

# Cuerpo, materialidad y muerte en *Sangre en el ojo* y *Sistema nervioso* de Lina Meruane

Andrea KOTTOW  
*Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile*

## *Resumen*

El cuerpo con sus enfermedades y padecimientos forma parte de los temas importantes en la narrativa de Lina Meruane. En dos de sus textos –*Sangre en el ojo* y *Sistema nervioso*–, Meruane mezcla elementos estilísticos novelescos con gestos escriturales autobiográficos, para contar historias del cuerpo. Este se erige como superficie de inscripción de significados múltiples, que se superponen y entretienen, generando al sujeto y su yo como una especie de efecto de la materialidad que lo sostiene. El cuerpo es materia, y como tal vulnerable y sujeto a las amenazas de dolor y de muerte. El cuerpo falla y parece volcarse contra nosotros. El artículo explora, desde las nociones de la monstruosidad y del cortocircuito, las reflexiones que impulsan los textos de Meruane, acerca de la relación imposible que tenemos con nuestro cuerpo, así como las formas enrevesadas en que se vinculan corporalidad y escritura.

*Palabras clave:* Meruane, cuerpo, enfermedad, monstruosidad, cortocircuito.

## *Abstract*

The body with its diseases and sufferings is one of the most important issues addressed by the narrative of Lina Meruane. In two of her texts –*Seeing Red* and *Nervous System*–, Meruane mixes stylistic elements of the novel with autobiographic gestures, to tell us stories of the body. The body is shown as an inscription surface with many entangled meanings, generating subject and self as effects of the materiality that sustains them. The body is matter, and therefore vulnerable and exposed to pain and death. The body fails and turns against us. Parting from the notions of monstrosity and short circuit, this article explores the reflections motivated by Meruane's texts, addressing the impossible relationship we have with our body, and the entangled forms in which corporality and writing are related.

*Keywords:* Meruane, body, disease, monstrosity, short circuit.

## A MODO DE INTRODUCCIÓN

El cuerpo permanece en constante fuga de su captación por la palabra. No es un objeto que simplemente pueda ser visto desde afuera para someterlo a análisis; no es un fenómeno que deje separarse nunca lo suficiente como para poder convertirlo en mero elemento descriptible. No es externo a nosotros, pero, aun así, no deja de tener un remanente de extranjería con relación a esa abstracta instancia que dice 'yo' en el

lenguaje. No queda absorbido en ese ‘yo’, como sería el caso si ese ‘yo’ y el cuerpo que le corresponde fueran una y la misma cosa. No obstante, tampoco se presenta como totalmente diferente a él. Esta es una de las paradojas de nuestra corporalidad. Ese ‘yo’ está adentro y afuera, al mismo tiempo, del cuerpo. El yo nombra el cuerpo como algo externo, pero no tiene otro asentamiento que este último. En este sentido, la imagen de la cinta de Moebius que serpentea entre el adentro y el afuera, haciendo imposible fijar los tránsitos de un ámbito a otro en un punto específico, emerge como una ilustración posible para pensar la relación del sujeto con su cuerpo. Si es que cabe, claro, hablar de algún tipo de relación consigo mismo.

Las obras de Lina Meruane *Sangre en el ojo* (2012) y *Sistema nervioso* (2018) parecen arrancar precisamente desde esta problemática. Somos cuerpo, somos, quizás, sobre todo, algo que irremediablemente está amarrado a un cuerpo, que tiene su historia, su vulnerabilidad, sus particularidades y anomalías. De alguna forma, y es ahí donde emerge la exploración literaria, no somos más que el efecto de esa específica historia de un cuerpo. El cuerpo aparece en tanto superficie de múltiples y continuas inscripciones, como una especie de texto que se va escribiendo procesualmente, en el cual la historia es un *continuum* que acoge todo lo que el cuerpo hace, todo lo que al cuerpo le sucede, todo lo que el cuerpo padece. Y el ‘yo’ —ese que intenta domesticar por vía de la palabra y por medio de la ficción de estar situado fuera de una corporalidad que marca indefectiblemente al cuerpo— no es sino un efecto de las vivencias de este último. En este sentido, estos dos textos de Lina Meruane exploran, a mi entender, nuestra condición material: el cuerpo como materia y el sujeto como efecto de la historia de esta materialidad. Las dos novelas ponen al cuerpo, su materialidad y con ello su vulnerabilidad, en el centro de sus formas de articularse.

En el caso de *Sangre en el ojo*, la trama gira en torno a una ceguera que sufre la narradora como consecuencia de su condición diabética, y *Sistema nervioso* es una historia familiar cuyo punto de partida es el cuerpo y sus enfermedades. En ambos textos, las historias que se relatan son en primera instancia historias de corporalidades, cifradas desde el imaginario de la enfermedad y la muerte. Poner el foco en la condición material de la corporalidad es relevar, sobre todo, el vínculo indeclinable con la muerte. Somos materia que se gasta, se descompone y está destinada a la muerte. El límite con lo inerte se cifra en la organicidad mortal. Desde esa conciencia es que se pone en juego la escritura de Lina Meruane. Y es también a partir de la dificultad que implica escribir desde el cuerpo y sus realidades, que las novelas buscan posibilidades estilísticas y formales de escenificar la intrínseca imposibilidad de hacer aparecer el cuerpo -su condición material- en los textos. El cuerpo, ese que permite, en cierto sentido, que se escriba, es también aquello que se le escabulle continua e irremediablemente a la escritura.

Para una aproximación a estas novelas, planteo dos nociones para analizar el tema del cuerpo en ellas: una es la de ‘monstruosidad’ y la otra es la de ‘cortocircuito’. En *Sangre en el ojo*, la narradora, a partir de su ceguera, pierde la capacidad de reconocer los contornos de las cosas, es decir, se le vuelve imposible trazar los límites, tanto de los objetos que la rodean como de aquello que articula la relación con los otros. Lo

monstruoso, tal como ha sido pensado por Michel Foucault, se vincula estrechamente con la falta de forma. En este sentido, *Sangre en el ojo* explora el devenir monstruo, la conversión de alguien en algo, cuya humanidad estaría bajo amenaza<sup>1</sup>.

En *Sistema nervioso*, la historia de la narradora es el relato de sus enfermedades, así como las de sus cercanos: madre, padre, madrastra, hermano y hermanastros; también de su pareja y de algunas amistades. El sistema nervioso no solo es el que atraviesa cada cuerpo individual, sino también aquel que vincula los diversos miembros de un colectivo. No solo tendríamos, entonces, cada uno nuestro sistema nervioso, sino que conformaríamos un sistema nervioso con otros, donde los estímulos se intercambian e impactan unos sobre otros. El sistema nervioso es, dentro de nuestro organismo, uno de los encargados de armonizar estímulos externos con las respuestas de nuestro cuerpo frente a ellos. Es decir, es un sistema que es fundamental para pensar la relación entre el adentro y el afuera, entre el cuerpo y su entorno, entre las respuestas que damos, en tanto cuerpo, a los estímulos provenientes de lo que nos rodea. Me interesa explorar la idea de cortocircuito, dado que pareciera ser que en la novela de Meruane el peligro inminente que pende sobre la narradora es el del colapso. Cuando la conducción de señales eléctricas supera las posibilidades de procesamiento, el cortocircuito amenaza con advenir.

#### OJOS QUE NO VEN, CORAZÓN QUE NO SIENTE

“Estaba sucediendo. En ese momento. Hacía mucho me lo habían advertido y sin embargo. Quedé paralizada, las manos empapadas empuñando el aire” (Meruane, 2012: 11). Estas son las líneas iniciales de la novela *Sangre en el ojo*, que tienen el efecto de catapultar al lector de inmediato en los sucesos de su trama y en los mecanismos narrativos que tejen todo el texto. El mal que adviene es uno que venía anunciado como posibilidad hace tiempo. Es un mal no solo predecible sino efectivamente predicho. Y es uno que, al menos en la fantasía de la narradora, hubiera podido evitarse. Ella es diabética y además de pincharse insulina siguiendo de manera estricta los horarios para ello provistos, debe cuidarse en su estilo de vida, sus inyecciones de alimentos, su dosis de sueño, sus movimientos, las exigencias hechas a su cuerpo.

Ya no habría recomendaciones imposibles. Que dejara de fumar, lo primero, y segundo, que no aguantara la respiración, que no tosiera, que por ningún motivo levantara paquetes, cajas, maletas.

---

<sup>1</sup> Una lectura parecida de la novela ha sido propuesta por Juan Manuel Mancilla, quien pone en juego, asimismo, la categoría de lo monstruoso para un análisis de este texto de Meruane. No obstante, puedan repetirse ciertas perspectivas de aproximación a la novela, me parece que vale la pena volver desde esta misma noción sobre *Sangre en el ojo*, dado que Mancilla está más interesado en develar la transgresión que implica lo monstruoso a un orden imperante, mostrando muy acertadamente las alianzas entre ciertos procesos de disciplinamiento y el discurso médico. La enfermedad es entendida desde lo monstruoso como un traspaso de fronteras y límites. En el análisis que aquí propongo, giro un poco la mirada para pensar lo monstruoso como una pérdida o confusión formal desde la materialidad. La materia, la ajena y la propia, pierde sus contornos, y el mundo, como efecto, se vuelve monstruoso. A su vez, la protagonista, otra vez en respuesta, deviene monstruo, implicando también la esfera moral. He aquí, en resumidas cuentas, la argumentación que quiero desplegar.

Que jamás me inclinara ni me lanzara al agua de cabeza. Prohibidos los arrebatos carnales porque incluso en un beso apasionado podían romperse las venas. (Meruane, 2012: 13)

Desde el comienzo el texto adopta un cierto tono de posterioridad, que raya en lo apocalíptico. La catástrofe ya ha sucedido, no ha podido evitarse, pues no se han advertido todas las señales de su advenimiento, o no se le han hecho caso. La protagonista diabética ha tenido justamente aquel derrame en el ojo, con el cual la han amenazado durante mucho tiempo, y se ha quedado casi ciega. Está en una fiesta, en Nueva York, donde vive hace años, y no ha alcanzado a pincharse su dosis de insulina que debía proveerse, pues justo cuando estaba sacando la jeringa de su bolso, la atraviesa un dolor electrizante y siente la sangre burbujear en el ojo. Eso, que su oculista, el doctor Lekz, viene anunciándole como probabilidad a partir de su historia clínica, ha ocurrido, aquí y ahora. Desesperación, rabia contra su condición diabética, contra la medicina que no puede hacer nada, contra las advertencias, se entremezclan, desde este primer momento, con una sensación de extraña libertad, “porque con los ojos ya rotos yo podría volver a bailar, a saltar, a darle patadas a las puertas sin riesgo ya de desangrarme; podría lanzarme del balcón, enterrarme una tijera abierta entre las cejas” (Meruane, 2012: 14-15). La proyección de las posibilidades que ahora, en ese “después”, se le abren a la narradora, sigue una lógica curiosa. Podría ahora, cuando el desastre ya ha ocurrido, por fin bailar como le tenían prohibido los médicos. Podría saltar de las formas que tenía vedadas por los guardianes de la salud. Podría, y ahora comienza a desbarrancarse la enumeración, ser destructiva y autodestructiva, pegando patadas, tirándose de las alturas, arremeter con unas tijeras contra sí misma. Cuando lo peor ya ha ocurrido, lo que parece abrirse es una libertad de signos contradictorios. En un inicio, la descripción de las opciones ganadas se asemeja al *carpe diem* de los jóvenes que salen de la apestada Florencia en el *Decamerón*, de Boccaccio. Frente a la enfermedad, frente a la muerte que acecha, frente a la certidumbre que todos somos finitos, se alza la fuerza del goce y del placer. No queda sino la celebración del hecho de estar vivos. Pero, en el caso del texto de Meruane, esa libertad se vuelve abismal, pues ahora, después de la catástrofe y ante la inminencia de la muerte, todo se hace posible. También pensar y hacer lo impensable; torcerlo todo e imaginar una vida que adopta formas desconocidas.

A tientas, busca a Ignacio, su pareja, quien le pregunta, ¿por qué está tan seria, por qué tiene esa cara? “Y cómo iba yo a saber qué cara llevaba puesta cuando se me habían extraviado los labios y el lunar. Se me habían perdido hasta los lóbulos de las orejas” (Meruane, 2012: 16). Desde que irrumpe el acontecimiento de la ceguera, que hace que nada sea como antes y se produzca una cesura insalvable entre una vida anterior y una posterior al sangramiento en el ojo, emerge un efecto desfigurador. El no ver produce en la protagonista una sensación continua de que todo y todos, inclusive ella, pierde los contornos. Nunca nadie, podríamos argüir, ve su propia cara, si no es desde la inversión especular. Pero a la narradora se le pierde todo sentido de orientación y la capacidad de reconocimiento de las formas. El mundo se deforma, perdiendo su legibilidad, y deviene, así, monstruoso: “El recorrido conocido ya no coincidía con mis pasos. No distinguía árboles de semáforos en esa marea turbia, no podía asegurar que

fueran autos lo que percibía junto al posible parque de la esquina. Avanzaba como un murciélago desorientado, siguiendo intuiciones” (Meruane, 2012: 24).

Las cosas –árboles y semáforos– se confunden, se vuelven indistinguibles. El mundo se transforma en un cúmulo de elementos indistintos. De movimientos rápidos y precisos, el murciélago es, por excelencia, el animal que se ubica sin visión ni luz. Un murciélago, si no contara con su aparato de orientación ultrasonido, se estrellaría contra todo. La narradora se convierte en esta especie de paradoja bestial: un murciélago que ha perdido la orientación. Un animal vaciado de aquello que lo caracteriza. Ese mundo sin forma, se vuelca contra quien no puede descifrarlo:

Porrazos con puertas entrecerradas, contundentes todos sus cantos. Una nariz machucada contra una repisa. Dedos arañados, uñas quebradas, tobillos torcidos al borde del esguince. ... La casa estaba viva, empuñaba sus pomos y afilaba sus fierros mientras yo insistía en arrimarme a esquinas que habían dejado de estar en su lugar. (Meruane, 2012: 28-29)

El entorno se vuelve una continua amenaza para el cuerpo, que se despedaza en su confrontación con el mundo. El cuerpo y el mundo van perdiendo sus líneas divisorias; colindan en partes insospechadas. Lo inerte cobra vida, lo vivo peligra con romperse.

Cuando Foucault despliega su teoría de la monstruosidad en sus cursos del Collège de France, luego reunidos en el volumen *Los anormales*, el punto de arranque sitúa el monstruo en tanto problema jurídico-biológico y en el marco de la categoría de la anomalía. A Foucault, como es bien sabido, le interesa destacar las condiciones de posibilidad –sociales, institucionales, discursivas, etc.– que hacen emerger esta noción con tanta insistencia en los saberes médicos y legales en el transcurso del siglo XIX. Sin querer retomar acá esta genealogía de la monstruosidad, me interesa destacar la idea de lo monstruoso como “forma natural de la contranaturalidad”. Se expresa Foucault:

Es el modelo en aumento, la forma desplegada por los juegos de la naturaleza misma en todas sus pequeñas irregularidades posibles. Y en ese sentido, podemos decir que el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias. Es el principio de inteligibilidad de todas las formas – que circulan como dinero suelto– de la anomalía. (Foucault, 2007: 58)

El monstruo es detectado ahí, donde las formas se confunden, donde devienen otra cosa; ahí, donde lo deforme, que puede desembocar en lo informe, se asoma, es donde surge el monstruo. Es el murciélago desorientado, el árbol fundido con el semáforo, las esquinas que juegan al escondite y la carne que insiste en plegarse a las cosas. Es así, como la protagonista ciega, que no reconoce lo que la rodea, pues todo pierde sus límites se descompone, despojándose de su forma. Ella y el mundo pierden su legibilidad. Un escrito jeroglífico, cuyas claves nadie tiene, se erige en tanto escritura de la monstruosidad: incomprensible y grotesco.

Esta monstruosidad del espacio y del cuerpo, esta continua pérdida de la forma, de los límites que definen identidades, se rebasa a la esfera moral y psíquica. Desde esas fantasías iniciales de una libertad insondable y terrorífica, en la que todo está permitido,

en la que ya no hay frontera entre lo que debe y lo que no debe hacerse, hay una implicancia del ser no solo material.

Cuando por fin logran la cita médica esperada tras el accidente ocular, una enfermera acosa con preguntas protocolares a la narradora. Ignacio, quien la acompaña, luego la regaña por no haber contestado y le pregunta retóricamente: “¿Cómo voy a explicar cosas por ti que ni siquiera sé? ¿Te crees que soy clarividente? No te adivino el pensamiento, concluyó...” (Meruane, 2012: 39). La protagonista responde: “Pero no, Ignacio, por supuesto que no, y menos mal que no adivinas, le contesté sin pensar qué estaba diciendo. Y luego me dije a mí misma. Nunca te dejaré ver lo que hay aquí adentro, cosas que ni siquiera me cuento a mí misma” (39). La fantasía se abre como un gran pozo negro, donde lo imaginario aún no ha tomado forma de palabra. Imaginación monstruosa, deforme, informe. Imaginación poblada de fantasmas y monstruos que no han sido domesticados por la palabra y la razón.

Lina/Lucina, la protagonista que desde sus dos nombres pende entre la realidad autobiográfica y la ficcionalización, decide viajar a su Chile natal para estar con su familia. Debe esperar a ver qué sucede con la presión de sus ojos; el padre médico ansía tener a la hija bajo su propia mirada experta; la madre quiere proteger a su niña.

Insinuaban que volver a Chile con mis padres era lo que me correspondía. Lo decían a medias mientras corría el minuterio de la cuenta internacional y lo terminaban de decir mientras yo visualizaba mi cuerpo succionado por el vacío, mi esqueleto cubierto de músculos y grasa vertiginosamente cayendo hacia Chile, mi piel cada vez más estirada, mi pelo electrizado, atraídos todos mis pedazos por la ley de la gravedad nacional, yo vuelta una materia amorfa que en su caer acababa por derribar al resto de mi numerosa familia. Me estrellaría contra ellos, los derribaría, irían cayendo en fila sobre el tablero. Caerían uno a uno empujados por el peso de mi madre, la más recia de las piezas de nuestro dominó y a la vez la más frágil. (Meruane, 2012: 46-47)

No solo se evidencia en esta cita la difícil relación que la protagonista mantiene con Chile, con un pasado que continuamente se esfuerza por dejar atrás y en el que sitúa a toda su familia –situación que se reitera en *Sistema nervioso*–, sino también emergen nuevamente sus fantasías (auto)destructivas<sup>2</sup>. Desde su falta de forma, que termina por disolverse totalmente en este regreso obligado por la condición de enferma, arrastra

---

<sup>2</sup> En un análisis muy iluminador de *Sangre en el ojo*, Daniel Noemi propone la escritura de Lina Meruane desde la noción de “resistencia”. Se trataría de un escritura que desajusta, de formas predecibles ni unívocas, los órdenes tanto literarios como sociales dados, uno de los cuales se vincula con las ideas de historia y comunidad. Escribe Noemi: “Pero, ¿qué hacer cuando es la misma historia la que se está cayendo a pedazos? Pues no es gratuito que las referencias históricas nos recuerden destrucción: se crea así una relación especular con la construcción de la memoria de la narradora: la historia, su historia, la historia ‘de afuera’, deviene una literal acumulación de ruinas; avanzar es mirar, a la Benjamin, dicha acumulación. En este sentido, como construcción de una memoria de la historia personal y colectiva, Meruane se acerca a un particular uso de lo que Žižek denomina realismo documental, pero en este caso no se trata de la imposibilidad de tolerar la ficción (y de ahí la necesidad de la inclusión del documento) sino que una de las principales estrategias de resistencia de la escritura empleada por Meruane” (Noemi Voionmaa, 2012: 14).

consigo a su grupo familiar. Lina viajará sola, pues impone distancia y silencio entre ella e Ignacio, como anticipándose a una tregua que pudiese exigirle él. Ella se hace eco de lo que sabe andan diciendo los amigos de Ignacio: que él debe liberarse de “ese chantaje emocional al que la ciega te estaba sometiendo” (Meruane, 2012: 47). El viaje en avión resulta desastroso, y la narradora debe luchar contra el terror que la cercanía de su patria le produce. Las turbulencias que remecan el avión vuelven a acentuar la pérdida de las formas de toda materialidad: inerte y viva, ajena y propia: “Mis dedos de buitre con sus uñas mal cortadas habían ido a parar sobre un hombro. O un pecho. O sería una oreja. Un cuerpo dormido que yo estaba sacudiendo del sueño” (55).

Las imágenes de cuerpos que se disuelven uno en el otro, se reiteran en el transcurso de la novela, por ejemplo, al describir el saludo con la madre: “Se me lanzó al cuello, mi madre. Era una medusa, una aguaviva, un flagelo de mar, un organismo de cuerpo gelatinoso y tentáculos que causan urticaria” (Meruane, 2012: 65). La mirada sobre su familia, la reproducción de las conversaciones, los monólogos interiores que Lina mantiene consigo mientras ve con mirada ominosa –tan cerca y tan lejos– los paisajes y personajes de un pasado que se empeña en hacerse presente, está marcada por lo monstruoso. Y esta monstruosidad –que insiste en la pérdida de formas reconocibles– se desplaza, una y otra vez, desde lo material a lo psíquico y moral. Lina deviene una especie de monstruo moral, que dice las cosas que no deben decirse –como cuando le lanza a la cara a su hermano que se suicidaría en caso de no resultar exitosa la operación a sus ojos–, que exige cosas indebidas: “Porque a medida que el mundo se iba a negro también todo lo que le pertenecía quedó a oscuras” (Meruane, 2012: 82).

La oscuridad es la disolución definitiva de toda forma, de toda identidad, de toda inteligibilidad. En la oscuridad, todo está permitido, porque todo se funde en el negro, que absorbe todo límite. Y es ahí donde Lina se asoma a pedir lo imposible: los ojos de otro. En una escena erótica con Ignacio, ella le lame los ojos, en un acto donde lo sensual se mezcla con el deseo de quedarse con unos ojos sanos: “Empecé por poner mi lengua en una esquina de los párpados, despacio, y a medida que mi boca se apropiaba de sus ojos experimenté un deseo despiadado de chuparlos enteros, intensamente, de hacerlos míos en el paladar como si fueran pequeños huevos o huevas enormes y excitadas, endurecidas ...” (Meruane, 2012: 92).

Las figuras del criminal y la del déspota, para Michel Foucault identifica, resultan centrales para pensar la emergencia del monstruo. Lo que ambos tienen en común es su actuación por fuera de la ley; el primero por violarla en pos de sus intereses; el segundo, por encarnar él mismo la ley y poder hacer lo que quiere en el nombre de ella. El criminal, en este sentido, sería en palabras de Foucault “un déspota transitorio”. Lo que caracteriza al déspota es que actúa insistiendo en su propia voluntad. Es quien, como dice Foucault, hace valer “su violencia, sus caprichos, su sinrazón” (Foucault, 2007: 91). Este despotismo, donde el deseo personal se vuelve ley y se convierte en imperativo para otros, se encarna, a su vez, en dos figuras emblemáticas: el transgresor sexual y el antropófago. En ambas violencias, la naturaleza se vuelca contra sí misma, se contradice, se destruye. Figuras de una monstruosidad que muestran el cruce de las esferas biológicas y culturales, donde ley humana y ley natural se vuelven indistinguibles.

Las descripciones que se hacen en *Sangre en el ojo* de una Lina ciega que succiona –en un acto que remite al erotismo al mismo tiempo que a la ingesta alimenticia– vuelven monstruosa a su protagonista. Quiere poseer al otro por vía de la tenencia de los ojos, mezclándose la excitación sexual con un hambre voraz, que despierta fantasías caníbales. La escena se repite en el avión que regresa a Ignacio –que ha ido a pasar unos días con su novia a Chile– y a Lina a Nueva York. Mientras Ignacio duerme en el asiento reclinado del avión, ella vuelve a arremeter contra los ojos de él, en un intento vano y bestial de poseerlos:

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 la córnea 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”. (Meruane, 2012: 115)

La novela finaliza justamente con la explícita petición de Lina que Ignacio le regale un ojo. Esto, porque tras la operación del oftalmólogo Lekz, ella no queda bien y comprende, entonces, que solo una donación y un trasplante la pueden salvar. Y es ahí donde enfrenta a Ignacio a su imposible y monstruosa exigencia:

Sacudías la cabeza, no, no es verdad, entonces nada, nada, repetías como un loco, pero la voz te picoteaba la cabeza, no te dejaba borrar las palabras que te había lanzado hacía apenas unas horas, mi voz pidiéndote eso, la vieja prueba de amor. Solo una, Ignacio, no es más que una prueba, nunca te pediría dos. La prueba más pequeña que te podía pedir, apenas más grande que una canica. Te la pedía porque no me quedaban ya alternativas, porque yo había entendido aun antes que Lekz que toda su ciencia había fracasado. (Meruane, 2012: 173)

El texto cierra con una imagen que raya en una fantasía terrorífica, en la que Lina le promete a su médico que le traerá un ojo fresco.

#### DESCARGAS ELÉCTRICAS Y HOYOS NEGROS

El texto de Lina Meruane que, desde los juegos que propone a partir de la forma, tensiona el género novelesco, tiene como protagonista a una especie de *alter ego* de la escritora. Se trata de una mujer que se encuentra en el “país del presente”, batallando con una tesis doctoral que versa sobre agujeros negros, en la que está dramáticamente estancada, que vive con su pareja y que ha hipotecado todos los préstamos financieros de su padre, quien vive en el “país del pasado”. La novela prescinde de nombres propios y las figuras son articuladas desde los vínculos que los unen dentro del sistema afectivo: su pareja es “Él”, un etnógrafo que estudia huesos que le permitan identificar las huellas de una vida extinguida; la Madre murió justamente durante el parto, por lo que la protagonista vive con el peso de haberle causado la muerte; el Padre es un médico y silencioso cómplice al que no quiere defraudarlo; la Madrastra es quien llegó a sustituir a la madre en el sistema familiar y con quien el padre tuvo a los Mellizos; el Hermano, a su vez, no perdona a su hermana por haber matado a su madre y tampoco a la

madrastra, por usurpar su lugar. Esta es la constelación –para usar una imagen que remite a los sistemas planetarios que estudia la narradora– de la que da cuenta el texto.

Lo que predomina en las relaciones que entablan los diversos miembros de esta familia -disfuncional como todas parecen serlo- son las pequeñas mentiras u omisiones que permiten que la vida cotidiana fluya. La protagonista no le ha contado a su pareja que en realidad nunca recibió una beca para realizar sus estudios de postgrado, y que hace tiempo los dineros que el padre le ha ido depositando están agotados; tampoco el padre sabe que su hija peligra con ser expulsada del programa de doctorado por incumplimiento reiterado de plazos. Este marco, que le da un trazado al relato, es intersectado por las historias de los cuerpos de sus protagonistas. Malestares, enfermedades del pasado, sucesos traumáticos como caídas, quemaduras, choques, heridas... el cuerpo va mostrándose en tanto texto que se escribe desde sus cicatrices. Como si cada enfermedad, cada vulnerabilidad experimentada o herida infringida, quedara depositada en la memoria del cuerpo, que se vuelve la superficie sobre la que se inscribe su historia. La Enfermedad, así en mayúscula, acecha en cada esquina. El cuerpo es fuente de angustia, pues peligra con dejar de funcionar normalmente. La protagonista teme un tumor maligno, un cáncer, una enfermedad tajante y definitiva. Su incapacidad de trabajar de forma continuada y concentrada en su tesis –la amenaza de perderse para siempre en esos agujeros negros que debe estudiar– se entretajan con su paranoia de padecer alguna enfermedad mortal. Su padre, médico intenta dirigir los protocolos a seguir desde la distancia. Desacredita opiniones emitidas por médicos en el país del presente, desestima las interpretaciones que su hija, desde la desesperación, balbucea. Sus miedos se refuerzan con las enfermedades que han sufrido sus cercanos: a la muerte de la madre se suma un cáncer que casi se lleva a la madrastra. La muerte de su madre se erige como una especie de culpa originaria de la que es imposible liberarse.

Los años se pliegan hacia atrás y hacia adelante surgen los aullidos que le sacó a la madre que no logra recordar, está todo tan oscuro, tan viscoso. No se atreve a mirar. Teme abrir la boca y llenarse de espanto. El cascabeleo de la agonía materna la aturde y Ella cumple años otra vez. Y no hay nadie ahí, ni células madre. No hay torta ni velas ni tragos de sal. No hay océano que cruzar, sólo un líquido *amniótico amnésico asesino*. Esa placenta como tóxica medusa. Ese cordón tirante rompiendo a la madre por dentro mientras su cabeza puja alcanzando la luz de una lámpara blanca que la ciega y el bullicio al que va a sumarse con su llanto recién nacido. Ser el cuerpo extraño que desgarrar y desaloja otro cuerpo que ya no deja de sangrar. (Meruane, 2018: 38)

Los tiempos se superponen en este retrato de un nacimiento asesino. El trauma iniciático, que solo cabe recordar por un conocimiento posterior y de orden abstracto, no obstante, escribe una genealogía tétrica. Las tres palabras que se inclinan en cursiva –*amniótico amnésico asesino*– rompen la sintaxis e introducen un hablar sin emisor. Se trata de un recurso que atraviesa toda la novela. Una y otra vez, el fluir del relato se interrumpe por palabras deshilvanadas gramáticamente, que irrumpen como si vinieran de otro lugar. Una especie de inconsciente corporal, una memoria que adviene desde la materialidad y que obliga a reparar en ella, si bien no deja descifrarse nunca del todo. Las palabras provienen de un orden involuntario, donde se hace evidente que no

escribimos nuestra historia, sino que en gran medida, somos escritos por sucesos cuyo control no poseemos<sup>3</sup>.

Así como la protagonista en su nacimiento trajo la muerte de su madre consigo, son los Mellizos, sus mediohermanos, los que salvaron a su madrastra de morir de una infección a la médula, aquella que ahora teme la protagonista.

Podría ser un mal hereditario, una predisposición genética. Pero su madre biológica murió demasiado joven para saberlo y es la otra, la que no comparte con Ella sus genes, la que ha padecido, como Ella, a la misma edad, un ataque de médula. A los treinta y cinco años se le durmió una pierna. Se acababa de casar cuando los médicos le decretaron una enfermedad letal. Duraría apenas meses pero nunca se lo dijeron, y la Madre, sin saber que se moría, decidió dejar los remedios que le habían recetado. Sin saber que se moría se quedó embarazada. Empezó a recuperarse sin comprender que su muerte era inminente. Los Mellizos, dice, me salvaron la vida. (Meruane, 2019: 41-42)

El cuerpo no solo escribe su historia desde los sucesos traumáticos que, como filudos cuchillos generan incisiones en el cuerpo cuyas huellas quedarán marcadas para siempre en la carne, sino también está ese otro lenguaje, misterioso y silencioso, de la herencia y los genes. Una determinación tan indiscutible como impredecible, una potencial condena a ciertas disposiciones y males, cuya culpa recae en el mundo infinito y abstracto de las filiaciones. En el párrafo citado se entreteteje la herencia, imposible de verificar, de la biología materna, con una que contradice las leyes genéticas: ¿podrá heredarse algo desde una filiación política? ¿Puede haber incidido esa enfermedad, de la que la madrastra nunca se enteró, en los males que ahora, quizás, aquejan a la protagonista? Hay un sinfín de maneras en que el cuerpo opera, funciona, o deja de hacerlo, que no solo se escapa a nuestra esfera de control, sino también a nuestros saberes. Podemos estar enfermos sin notarlo, como también podemos sentirnos aquejados por males imaginarios, que no se dejan comprobar en el cuerpo. Nunca sabremos si los miedos de la protagonista de estar enferma tienen un correspondiente en un cuerpo que padece alguna patología o si son solo sombras, reflejos de la angustia que esa tesis, que no deja escribirse, produce en ella. O espejismos del temor a quedarse sola en el país del presente. A pesar de todo el saber médico que la rodea, reina la incertidumbre, el temor, la sensación de no entender, de nunca saber definitivamente<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Lorena Amaro, en la crítica que le hiciera a la novela en la revista *Santiago*, propone leer las cursivas como “sinapsis nerviosas”, analizando que “las cursivas son del texto y estas enumeraciones sin comas, de asociaciones libres y también a veces de significantes que fungen como metáforas, están a lo largo de todo el libro. Podrían ser sinapsis nerviosas, pero también quistes, proliferaciones lingüísticas que parecen responder a otro de los hallazgos de la novela: el embarazo, como el cáncer, es también una multiplicación celular. Las palabras aparecen así preñadas o enfermas, según se las quiera ver, porque la narrativa de Meruane nunca se agota en un solo sentido” (Amaro, 2019).

<sup>4</sup> *Sistema nervioso*, desde su título, propone entonces ciertas maneras —muchas de ellas secretas— de vinculación entre los cuerpos. En este sentido, es interesante lo que plantea Cynthia Francica en su estudio de la novela *Fruta podrida*, donde también se genera un sistema entre los diversos cuerpos que habitan el texto, que se constituye desde la enfermedad y la podredumbre: “Los cuerpos enfermos y disidentes de *Fruta podrida* constituyen una red, un entramado común, un tejido tóxico en la medida en que resuenan

“Los Mellizos, dice, me salvaron la vida”. El cuerpo con sus vivencias solo queda amarrado a nosotros por medio del lenguaje. Nos contamos la historia de nuestro cuerpo; a través del discurso hacemos nuestro al cuerpo. Las relaciones con nuestra corporalidad se encuentran desnaturalizadas a causa del lenguaje. No tenemos otra forma de entrar en vínculo con el cuerpo que el lenguaje.

La concepción lacaniana del cuerpo hace hincapié en este hecho. Sigamos a la psicoanalista Colette Soler, discípula de Jacques Lacan, en su rastreo de algunos planteamientos para comprender la noción lacaniana del cuerpo: “El cuerpo pulsional no es un cuerpo animal, es un organismo desnaturalizado; es el hecho [...] de que el *hablarse* [*parlêtre*] no deja al animal humano indemne” (Soler, 2013: 9). Esta propuesta implica al menos dos cosas fundamentales para pensar la relación entre el sujeto y su cuerpo. Una es que hay algo del sujeto que se escabulle a su corporalidad, que estaría en otro lado. En palabras de Colette Soler: “Se trata de la idea de que hay algo del ser que es errante y que puede abandonar al cuerpo” (13). A pesar de ello, el sujeto no es sino cuerpo; he ahí una paradoja insalvable. Y ese cuerpo está afectado por el hecho de que el ser humano es un ser marcado por el lenguaje. El cuerpo no se nos revela en tanto naturaleza pura, sino ya atravesado por el lenguaje. No somos simplemente un cuerpo, aunque también lo somos. Tampoco tan solo tenemos un cuerpo, a pesar de que una parte de nuestro ser pareciera poder separarse de él: “El lenguaje afecta al organismo, lo desnaturaliza. Lo modifica” (21). Colette Soler, siguiendo a Lacan, reconoce un cierto desdoblamiento del cuerpo. Por un lado está el problema del cuerpo en el lenguaje y, por el otro, el cuerpo del lenguaje. Es decir, de alguna manera, y como he planteado más arriba, el cuerpo se convierte en nuestro cuerpo al ser admitido en el lenguaje, y esto marca una diferencia del ser humano con respecto a otros animales. Por ello, el cuerpo se distingue del organismo. El lenguaje hace que no tengamos un vínculo natural ni determinante con el cuerpo, con nuestra organicidad. Pero también está el reverso de este problema, es decir, el cuerpo es asimismo lenguaje. Colette Soler propone la siguiente fórmula: “El cuerpo habita la palabra, que habita el cuerpo; habita el lenguaje pero está también habitado por él” (25).

La psicoanalista retoma una formulación de Lacan para referirse al primer hecho señalado, es decir, que el cuerpo pasa por el lenguaje, por la palabra: la ‘cadaverización’ (*corpsification*). El orden simbólico acoge al cuerpo y para ello lo convierte en un significante. Dentro del orden simbólico no hay diferencia, entonces, entre un cuerpo vivo y uno muerto. Lacan escribe en su texto *Radiofonía*: “Por lo que se comprueba que para el cuerpo, es secundario que esté muerto o vivo” (2012: 431). Desentrañando la frase lacaniana, Soler propone: “Desde el momento en que el cuerpo está nombrado en lo simbólico, designado por un significante, la distinción entre vivo o muerto no es ya operativa; el cuerpo convertido en significante obtiene el rasgo de significante” (Soler,

---

más allá de sí mismos y adquieren un sentido común. Frente al efecto homogeneizador y aplanador de los intercambios globales que estructuran el texto, estos cuerpos reconstituyen y encarnan modos de memoria común centrados en la historia local y el silenciado y precario mundo del trabajo” (Francica, 2018: 12).

2013: 27). El cuerpo que el lenguaje nombra, no es un cuerpo viviente; es un cadáver, que, no obstante, sigue siendo cuerpo. El cuerpo que ha sido atravesado por el lenguaje se encuentra desvitalizado. Soler atribuye esta idea a una propuesta lacaniana mayor: “Por donde pasa el significante, algo de la muerte también pasa” (28). El lenguaje no es la cosa misma, es su nombre, es algo que al mismo tiempo que denomina, evidencia la imposibilidad de nuestra relación con el orden inmediato de las cosas.

A su vez, también está el cuerpo habitado por la palabra, que convierte el cuerpo en algo parlante. Toda la teoría de la histeria y de la pulsión en Freud tiene que ver con esta idea básica del psicoanálisis. El cuerpo nos habla a través de sus síntomas. El cuerpo funciona como un lenguaje. Pero no es que nos hable el organismo en sí mismo, sino es el lenguaje el que ha ingresado al cuerpo y lo hace hablar. Explica Soler:

Después de todo, no es tanto que este tipo de síntoma haga hablar a los órganos, sino más bien que los significantes de la verdad toman cuerpo, cuerpo de goce [...] Por eso, si se toma el síntoma de la ceguera histérica o los trastornos de la visión en la histeria [...] ¿Es el órgano el que habla? No, es más bien la palabra que viene a desarreglar la homeostasis del órgano. El síntoma histérico es pues un ejemplo de la reaparición del goce en el cuerpo, desierto de goce. (40-41)

El reingreso del goce se refiere a que el cuerpo admitido en el lenguaje, el cuerpo devenido significante, cadaverizado, es un cuerpo sin goce, desprovisto de él. Acá se produce el movimiento inverso: el goce vuelve al cuerpo cuando este deviene lenguaje. Y uno de los mecanismos identificados a partir del cual el goce vuelve al cuerpo, es la enfermedad. Sin entrar ahora a discutir la adecuación de esta fórmula en su totalidad al mundo complejo de las enfermedades y patologías, me interesa hacer dialogar esta mirada psicoanalítica sobre el cuerpo y el lenguaje, y la enrevesada y contradictoria relación entre ellos, con la novela de Meruane.

*Sistema nervioso* versa sobre el cuerpo; pero, si seguimos a Lacan, dado que se trata de una obra literaria, hecha de significantes, se trataría de un cuerpo cadaverizado, desprovisto de vitalidad y de goce. Cuerpo convertido en significante. Pero, asimismo, Lina Meruane performa sobre el discurso, experimentando con la forma, con el estilo. El contenido es removido por los juegos formales que, de alguna manera, reingresan el cuerpo al lenguaje. Así, por ejemplo, el recurso de las cursivas comentado más arriba, sugiere un hablar más sintomático, donde las formas de asociación no obdecen a la lógica gramatical, sino a una que emula el inconsciente. El habla asociativa es, en el psicoanálisis, una de las posibilidades de revelación del inconsciente. Al igual que la sintomatología. *Sistema nervioso* se sitúa en este terreno resbaladizo donde el lenguaje se vuelve gozoso, a través de la emergencia de cuerpos parlantes. Cuerpos atravesados por el lenguaje, pero también cuerpos que devuelven el habla a través de sus múltiples síntomas.

Y fue peor recordar ese tío que Ella no conoció, ese que despertó a su mujer para quejarse de una jaqueca insoportable, y se levantó en busca de un calmante pero no alcanzó a encontrarlo.

Pero un dolor intenso en la cabeza no siempre era un aneurisma, se dijo.

Repetir cien veces no siempre, no siempre. (Meruane, 2018: 109)

Estos tres párrafos condensan algunos de los mecanismos narrativos utilizados en la novela así como los efectos producidos: la constelación familiar, el sistema nervioso compartido, que puede hacer que ese infarto que mató al tío ahora amenace a la sobrina; el intento de domesticar por medio de la palabra los miedos emanados desde el cuerpo, que habla a través del dolor; la imposibilidad de que el discurso sea igual a la realidad del cuerpo. Solo el mecanismo mágico de la repetición, imaginariamente, alcanza, tan solo quizás, al cuerpo.

El cortocircuito, el desmoronamiento del sistema, la succión de toda energía por efecto de un agujero negro, penden continuamente sobre las figuras que pueblan *Sistema nervioso*. Como el hermano mayor que insiste e insiste en caerse, en quebrarse, en cortarse, como si el cuerpo roto pudiese espejear las heridas que lleva dentro. O como el padre, el médico que enferma al final de la novela, y hace asomar la sombra de la muerte ahí donde se suponía que estaba la cura.

Lina Meruane ha ido urdiendo una obra en torno al cuerpo no solo desde estos dos textos que entretejen lo autobiográfico con lo ficcional, sino también desde su novelística más ‘pura’, como *Fruta podrida*, o su estudio sobre el sida en la literatura latinoamericana, *Viajes virales*. El cuerpo que aparece en sus obras está atravesado por su vulnerabilidad. Enfermedad y muerte advienen, una y otra vez, real e imaginariamente. Es la escritura la que intenta asir lo inasible, dejando la huella de la fragilidad que nuestra materialidad nos impone. Cuando decimos ‘yo’ nos sujetamos de una ficción que, por momentos, nos parece redimir. Pero nuestra condición material – el hecho de que vamos a morir, de que podemos enfermar en cualquier momento, la eventualidad de los padecimientos y fallecimientos de quienes nos rodean y que nos vuelven un miembro vulnerable de un sistema sin el que no podemos sobrevivir–, se termina por imponer. Desde esta situación de amenaza, Meruane construye una obra particular dentro de un panorama literario donde, la mayoría de las veces, ese ‘yo’ que escribe se desfigura con demasiada facilidad en una mueca vacía de intimidad fingida.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMARO, Lorena (2019): “Lo raro es vivir”, *Revista Santiago*, 4 de enero.
- FOUCAULT, Michel (2007): *Los anormales*, Buenos Aires: FCE.
- FRANCICA, Cynthia (2018): “Devenires de la corporalidad femenina en *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane: Toxicidad, memoria y exterminio”, *Estudios Filológicos*, 62, 59-77.
- LACAN, Jacques (2012): “Radiofonía”, en *Otros escritos*, Buenos Aires: Paidós.
- MANCILLA, Juan Manuel (2017): “Enfermedad y monstruosidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 10, 197-215.
- MERUANE, Lina (2012): *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile: Random House Mondadori.
- MERUANE, Lina (2018): *Sistema nervioso*, Santiago de Chile: Penguin Random House.
- NOEMI Voionmaa, Daniel (2012): “Con sangre en el ojo: para una escritura de resistencia”, *Amerika 7. Imaginaire et réalité dans les Amériques: mémoire, identité et politique sexuelle*.
- SOLER, Colette (2013): *El en-cuerpo del sujeto*, Bogotá: G.G. Ediciones, 2013.