que recibía. De esta manera, los dos países, aunque diferentes, se llenan de cadáveres, de violencia y de silencio. El poder impone una política de olvido y de miedo en torno a la violencia que se perpetua contra sus «enemigos», contra aquellos que se oponen al régimen o amenazan con perturbar su orden. Los cadáveres de los cementerios del presente son inmigrantes como Ella y los del pasado son chilenos como Ella.

Lina Meruane abre una vía de ampliación que rompe con la forma tradicional de narrar, propone un experimento en su obra, que explora el género de la ficción y de la autoficción, de acuerdo con Andrea Kottow, Ella es «una especie de *alter ego* de la escritora» (2019: 12), porque, al igual que ocurre con la protagonista de *Sangre en el ojo*, comparte con Ella ciertas reminiscencias de su autobiografía. Asimismo, la forma

narrativa de la novela es el reflejo de los cuerpos presentes en ella, que a medida que avanza la lectura poco a poco se van desintegrando. La escritura de Meruane es siempre experimental, así lo explica ella misma:

Yo siempre busco no repetir la estructura de una novela, justo lo que me alucina es encontrar nuevas maneras de contar. [...] esta novela contiene momentos ensayísticos en su interior y unos momentos poéticos que corresponden a los cortocircuitos mentales de la protagonista. Pero el verdadero desafío es que, haga lo que una haga, la novela se sostenga, que esté a la altura de sus propias reglas internas. El riesgo que se corre es que eso no resulte, pero yo siempre he preferido correr ese riesgo a repetir lo que ya he aprendido a hacer (Meruane, 2018c: en línea).

En esos momentos ensayísticos de los que habla Meruane emergen los discursos de la física y de la medicina, que atraviesan de manera explícita toda su obra, creando así una imbricación entre el discurso orgánico del dolor y de la enfermedad con el discurso de la ciencia. La autora comparte con su protagonista el hecho de haber crecido en una familia de médicos, así le explica a su profesora de biología que no se ha dedicado a la medicina, porque

esa materia la aprendía en los desayunos y camino al colegio y a la hora de comer y en las vacaciones que no eran nunca de descanso, porque era entonces que Padre y Madre diseccionaban cada caso y entraban al detalle patológico, compartían los síntomas, los procedimientos. Para sus padres todo empezaba en el cuerpo y terminaba en la enfermedad, y lo que ocurría entremedio era parte de la misma conversación ininterrumpida (Meruane, 2019a: 60).

Así pues, la vida se desarrolla en el cuerpo y en la enfermedad, por lo que su texto trata de reflejar el lenguaje del cuerpo, un cuerpo marcado por «malestares, enfermedades del pasado, sucesos traumáticos como caídas, quemaduras, choques, heridas... el cuerpo va mostrándose en tanto texto que se escribe desde sus cicatrices» (Kottow, 2019: 13). En consecuencia, como todos los cuerpos presentes en la novela son organismos afectados por la patología su lenguaje se desarticula, manifestando su inherente vulnerabilidad y su inminente descomposición. A su vez, el lenguaje de la medicina también se llena de vacíos, «en casa de médicos el cuchillo de palo era el silencio, y el tenedor, el eufemismo» (Meruane, 2019a: 227), es decir, si bien los padres diseccionan los casos de padecimientos ajenos, nunca hablan directamente de las enfermedades propias. La enfermedad se convierte en un tabú y mucho más si se trata de hablar de una patología terminal. Pensar la muerte, sobre todo, la muerte propia causa terror. La muerte es la desarticulación de todo discurso y de todo pensamiento, revela la verdadera vulnerabilidad del ser humano, la fugacidad de su cuerpo y de su intelecto. Pero paradójicamente la muerte forma parte de la vida, por mucho que no se quiera pensar en

ella: «un mecanismo mental impedía imaginar el momento de la muerte propia, porque si fuera posible imaginar ese momento, el temor a ese momento, la *indefensión orfanda encefalograma plano*, la ansiedad apuraría la inminencia del final» (en cursiva en el original, Meruane, 2019a: 135).

Por otro lado, el flujo de la narración, ya de por sí fragmentaria, se suspende con la irrupción de series terminológicas en cursiva, que Carlos Pardo califica de exceso de tejido en el cuerpo del texto (2019: en línea) y Lorena Amaro Castro describe como células de significado que abultan la narración e inoculan, como si se tratara de la multiplicación celular de un cáncer, el sentido metafórico del relato (2019: en línea). Lina Meruane explica estos quistes lingüísticos como cortocircuitos en la cabeza de la protagonista, que crean una suerte de poemas dadaístas:

No estoy segura de cómo se lee mi novela pero yo la pensé como una novela de estos tiempos nerviosos, en que todos los sistemas, el corpóreo, el familiar, el social y el cosmológico están viviendo un remezón. Cada vez que la protagonista se asoma a eventos destructivos y se angustia, vive un pequeño cortocircuito lingüístico, se le vienen un montón de palabras a la cabeza, una sucesión de palabras, como un poema dadaísta (2019c: en línea).

Así pues, la temporalidad actual cuestiona la sucesión lineal de los acontecimientos, el futuro se presenta apocalíptico, no hay futuro en el capitalismo, solo existe el presente, que nunca es ordenado, el individuo siempre vive reminiscencias hacia su pasado y crea planes de futuro en los que no confía. El discurso sistémico dicta que es necesario buscar una existencia hedonista, es necesario disfrutar ahora porque la vida es solo una y el futuro puede ser peor. La aceleración en la que viven inmersos los sujetos actuales no permite perder demasiado tiempo en la reflexión ni en la planificación. Esta temporalidad fragmentada es lo que también se refleja en la estructura y el lenguaje de la novela de Meruane.

La importancia de las palabras se sugiere desde el primer momento en la propia novela. Se muestra en las observaciones compulsivas de la voz narrativa en torno a los términos con los que se construye el texto: «trabajar horas tan largas podía hacerla estallar. Eso decía Él, que sabía de estallidos. Pero no dijo estallar ni dijo reventar, dijo, quemándose la lengua en un café que acababa de prepararse y que ahora equilibraba a oscuras en su mano. Como si escupiera, dijo cortocircuito» (Meruane, 2019a: 14). En este sentido, como bien apunta Muñoz, «el mérito indiscutible de esta novela es resistirse a contar una o más enfermedades y hacer, en cambio, que la misma escritura se contagie, mute y encarne las afecciones. Es una novela sobre la enfermedad porque el lenguaje lo evidencia, no por su argumento» (2019: en línea). De esta manera, la sintaxis se presenta

entrecortada, como un reflejo del dolor y la enfermedad que experimenta el cuerpo, en los momentos de mayor tensión narrativa: «es lo que yo hubiera querido. Lo que hubiera hecho. Estudiar. De no haberme, y se detuvo, cerró los ojos un segundo largo. Casado, dijo, su frase se iba desangrando. Tan joven, yo, contigo. Lo que hubiera» (Meruane, 2019a: 17-18). Igual que en las otras dos novelas, el lenguaje se contagia del idioma del organismo imperfecto, patológico, afectado por la enfermedad. Así pues, las palabras son fundamentales en esta novela, como en cualquier otra, pero en esta su importancia se hace explícita, llegando a ser incluso redundante, rozando la compulsividad: «el peso de cada palabra atraída por la gravedad. / Médula, del antiguo myelós. No es buena la señal que emite su médula y desmielinización es la destrucción de la mielina que protege el nervio. Mielitis, repite Ella lentamente pronunciando ese nombre tan dulce, tan amargo, que le da tan mala espina» (Meruane, 2019a: 34). En este fragmento se crea un juego de palabras, *mielitis* remite a la miel dulce, pero es amarga porque es una enfermedad grave que supone una inflamación en la espina dorsal. Ese nombre que a Ella le da tan mala espina, tanto en sentido literal, como en el figurado.

«El estilo de *Sistema nervioso*, sin embargo, es más rabioso, nervudo y da menos respiro, lo que lleva a algunos momentos en los que se pierde el aliento, desbordado por la multitud de fragmentos sin tregua» (Moro, 2019: en línea). En definitiva, este estilo al que se refiere Moro es el reflejo de unos cuerpos que se descomponen en fragmentos a medida que avanza la lectura, el fulgor de la resistencia, que se muestra en la no conformidad con los esquemas, en la impureza corporal de los protagonistas y en la hibridez genérica de la propia novela. La narración compulsiva, que se obsesiona con la importancia de la palabra, elabora un discurso alternativo que abre una compuerta hacia un futuro posible, articulado a base de las cicatrices del pasado y de los traumas y las dolencias del presente, que proyecta al sujeto hacia el mundo en el que se encuentra inmerso y lo vuelve hacia su propio organismo. La inmundicia, la patología, el dolor y la muerte se manifiestan como partes ineludibles de la existencia, vivir es convivir con la enfermedad, sufrir, cambiar, resistir y luchar es estar vivo, es no ajustarse al discurso hegemónico de la normatividad y de la salud. Ella lo pierde todo, pero no pierde la esperanza, quiere comenzar de nuevo, junto a su Padre, en otro planeta, en el más allá, emigrar de nuevo, para dejar atrás el país del pasado y el del presente, con sus cadáveres, en busca del país del futuro. Sin embargo, no es posible borrar de un plumazo los traumas pasados, las cicatrices que marcan el cuerpo. Solo queda atesorar esos restos orgánicos, como guarda Ella los deshechos de los cuerpos de sus familiares, en los frascos de la

memoria, para seguir construyendo una vía alternativa de vida sobre los cimientos del pasado, con las herramientas del presente.

Sistema nervioso es la culminación del camino abierto por *Fruta podrida* y *Sangre en el ojo*, es la aceptación de la enfermedad, es la normalización del daño y de la patología que afecta irremediamente a todos los cuerpos vivos, a todos los miembros del clan familiar y de la especie humana. *Sistema nervioso* es un catálogo de enfermedades, es una antología de poemas dadaístas, es un cortocircuito narrativo, es una mirada hacia el universo. «Escribir es como asomarse a un agujero negro» (2019c: en línea), dirá Lina Meruane, escribir es tratar de plasmar la complejidad de la existencia, escribir el cuerpo es escribirse a uno mismo y a toda la humanidad, ya que nadie vive fuera de su cuerpo, aunque se haga invisible en la cotidianeidad, por el peligro de sus pulsiones, por el miedo que causa aceptar la vulnerabilidad, la fragilidad y la fugacidad del organismo propio. La escritura de Lina Meruane busca indagar en las preguntas incómodas de la sociedad contemporánea, no propone respuestas, construye personajes que lidian con esas interrogaciones, a través de su cuerpo y de sus relaciones con los demás. Sus textos exponen la complejidad de la red de conexiones interpersonales y socioculturales en la que se encuentra inmerso el sujeto actual. Su texto fragmentado y su lenguaje desarticulado vuelven la vista del lector al entramado político en el que se desarrolla y se construye su propia subjetividad. La escritura experimental, ajena a la narrativa tradicional, impide la identificación cómoda con los protagonistas, vuelve la lectura un acto político, un acto de insubordinación destructiva contra el discurso racionalista y autoritario del poder. Rompe con los esquemas, los distorsiona, vuelve su texto elástico y flexible, abriendo el camino de la interpretación para el lector que se enfrenta a él. En suma, *Sistema nervioso* describe y cuestiona el caos del agujero negro, no lo explica ni lo ordena.

7 PUNTOS SUSPENSIVOS

Lina Meruane comienza a escribir desde muy joven, pero lo hace de una manera privada, así lo explica la autora: «siempre lo hice de manera silenciosa, aislada. Era para mí» (*apud* Hernández Escobar, 2019: en línea). Si bien ahora escribe para el público, sigue manteniendo un tono íntimo en sus relatos, los construye a partir de su memoria y

sus experiencias personales, aunque, por supuesto, escribe ficción. El dolor, la enfermedad, la angustia y el sufrimiento se erigen como los protagonistas fundamentales en sus obras, inscritos en cuerpos femeninos que se enfrentan a su propia vulnerabilidad. «Si uno escribe sobre enfermedad, no escribe sobre temas felices, sino que habla de lo que le pasa al cuerpo, los sufrimientos físicos y psíquicos. También de las transgresiones en las que incurren los propios enfermos y los que están alrededor», explica Meruane (*apud* Hernández Escobar, 2019: en línea). Ese proceso de dolor y de hacer doler apremian en *Fruta podrida*, *Sangre en el ojo* y *Sistema nervioso*, obras a través de las cuales se intenta definir el actuar de los personajes ante la imposición de un discurso autoritario y problemático, como puede ser el de la salud y la medicina. De acuerdo con Daniel Noemi Voionmaa, el cuerpo está en el centro de la poética de Lina Meruane,

Un cuerpo herido –como en *Sangre en el ojo*–, carente, desintegrándose –como en *Fruta podrida*–, reinventándose; un cuerpo en peligro y peligroso. Un cuerpo que cuestiona los bordes y las fronteras de los discursos y las imaginaciones dominantes [...]. Un cuerpo real y metafórico (un cuerpo que es también la nación, una imposible comunidad); un cuerpo que es usado y abusado –desde donde se largan las líneas de una biopolítica de y en la literatura. En *Sistema nervioso*, Meruane reúne múltiples sentidos de estos cuerpos (Noemi Voionmaa, 2019: en línea).

El cuerpo se erige como una instancia fundamental, tanto en la narrativa de Meruane, como en la creación literaria contemporánea de distintos autores, que con sus obras tratan de devolverle su estatuto de legitimidad, ya que no es una mera posesión, ni tampoco un simple vínculo entre la subjetividad del sujeto y el mundo exterior, sino todo un sistema *sine qua non* el individuo no puede existir. Recibe las inscripciones socioculturales del discurso biopolítico, las violencias y represiones del poder, las heridas físicas del dolor y de la enfermedad que afligen al ser humano a lo largo de su vida, además de condicionar la distribución heterogénea de la cualificación de los distintos individuos como sujetos, es decir, la condición de vida que importa se adscribe en primera instancia al cuerpo, repercutiendo, a su vez, en su vulnerabilidad y en el derecho a emitir un discurso, que tenga la posibilidad de ser escuchado. En definitiva, el cuerpo es esencial en la vida humana, porque se encuentra en el núcleo de su configuración como sujeto y es en el cuerpo donde se articula la intimidad y las distintas imposiciones culturales y sociales.

Si bien *vida* no es necesariamente sinónimo de resistencia, sí es una posibilidad que se abre para la insubordinación al dictado hegemónico del poder. La manera de desarticular el discurso autoritario del sistema es construir un lenguaje alternativo, a través de la apropiación de los mecanismos mismos del poder. Esto es, el monstruo

político, el ser abyecto, el marginado, el *cyborg*, puede articular su oposición al sistema, porque se encuentra en el exterior constitutivo de dicho sistema. Un no-sujeto entraña un peligro para el orden racionalizado de la sociedad, porque no se ajusta al marco de inteligibilidad que impone la biopolítica, se encuentra en ese no-lugar externo al centro neurálgico de la hegemonía social, por lo que posee la capacidad para desarticular los márgenes, a través de la construcción de un discurso liminal y la lucha por poseer la palabra, por erigirse como un sujeto capaz de emitir su propio mensaje de disidencia. Este monstruo, en las novelas de Meruane, se inscribe en los cuerpos enfermos de las protagonistas y en sus entornos patológicos, familiares, amorosos, clínicos, laborales, etc. La trilogía que se ha sometido a análisis en este trabajo trata de responder a una misma pregunta, según las palabras de su autora, «¿cómo se enfrenta un personaje enfermo — una mujer enferma en los dos primeros libros—, a los discursos disciplinarios de la medicina?» (*apud* García, 2019: en línea).

De esta manera, las tres novelas ofrecen respuestas distintas a la pregunta mencionada antes. En *Fruta podrida* la respuesta es la resistencia, la protagonista se resiste al mundo de la medicina y paga un alto coste por ello, este precio es su propia vida. Pero es una vida de la que Zoila toma el mando y decide por ella misma cómo se enfrenta a su enfermedad, que es solo suya, su cuerpo patológico es solo suyo, no pertenece ni al hospital, ni al sistema. El precio de la autonomía corporal es la exclusión total de la sociedad, es morir siendo un deshecho en la calle. Pero, a pesar de su descomposición física, Zoila consigue transmitir su mensaje de resistencia, hasta el final ignora las peticiones de la enfermera, que le ruega que se identifique, la mendiga nunca lo hace y, por consiguiente, nunca entra a formar parte del discurso que la anula, que no la reconoce como un ser humano, solo es una «mendiga de mierda, y encima poeta» (Meruane, 2007a: 184). El propio texto de la novela se descompone; se abre hacia otros registros distintos, como el de la poesía o el monólogo; su sintaxis no sigue la lógica tradicional, ya que se producen cortes y alteraciones en el orden habitual de los términos, además, el relato no presenta una instancia narrativa estable. El lenguaje desarticulado y la esperpentización de los personajes impiden que el lector se identifique con ellos, lo que elimina la posibilidad de la lectura cómoda. Este estilo es una llamada de atención, una alerta para que el lector reflexione sobre lo que está leyendo y no se deje llevar por el texto de manera pasiva.

Sangre en el ojo parte del planteamiento contrario, es la apropiación por parte de la enferma del discurso de la medicina. Lina se cobra la promesa de la salud, le exige a su

médico que le devuelva la vista, es ella quien decide que va a sanar a cualquier precio, hasta el punto de imponer a su oculista que la opere, porque conseguirá unos ojos frescos para trasplante; de la vulnerabilidad, la ceguera y la dependencia entra en una deriva mucho más empoderada, porque vuelve su situación de dependencia una ventaja, una imposición que se hace a los que la rodean de someterse a su voluntad, deja de ser una víctima, para convertirse en victimaria, sobre todo, en su relación con su pareja, Ignacio, y su madre. Un elemento distinto en esta novela es la irrupción de la autoficción, es decir, se produce una confusión voluntaria entre la experiencia biográfica de la autora y la ficción: «tuve un episodio médico bastante grave sobre el que escribí, novelé, fantaseé y aterricé en *Sangre en el ojo*», cuenta Lina Meruane (*apud* García, 2019: en línea). En este caso no solo se refleja el lenguaje patológico fragmentario de la enfermedad en la obra, sino que, además, se produce un cuestionamiento de la fiabilidad del sentido de la vista y de la memoria. Lo que cuenta la voz narrativa se vuelve inestable y sospechoso. La perspectiva narrativa oscila entre las distintas identidades de la protagonista, imposibilitando la lectura lineal del relato. Además, la frialdad con la que se expresa la narradora, su carácter egoísta y manipulador y su rechazo a cualquier muestra de compasión hace que el lector no pueda empatizar con ella, por ende, al igual que en *Fruta podrida*, el texto no permite una lectura superflua. Es más, el texto se articula mediante una estrategia de corte y suspensión en los momentos más tensos de la novela, por lo que el lector se mantiene atento a la propia estructura de la obra.

Esta serie de novelas se completa con la más reciente, *Sistema nervioso*, en la que ya no es solo una mujer frente a su enfermedad, sino todo un clan familiar en el que todos los miembros están enfermos, y hasta el perro de peluche de la protagonista se llama gastroenteritis. En esta obra la enfermedad se convierte en norma, es decir, el texto enfrenta al lector con la realidad de que la patología, el padecimiento y la muerte forman parte de la vida, aunque el discurso sistémico trate de negarlos, porque resultan ininteligibles para su marco de normatividad. El dolor actualiza la experiencia como real, el dolor devuelve al individuo a su inherente vulnerabilidad, a su carácter más biológico, porque lo que define a un organismo vivo es su capacidad para experimentar el daño. Por ello, toda la familia que se presenta en *Sistema nervioso* es una familia afectada por la enfermedad, todos los momentos que se narran en la novela son acontecimientos en los que la muerte está presente en el devenir del cuerpo. De esta manera, el discurso que aboga por la salud como bien supremo a conseguir y perpetuar se desarticula, no sirve para caracterizar los cuerpos vivos que pueblan esta obra. A su vez, al igual que en las

novelas anteriores, el lenguaje se contagia del padecimiento del cuerpo, la estructura fragmentaria de *Sistema nervioso* se disemina en las muchas secciones que componen el texto, algunas de ellas muy breves, de tan solo una frase, producen un efecto de corte, interrupción y reflexión. La historia vital de Ella, la protagonista, estalla en pedazos que se recomponen sin un orden lineal.

Sistema nervioso y *Sangre en el ojo* comparten ciertas similitudes en sus tramas, «en ambas está presente un tramado familiar en dos tiempos/lugares: el de antes, en el ‘país del pasado’, donde se encuentra una problemática familia de origen, y el ‘país del presente’ (¿Estados Unidos?), donde la protagonista realiza un doctorado y vive con su pareja» (Amaro Castro, 2019: en línea). Si bien en *Fruta podrida* también aparece la migración de la protagonista hacia el Norte, no se establece esta dinámica espacio/temporal, ya que Zoila se exporta contaminada para culminar su boicot al sistema médico; en lugar de regresar a su país natal, su viaje se produce en un solo sentido, sin posibilidad de regresar. Otro motivo recurrente en las tres novelas son las relaciones desestructuradas que las protagonistas mantienen con los individuos de su entorno, ya sean familiares, amorosas, de amistad, hospitalarias, laborales o de otra índole, todas ellas se presentan contaminadas por la enfermedad y, por ende, alienadas, sobre todo, en cuanto a la obligación de ejercer cuidados sobre el cuerpo enfermo. En consecuencia, lo que une a las familias presentes en las obras de Lina Meruane, no son los afectos, ni la genética, sino las obligaciones impuestas por la vulnerabilidad del cuerpo enfermo, que, a su vez, se aprovecha de esta relación en su propio beneficio.

En suma, las protagonistas de las tres novelas se enfrentan a la fragilidad y a la patología de su cuerpo; si bien lo hacen desde posturas distintas, todas comparten el sentimiento de rechazo a la victimización. Ellas no son víctimas de su cuerpo, no se compadecen de sí mismas, porque saben que la enfermedad es natural, incluso más que la salud, para los organismos vivos. Y porque saben, también, que pueden articular la resistencia desde su posición de seres marginales y monstruosos, su rol de débiles y desvalidos cuerpos enfermos se convierte en un camino para la disidencia, invierten sus estatutos de víctimas, para apropiarse de la palabra y elaborar un discurso propio. El mismo texto, en su estructura y lenguaje, se contagia de esta condición pandémica. La enfermedad se convierte, pues, no solo en la condición de la escritura de las obras de Lina Meruane, sino en metáfora, pero no como una mera figura retórica, sino como el núcleo duro de toda la novela, que inculca en su interior la profundidad temática de las obras de la escritora chilena. La enfermedad adquiere una significación y una potencia alternativas

para la literatura, escribir el cuerpo y la enfermedad es un camino prolífico para las letras contemporáneas, ya que permite experimentar con el límite del lenguaje.

Este trabajo, inscrito en la línea literaria que hoy día cuenta con numerosos exponentes, pretende abrir una vía para la exploración de las distintas poéticas contemporáneas que se articulan en torno a los diversos cuerpos y a los roles que se imponen a los individuos en las sociedades actuales regidas por el autoritarismo atroz del capital y de los intereses económicos. Debido a las restricciones de espacio y a la falta de tiempo para la elaboración de la presente investigación, no se ha podido indagar en cómo, además de la enfermedad, es el sexo/género lo que condiciona de una manera fundamental las consideraciones que se imprimen en los cuerpos dentro de los circuitos del sistema sociocultural occidental, ya que es otro de los arduos caminos que los escritores y las escritoras actuales están tratando de explorar. En definitiva, para la investigación literaria hoy se expande toda una galaxia de títulos y autores cuya producción literaria encierra grandes universos aun por explorar, que tratan de articular una manera de hacer literatura alternativa y, sobre todo, de desarticular los mecanismos que rigen la vida de los individuos hoy en día. Las obras de estos autores no pretenden dar una respuesta que satisfaga el deseo hedonista de los lectores, que busquen una novela superflua con la que entretenerse en los largos trayectos del metro, sino que tratan de que se sientan incómodos con el objeto que tiene entre manos, una suerte de caja de pandora, en la que queda la esperanza, la esperanza encarnada en el monstruo, en el no-espacio de lo abyecto, lo inhumano, el mestizaje, la mezcla, la hibridación, la inmundicia, la podredumbre, la enfermedad y, en último término, la muerte. Ejemplo de ello son las novelas corrosivas y críticas como las de Diamela Eltit, Ariana Harwicz, Samanta Schweblin, Marina Perezagua, Verónica Gerber, Liliana Colanzi, María Fernanda Ampuero, Malen Denis, Dolores Reyes, Silvia Molloy, entre muchos otros autores y autoras, que ya han escrito y siguen escribiendo literatura insurgente, que indaga en la violencia del capitalismo, en la represión del rol de la maternidad, en los usos y abusos de la tecnología, en las relaciones familiares o amorosas desestructuradas, en suma, los temas son muchos, pero todas las obras comparten la intención de llevar el lenguaje a su límite y de explorar las zonas oscuras, las zonas subterráneas, las zonas sumergidas en la sombra que arroja la luz racionalista del discurso hegemónico.

Volviendo a las novelas de Meruane, los tres títulos abordados en estas páginas son solo una parte de su producción y esta investigación es apenas un acercamiento a uno de los aspectos de su narrativa, esto es, la enfermedad como poética, la enfermedad como

catalizador de toda una deconstrucción del género novelístico y del lenguaje tradicional. El estilo de Lina Meruane inocular en cada palabra un virus que desencadena toda una corriente metafórica que produce un estallido de significado ante los ojos de un lector atento. Cada línea de sus novelas transmite la angustia de la enfermedad, la inminente e inevitable fragilidad del cuerpo, pero de un cuerpo que puede, y es, toda potencia para la resistencia; la ceguera de todos aquellos que por un sentimiento de pertinencia no se cuestionan el lugar que ocupan en el entramado sociocultural en el que se encuentran inmersos; el cortocircuito poético del lenguaje que posee la capacidad de transmitirse a través de las páginas al lector, como una corriente eléctrica directamente a su sistema nervioso, para volverlo hacia su propia situación y enfrentarlo a su realidad contaminada.

8 BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio (2007). «La inmanencia absoluta». En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (eds.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Trads. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires. Paidós: 59-93.

AGUILERA PORTALES, Rafael Enrique (2010). «Biopolítica, poder y sujeto en Michel Foucault». *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política* 11: 27-42. [24 de enero 2020]. <<http://universitas.idhbc.es/n11/11-03.pdf>>.

ALTHUSSER, Louis (1974). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Trad. Alberto J. Pla. Buenos Aires. Nueva Visión.

AMARO CASTRO, Lorena (2014). «Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente». *Literatura y lingüística* 29: 96-109. [28 de noviembre 2019]. <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100007&script=sci_arttext>.

— (2019). «Lo raro es vivir» *Santiago*: En línea. [19 de agosto 2020]. <<http://revistasantiago.cl/criticas/lo-raro-es-vivir/>>.

ÁVALOS, Etna (2018). «Discapacidad, feminismo y sexualidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane». *REGS: Revista de estudios de género y sexualidades* 44. 1: 37-

48. [18 de diciembre 2019].
<<https://firstmonday.org/ojs/index.php/regs/article/view/9976>>.
- BARRIENTOS, Mónica (2009). «Sujeto, cuerpo y texto: una mirada a la producción narrativa de escritoras chilenas en los últimos años». *Inti: Revista de literatura hispánica* 69: 115-125. [17 de noviembre 2019].
<<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss69/9>>.
- (2015). «La fisura del espacio y la toxicidad de los cuerpos: *El contagio* de Guadalupe Santa Cruz y *Fruta Podrida* de Lina Meruane». *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 44.1: 91-103. [12 de diciembre 2019].
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5422180>>.
- BOLAÑO, Roberto (2013). «Fragmentos de un regreso al país natal». En Roberto Bolaño. *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ignacio Echeverría (ed.). Barcelona. Anagrama: 59-70.
- BOURNOT, Estefanía (2015). «Rutas y encrucijadas: cronotopos de la narrativa contemporánea latinoamericana». *Anales de Literatura Hispanoamericana* 44: 139-148. [29 de noviembre 2019].
<<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/50706>>.
- BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires. Paidós.
- (2006a). *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona. Paidós Ibérica.
- (2006b). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires. Paidós.
- (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Barcelona. Paidós Ibérica.
- (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. México. Paidós.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la medusa : Ensayos sobre literatura*. Trad. Ana María Moix. Barcelona. Anthropos.

- CRISTOFF, María Sonia (2019). «Lina Meruane, una pulseada con la sangre». *Revista Ñ*. En línea. [13 de julio 2020]. <https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/lina-meruane-pulseada-sangre_0_SDFIM7eFI.html>.
- DELEUZE, Gilles (2007). «La inmanencia: una vida». En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (eds.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires. Paidós: 35-41.
- FALLAS ARIAS, Teresa (2014). «Sangre en el ojo: Víctima y victimaria encarnadas en una misma persona». *Revista Estudios* 29: 1-24. [29 de febrero 2020]. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/17821>>.
- (2016). «Fruta podrida: la reivindicación de la vida y de la muerte desde un cuerpo enfermo, desechado». *Revista Humanidades: Revista de la Escuela de Estudios Generales* 6. 1: 1-30. [01 de diciembre 2019]. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5557935>>.
- FASANO, Francesco (2019). «Desaparecer en la nada y desaparecer en el todo: la enfermedad crónico-degenerativa más allá de lo humano en Sylvia Molloy y Lina Meruane». *Orillas* 8: 19-29. [25 de noviembre 2019]. <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_8/02Fasano_rumbos.pdf>.
- FERRÚS, Beatriz (2016). «Fruta podrida. La escritura descompuesta de Lina Meruane». *Rassegna iberistica* 39. 106: 325-336. [26 de noviembre 2019]. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5824019>>.
- FOUCAULT, Michel (2007a). «Derecho de muerte y poder sobre la vida». en Michel Foucault. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guíñazú. México. Siglo Veintiuno: 161-194.
- (2007b). «La vida: la experiencia y la ciencia». En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (eds.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires. Paidós: 41-59.
- FRANCICA, Cynthia (2018). «Devenires de la corporalidad femenina en *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane: Toxicidad, memoria y exterminio». *Estudios filológicos* 62: 59-77. [24 de enero 2020]. <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0071-17132018000200059&script=sci_arttext>.

- GARCÍA, Alexander (2019). «La escritora chilena Lina Meruane traza una trilogía de la enfermedad». *El comercio*. En línea. [19 de agosto 2020]. <<https://www.elcomercio.com/tendencias/entrevista-lina-meruane-fil-guayaquil.html>>.
- GIORGI, Gabriel y Fermín Rodríguez (2007). «Prólogo». En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (eds.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires. Paidós: 9-35.
- 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. [18 de diciembre 2019]. <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/21/>>.
- GUERRERO, Javier y Nathalie Bouzaglo (2009). «Fiebres del texto - ficciones del cuerpo». En Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (eds.). *Excesos del cuerpo : Ficciones de contagio y enfermedad en América latina*. Buenos Aires. Eterna cadencia: 9-54.
- HARAWAY, Donna (1983). «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista del siglo XX». En Donna Haraway. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid. Cátedra: 251-311.
- HERNÁNDEZ ESCOBAR, Samantta (2019). «El cuerpo y los silencios». *Gatopardo*. En línea. [18 de agosto 2020]. <<https://gatopardo.com/arte-y-cultura/lina-meruane-escritora-chilena-hay-festival/>>.
- JOHANSSON, María Teresa (2013). «Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973». En Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política*. Santiago de Chile. Universidad de Alberto Hurtado: 215-235.
- KEIZMAN, Betina (2017). «Las dinámicas de lo viviente repetición, supervivencia y vidas potenciales». *Cuatrocientos cincuenta y dos grados fahrenheit. Revista de teoría y de literatura comparada*: 102-121. [05 de diciembre 2019]. <<https://www.452f.com/index.php/keizman/>>.
- KOTTOW, Andrea (2012). «Patologías deconstructivas: cuerpos enfermos y razón moderna en la literatura chilena del siglo XIX». *Voz y escritura. Revista de*

- estudios literarios* 20: 129-150. [03 de diciembre 2019].
<<http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/36301>>.
- (2019). «Cuerpo, materialidad y muerte en *Sangre en el ojo y Sistema nervioso* de Lina Meruane». *Orillas*: 5-18. [18 de diciembre 2019].
<http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/08_01kottow_rumbos/>.
- KRISTEVA, Julia (2006). «Sobre la abyección». En Julia Kristeva. *Podere de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México. Siglo XXI: 7-47.
- LE BRETON, David (1999). *Antropología del dolor*. Trad. Daniel Alcoba. Barcelona. Seix Barral.
- (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- MANCILLA TRONCOSO, Juan Manuel (2017). «Enfermedad y monstruosidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane». *Kamchtka. Revista de análisis cultural* 10: 197-215. [01 de diciembre 2019]. <<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/10792>>.
- MARCOLETA HARDESSEN, Juan Pablo (2017). «El cuerpo (textual) de Lina Meruane». En Raquel Crespo-Vila y Sheila Pastor (eds.). *Dimensiones. El espacio y sus significados en la literatura hispánica*. Madrid. Biblioteca Nueva: 97-104.
- MARTINETTO, Vittoria (2017). «Selfies. Lina Meruane y la poética de la autoficción». *Inti: Revista de literatura hispánica* 85-86: 283-294. [18 de diciembre 2019]. <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol11/iss85/20/>>.
- MERUANE, Lina (2007a). *Fruta podrida*. Chile. Fondo de Cultura Económico.
- (2007b). «Todo sobre la peste». *El Mercurio*: E21. [27 de noviembre 2019].
<<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/643/w3-article-268002.html>>.
- (2012). *Entrevista a Lina Meruane*. *El País*: En línea. [14 de julio 2020].
<https://elpais.com/cultura/2012/11/28/actualidad/1354122000_1354131660.html>.
- (2016). *Lina Meruane: «Soy afuerina y por tanto sospechosa»*. Berna González Harbour. *El País*: En línea. [31 de julio 2020].
<https://elpais.com/cultura/2016/04/06/babelia/1459953278_558674.html>.
- (2017). *Sangre en el ojo*. Barcelona. Literatura Random House.

- (2018a). *Entrevista a Lina Meruane*. Elisabeth Casillas. *Cactus*: En línea. [28 de julio 2020]. <<https://www.revistacactus.com/entrevista-lina-meruane/>>.
- (2018b). *Entrevista a Lina Meruane*. *Ventana Latina*: En línea. [28 de julio 2020]. <<http://www.ventanalatina.co.uk/2018/07/entrevista-a-lina-meruane/>>.
- (2018c). *Entrevista a Lina Meruane: «El cuerpo no es autónomo, sino parte de un sistema de relaciones sociales, políticas y hasta económicas fundamentales»*. Nicolás Poblete Pardo. *Cine y Literatura*: En línea. [18 de agosto 2020]. <<https://www.cineyliteratura.cl/entrevista-a-lina-meruane-el-cuerpo-no-es-autonomo-sino-parte-de-un-sistema-de-relaciones-sociales-politicas-y-hasta-economicas-fundamentales/>>.
- (2019a). *Sistema nervioso*. Barcelona. Literatura Random House.
- (2019b). «*Es un momento importante para los cambios radicales en el feminismo*»: *Lina Meruane*. Guadalupe Alonso. *Milenio*: En línea. [31 de julio 2020]. <<https://www.milenio.com/cultura/laberinto/entrevista-a-la-escritora-chilena-lina-meruane>>.
- (2019c). *Lina Meruane: «Vivir es convivir con la enfermedad, aun cuando no lo sepamos»*. Esther Ibarz. *El Cultural*: En línea. [28 de julio 2020]. <<https://elcultural.com/lina-meruane-vivir-es-convivir-con-la-enfermedad-aun-cuando-no-lo-sepamos>>.
- MORO, Roberto (2019). «*Sistema nervioso*, de Lina Meruane». *Libros y Literatura*: En línea. [19 de agosto 2020]. <<https://www.librosyliteratura.es/sistema-nervioso-de-lina-meruane.html>>.
- MOULIAN, Tomás (1997). *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Chile. LOM.
- MUÑOZ, Miguel (2019). «*Sistema nervioso*». *Otra Parte*: En línea. [19 de agosto 2020]. <<https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/sistema-nervioso/>>.
- NEGRI, Antonio (2007). «Monstruo político. Vida desnuda y potencia». En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (eds.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Trads. Javier Ferreira y Gabriel Giorgi. Buenos Aires. Paidós: 93-141.

- NOEMI VOIONMAA, Daniel (2009). «La narrativa latinoamericana en los tiempos post... y después». *라틴아메리카연구* 22. 4: 137-171. [03 de julio 2020]. <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE01497748&language=ko_KR>.
- (2012). «Con *Sangre en el ojo*: para una escritura de resistencia». *Amerika 7*: En línea. [09 de julio 2020]. <<https://journals.openedition.org/amerika/3389#quotation>>.
- (2019). «Crisis del cuerpo y del lenguaje: *Sistema nervioso* de Lina Meruane». *El Desconcierto*: En línea. [19 de agosto 2020]. <<https://www.eldesconcierto.cl/2019/01/08/crisis-del-cuerpo-y-del-lenguaje-sistema-nervioso-de-lina-meruane/>>.
- NOVELLI, Julieta (2019). «Modos de resistencia en *Fruta podrida* de Lina Meruane». *Caracol* 17: 284-299. [03 de diciembre 2019]. <<http://www.journals.usp.br/caracol/article/view/159128>>.
- OREJA GARRALDA, Nerea (2017). «Identidades abyectas como formas de resistencia no organizada en el contexto neoliberal: el caso de *Mano de obra* y *Fruta podrida*». *LL Journal* 12. 1: 1-15. [18 de diciembre 2019]. <<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2017/05/12/identidades-abyectas-como-formas-de-resistencia-no-organizada-en-el-contexto-neoliberal-el-caso-de-mano-de-obra-y-fruta-podrida/>>.
- (2018a). «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. [01 de julio 2020]. <<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/>>.
- (2018b). «*Sangre en el ojo*: reflexiones en torno a la enfermedad, la (post)memoria y la escritura». *Perífrasis. Revista de literatura, teoría y crítica* 9. 18: 80-97. [25 de noviembre 2019]. <<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.25025/perifrasis20189.18.05>>.
- PABÓN, Carlos (2013). «“¿Se puede contar?” Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema». En Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile. Universidad Alberto Hurtado: 33-48.

- PARDO, Carlos (2019). «Una trilogía clínica». *Babelia*: En línea. [20 de agosto 2020]. <https://elpais.com/cultura/2019/08/02/babelia/1564742660_632176.html>.
- POBLETE PARDO, Nicolás (2018). «Novela *Sistema nervioso*, de Lina Meruane: Los secretos de una interioridad astral». *Cine y Literatura*: En línea. [19 de agosto 2020]. <<https://www.cineyliteratura.cl/novela-sistema-nervioso-de-lina-meruane-los-secretos-del-interior/>>.
- QUINTANA, Isabel (2017). «Parcelas de vida: el arte y sus restos». *Cuatrocientos cincuenta y dos grados fahrenheit. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*: 122-138. [05 de diciembre 2019]. <<https://www.452f.com/index.php/quintana/>>.
- RECCHIA PAEZ, Juan (2018). «Cuerpos infectos, cuerpos extraños: literatura y vida en *Fruta podrida* de Lina Meruane». *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* 7. 14: 155-168. [05 de diciembre 2019]. <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2171>>.
- REISZ, Susana (2018a). «El espectro de los ojos y sus viajes transatlánticos». *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 6. 1: 263-281. [18 de diciembre 2019]. <<https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v6-n1-reisz>>.
- (2018b). «La amenaza de la literalidad: *Sangre en el ojo* de Lina Meruane». *Anales de literatura chilena* 29: 149-161. [18 de diciembre 2019]. <<http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/images/N29/A08.pdf>>.
- SANTA CRUZ, Guadalupe (2009). «Escritoras chilenas: imaginarios en torno a los espacios». *Nuestra América* 7: En línea. [29 de noviembre 2019]. <<https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/2687>>.
- SONTAG, Susan (2011). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik Clemans. Debolsillo.
- SUAU, Nadal (2019). «*Sistema nervioso*». *El Cultural*: En línea. [28 de julio 2020]. <<https://elcultural.com/sistema-nervioso>>.
- TORRES DUJISIN, Isabel (2009). «La década de los sesenta en Chile: la utopía como proyecto». *HAOL*: 139-149. [11 de marzo 2020]. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3065991>>.

- VÁZQUEZ-MEDINA, Olivia (2017). «*Sangre en el ojo* y las memorias del padecimiento». *Inti: Revista de literatura hispánica* 1. 85: 305-319. [18 de diciembre 2019]. <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/22/>>.
- 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. [11 de diciembre 2019]. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6236071>>.
- VILLAMIL PINEDA, Miguel Ángel (2009). «Fenomenología de la mirada». *Discusiones Filosóficas* 14: 97-118. [20 de abril 2020]. <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0124-61272009000100007&lng=es&nrm=is>.
- VILLARREAL, Jaime (2013). «Lectofobia, desarraigo y violencia política». En Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile. Universidad Alberto Hurtado: 61-78.
- WALST, Simone Fenna (2015). «Ficciones patológicas: la enfermedad y el cuerpo enfermo en *Fruta Podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane». *Revista estudios* 31. 2: 1-18. [02 de diciembre 2019]. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/22670>>.
- ZAMORANO, César (2016). «Capitalismo y producción de subjetividad en *Mano de obra* y *Fruta podrida*». *Revista Iberoamericana* 82. 254: 27-43. [26 de noviembre 2019]. <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7358>>.
- ZHENG, Nan (2017). «La intimidad transgresora en la ficción de Costamagna, Fernández, Jeftanovic, Maturana y Meruane. ¿Podemos hablar de una nueva generación literaria?». *Revista chilena de literatura* 96: 351-365. [25 de noviembre 2019]. <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/47635>>.