

LA AMENAZA DE LA LITERALIDAD: *SANGRE EN EL OJO* DE LINA  
MERUANE

*THE THREAT OF LITERALNESS: SANGRE EN EL OJO BY LINA MERUANE*

Susana Reisz  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
sreisz@pucp.edu.pe

RESUMEN

Este estudio explora las vetas subterráneas de una narración que ostenta, a la manera de una trampa o de un desafío para lectores curiosos, directas conexiones con la vida cotidiana de la autora, con la precariedad de su existencia entre dos mundos y con el trauma de una ceguera realmente padecida. El análisis de la novela persigue varios objetivos complementarios: confronta el texto con las discusiones teóricas en torno al concepto de “autoficción” poniendo de relieve la búsqueda de una verdad psíquica y ética más allá de verdades empíricas; examina los mecanismos verbales de esa búsqueda, prestándole particular atención a la constante tensión entre literalidad y metafóricidad; estudia algunas señales narrativas desestabilizadoras que sacan al lector de un mundo cerrado y aparentemente normal para lanzarlo a una dimensión desconocida, que hacia el final del relato suscita el escalofrío de lo insólito-terrorífico.

PALABRAS CLAVE: Enfermedad, literalidad, autoficción, lo ominoso.

ABSTRACT

This study explores the subterranean veins of a narrative that displays, in the manner of a trap or a challenge for curious readers, direct connections with the author’s daily life, with the precariousness of her existence between two worlds and with the trauma of a blindness that was actually suffered. The analysis of the novel pursues several complementary goals: it confronts the text with the theoretical discussions about the concept of “autofiction” highlighting the search for a psychic and ethical truth beyond empirical truths; it examines the verbal mechanisms of that search, paying particular attention to the constant tension between the literal and the metaphoric; it studies some destabilizing narrative signals that take the reader

from a seemingly closed and normal world to an unknown dimension, which towards the end of the story, raises the chill of the uncanny.

KEY WORDS: *Sickness, literalness, autofiction, the uncanny.*

El título de esta novela emocionalmente intensa y estilísticamente admirable –dos marcas características de la escritura de su autora desde su primer libro, *Las infantas*– se combina con los demás elementos paratextuales para crear un espacio liminar ambivalente y ominoso.

La dedicatoria a un oftalmólogo de Nueva York (“A Paul Latkany, que vela en la oscuridad”) y la cita, a modo de epígrafe, del pasaje más aterrador del cuento de Clemente Palma “Los ojos de Lina”, preparan a todo conocedor de la narrativa hispanoamericana para un ejercicio de lectura demandante y perturbador, en el que deberá bascular entre metáforas trilladas y siniestras literalidades; entre nombres, lugares y circunstancias reales y, de otro lado, nombres y situaciones que el género novelesco obliga a pensar como imaginarios.

El título alberga una duplicidad que asomará intermitentemente a lo largo del relato: el sintagma “sangre en el ojo” es al mismo tiempo la descripción literal de un derrame interno que produce ceguera y parte de una metáfora coloquial que expresa rabia y ganas de vengarse (“estar –o quedarse– con sangre en el ojo”).

Las señales de cólera, las ironías y los sarcasmos que la narradora autodiegética va dejando a lo largo de su relato son, como más de un lector lo ha advertido y como la autora misma lo ha declarado en entrevistas, formas de resistencia <sup>1</sup> a un orden hegemónico opresivo –llámese familia, nación, estado, medicina social o neocapitalismo– y a una lógica perversa que culpabiliza al enfermo por sus males y lo reduce a un ente pasivo, indefenso y expectante: a un *paciente* en el sentido primigenio y literal del término.

El encono de la narradora se expande a todos los terrenos en los que su condición de hija o de mujer joven o de desocupada o de foránea o de enferma la pone en una situación de involuntario sometimiento. La cólera impregna su recuerdo de un médico chileno con aires de Zeus tonante que hablaba con su madre, médica al igual que él, por encima de su cabeza, como si ella fuera una menor de edad, incapaz de entender su diagnóstico. La ira, la ansiedad y el temor se muestran asimismo en la evocación del sistema hospitalario neoyorquino, cuya masividad y meticulosa burocracia condenan al enfermo a esperas, vaivenes e interrogatorios interminables. La rabia asoma también en los recuerdos de familia: en el distanciamiento del hermano mayor que, harto de ser su guardián durante su infancia en Nueva Jersey, se rebela del rol de cuidador

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, Daniel Noemi (2012), quien ve en la novela el paradigma de “una escritura de resistencia”.

impuesto por sus padres y se aparta de ella tempranamente. Rabia también por las distracciones y la auto-absorción del padre y, muy especialmente, por el tradicional rol de víctima de la madre, que oscila entre la entrega a su profesión de médica pediatra y la obsesión por “atender” a la hija y fungir de madre ejemplar.

Implacable en su lucidez crítica y en su resistencia a la hipocresía, la falsa consciencia y el afán de dominio, la cólera de la narradora se extiende incluso a ella misma cuando cree percibir en su interior señales de dependencia y de posesividad en relación con su pareja, un académico que, como ella, vive entre dos mundos: el hispánico y el norteamericano.

El primer capítulo de la novela nos introduce abruptamente en los espantos de un literal derrame de sangre: primero se produce de modo masivo en un ojo, que queda tapado por una masa oscura. Luego un hilo de sangre asoma en el otro ojo y se extiende con cada movimiento hasta borrar la visión casi por completo. La catástrofe anunciada –una retina fragilísima de la que nacen unas venas enmarañadas y siempre a punto de romperse como consecuencia de una diabetes crónica– se produce en una fiesta sabatina, en la pequeña isla de Roosevelt. En el camino de regreso a su casa, avanzando a ciegas, la narradora reflexiona sobre la extrañeza del lugar:

A esa hora, en esa isla escuálida casi pegada a Manhattan, no sería fácil encontrar un auto. Más fácil habría sido pillar una silla de ruedas abandonada, con algún resorte suelto. Una silla me auxiliaría, me haría menos vulnerable a la incertidumbre de esa noche. Una silla tanto mejor que un bastón mal entrenado. Y pensé que esa misma tarde habíamos cruzado el río en el funicular al que se habían subido también una decena de tullidos en sus sillas. La Roosevelt era una isla de lisiados en la que vivían apenas algunos profesores, algunos estudiantes, ningún turista; era una pobre isla protegida que nadie visitaba [...] (16).

He reproducido la descripción del escenario por un motivo personal que refuerza mi interés en este relato: yo, como esos pocos profesores de que habla la narradora, viví en Roosevelt Island durante veinte años, desde 1990 hasta comienzos del 2010, y ciertamente vivía en la isla en el momento en que podría ubicarse la historia aquí narrada. Poco tiempo después conocí a Lina Meruane en uno de los encuentros de escritores latinos de Nueva York y me enteré de su condición médica y de su lucha muy real por no perder la vista. Puesto que por la misma época en que la joven escritora había sido salvada de la ceguera en una operación yo había tenido un desprendimiento de retina del que recién estaba reponiéndome, por ella supe de la existencia del Dr. Lasky, el oftalmólogo al que está dedicada la novela y en el que se inspira el personaje del Dr. Lekz. Añado que desde ese momento, mucho antes de la publicación de *Sangre en el ojo*, el Dr. Lasky y el Hospital Oftalmológico de Nueva York pasaron a ser parte de un paisaje urbano y humano especialmente ligados con mi propia condición.

Por cierto que los detalles personales que acabo de contar solo son relevantes para mí misma, pero los menciono como una manera de entrar en un tema que me interesa particularmente como lectora y como crítica: el de la autoficción como género en expansión en el ámbito hispánico, un género del que *Sangre en el ojo* es un exponente de especial brillantez.

En el último decenio el tema ha ocupado a buena parte de los teóricos y críticos peninsulares y ha dado lugar a varias importantes publicaciones de conjunto gracias al tesón con que el académico español Manuel Alberca estudió el fenómeno y pasó revista a su presencia en la narrativa de España y de Hispanoamérica<sup>2</sup>.

El interés por esta forma literaria surgió en la Francia setentera a raíz de la publicación del libro *Fils* (Hilos/Hijos) de Serge Doubrovsky (1977), profesor y crítico literario que caracterizó a su obra como *autobiografía que es al mismo tiempo una novela* y bautizó el producto de su experimento con el término *autoficción*. A partir de entonces, primero en Francia y luego en el mundo hispánico, han proliferado diversas formas de ficciones en las que el protagonista o alguno de sus personajes lleva el nombre del autor o en las que este incluye en su relato los nombres de personas reales de su entorno o de lugares e instituciones que forman parte de su contexto vital.

Si bien algunos estudiosos del tema estiran la categoría hasta incluir en ella a cualquier ficción en la que se puedan reconocer huellas de la historia personal del autor o alusiones a personas realmente existentes (a la manera de las viejas novelas “con clave”), la cuestión del nombre del autor tiende a ser considerada un auténtico rasgo distintivo. El motivo de este énfasis –siempre dentro de las especulaciones de los teóricos de la narrativa– se remonta al texto ya clásico de Philippe Lejeune *El pacto autobiográfico*, en el que la noción de autobiografía era contrastada con la noción de ficción novelesca para postular la existencia, en el caso de la autobiografía, de un pacto implícito entre autor y lector sobre la veracidad de lo narrado. En ese contexto, comentando un cuadro que presentaba diversas posibilidades combinatorias de las categorías “autor”, “narrador” y “personaje”, Lejeune se preguntaba si el protagonista de una novela podría tener el mismo nombre del autor y su respuesta de entonces fue que, en principio, nada impedía que fuera así pero que no se le ocurría ningún ejemplo. El ejemplo llegaría poco después con la aparición de *Fils*.

---

<sup>2</sup> Véanse, por ejemplo, *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (Vera Toro et al. eds., 2010), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (Ana Casas comp., 2012) o *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (Ana Casas ed., 2014).

*Sangre en el ojo* se ubica en la misma línea de *Fils* con una ligera variante: la protagonista se llama Lucina pero es una escritora que ha publicado libros “bajo un nombre inventado” (21) que coincide con el de la autora de la novela<sup>3</sup>.

Importa, entonces, no perder de vista que la autoficción se presenta desde su nacimiento nominal –es decir, desde que Doubrovsky introduce el término– en contraste con la autobiografía y que de esa tensión categorial se pueden derivar valoraciones dispares, con frecuencia antinómicas. Es así como la autoficción puede ser vista como un ejercicio autobiográfico encubierto<sup>4</sup> o como la auténtica búsqueda de una verdad inasible para el yo; como manifestación de pudor o de cobardía por no atreverse a contar la “verdadera” historia de la propia vida o como la aceptación de la imposibilidad de reconstruir de modo fidedigno una trayectoria vital o una identidad sin fisuras; como un gesto exhibicionista y un impúdico despliegue de egolatría o como una dolorosa inmersión en los más oscuros territorios del recuerdo, la fantasía y la pesadilla.

En una entrevista concedida al *Diario Ñ* digital Lina Meruane hizo un claro deslinde entre lo autobiográfico y el tipo de ficción que ella cultiva en *Sangre en el ojo*:

Lo autobiográfico en un texto es una trampa. Trampa para el lector cuyo acto de entrega al relato lo lleva a convencerse de que todo lo que se le cuenta es verdadero. Trampa también para el autor, que a veces desconfía de su imaginación y del poder simbólico de la palabra, o delega el poder de su texto en el hecho verídico que lo sustenta, si ese es el caso.

---

<sup>3</sup> La autora lo resume así: “No se trata de un mero juego de palabras al interior del texto, sino de una clave, o, si quieres, de una alerta al lector: la Lina Meruane del relato es, pero además no es la Lina Meruane que firma el texto. Todo texto es una construcción y yo quería avanzar en la idea de que llame como se llame el personaje, la identidad real del autor siempre se oculta y se muestra. Aunque me propuse escribir una memoria, a medio camino vislumbré que iba a ser incapaz de ser fiel a los hechos, que el texto estaba vivo y se iba deslizando, desbordando, conduciéndonos, al lector posible y sobre todo a mí, por un laberinto a oscuras donde no hay señales de esta posible bifurcación”. (“La sangre en el ojo de Lina Meruane”. Entrevista a la autora por Cynthia Rimsky, 2012)

<sup>4</sup> El mencionado especialista Manuel Alberca explica el auge de la autoficción en la España de hoy como una suerte de reacción ante la ausencia y la minusvaloración artística de la autobiografía dentro de la tradición literaria hispánica. En su opinión, en las raíces de este déficit se encuentra una inveterada necesidad de fingimiento y de simulación como defensa ante una sociedad fundamentalmente intolerante. Podría concluirse, entonces, que su interés por estudiar con tanta minucia todas las posibles variedades de escrituras del yo y de sopesar sus respectivas dosis de sinceridad y de ocultamiento trasluce una básica desconfianza en relación con la autenticidad o la integridad ética de muchos de los cultores de esta forma literaria. Véanse Alberca 2010, 32-33 y Alberca 2014, 149-ss.

Reconoce allí que el punto de partida para la elaboración del texto fue la necesidad de contar un episodio dramático de su vida y que contempló la posibilidad de escribir una memoria pero que pronto comprendió que ceñirse a lo estrictamente autobiográfico sería una manera de limitar las posibilidades de exploración y de autoconocimiento que podrían surgir de una narración más imaginativa. En sus palabras: “[...] abstenerme de la ficción me impedía hurgar en lo que estaba detrás del evento, y que de pronto era mucho más importante. En ese momento abandoné la mimesis y me permití ir hacia el otro lugar de la novela”.

Ese “otro lugar de la novela” que, como veremos enseguida, adquiere progresivamente un perfil amenazante y siniestro, se sugiere desde un comienzo en los constantes desplazamientos de lo metafórico a lo literal y de lo literal a lo metafórico, desplazamientos que afectan en primer lugar a términos relacionables con la percepción visual como *ojo*, *ver*, *vislumbrar* o *mirada*.

La reversibilidad de las metáforas escogidas para crear ese oscuro clima emocional se muestra en un pasaje ubicado al comienzo del relato en el que la protagonista evoca en su fuero íntimo un diálogo con el Dr. Lekz en el que este se había negado a anticiparle qué haría en caso de que se produjera un derrame:

Pero pronto levantaba la vista de su ilegible caligrafía para concederme que si ocurriera, si llegara a ocurrir, si efectivamente se daba esa ocurrencia, *ya veríamos. Verá usted*, respondí refugiada en mi odio, sin articular ni una letra: *espero que vislumbre algo cuando yo ya no*. Y había llegado a suceder. *Yo ya no estaba viendo más que sangre por un ojo* (13, mío el relieve).

Al estereotipado y abstracto *ya veríamos* (versión en estilo indirecto libre de un discurso directo *ya veremos*) se le contrapone, a modo de amenaza, la expresión reliteralizada *Verá usted*, que alude no solo a la responsabilidad profesional del oftalmólogo sino también a la salud de sus ojos, en contraste con la incierta situación de la paciente.

Un procedimiento análogo se encuentra en otro pasaje, en el que se prolonga el angustiado monólogo interior: “Era sábado por la noche o más bien domingo y no había cómo ubicar al oculista. Y de todos modos qué podría decir él que yo no supiera ya ¿que tenía *litros de rencor dentro del ojo*?” (14, mío el relieve).

Ese rencor líquido, esa sangre que desde dentro del ojo bloquea la visión y genera un profundo resentimiento, se metamorfosea en otros pasajes en *un odio ciego*. La metáfora trillada, que en la lengua cotidiana se utiliza para expresar una emoción desbordada y sin matices, adquiere una fuerza y un sentido nuevos en el monólogo de una ciega que siente mucha ira por su repentina condición de invidente. El *odio ciego* se reliteraliza en cada una de sus ocurrencias y se constituye en una onda expansiva que atraviesa todo lo narrado para sugerir ese “otro lugar” en el que se puede ocultar algo muy amenazante.

A ese mismo espacio remiten otros símiles y otras expresiones metafóricas con los que la narradora se refiere a los videntes más cercanos a sus afectos, aquellos de los que más depende a raíz de su ceguera: Ignacio, su pareja, y el Doctor Lekz, el cirujano oftalmólogo que podría restituírle la visión.

Aunque no pueda verlo, ella “siente” sobre sus ojos la mirada insistente de Ignacio y en la exasperación provocada por su ceguera, equipara la mirada de ese hombre que la ama y la asiste pero que no ha perdido la vista como ella, con la baba de unos ojos-caracoles:

Sé que se me quedó mirando porque *yo sentía sus ojos en los míos como caracoles impregnándose vivamente con su baba*. Lina, suspiró, sumido en una tristeza o en una timidez repentina, Lina aún más suave sujetándome el mentón, *sus ojos babosos por todas partes*, estás ciega y eres una ciega peligrosa (26, mío el relieve).

La rabia y la agresividad implícitas en esa repulsiva metaforización se repiten en la escena en la que la lengua del Dr. Lekz, quien finalmente la atiende y le sugiere que tal vez hay que operarla, es presentada como un animal reptante que introduce su baba en el oído de la paciente: “Un ojo y el otro pero no ahora sino más adelante, repitió seco como una grabación, como una máquina repetidora aunque dentro de Lekz la lengua parecía seguir palpitando; *era una lengua despabilada metiéndose por mi oreja con su baba espesa y todavía tibia*” (37, mío el relieve).

Esas metáforas que traen consigo la invitación a reactivar su sentido literal —en el que confluyen el asco y la cólera— son uno de los recursos de que se vale la narradora para introducir al lector en un espacio ominoso en el que las cosas no siempre son lo que parecen.

Hacia esa otra dimensión apunta asimismo una tendencia que gana fuerza a medida que avanza el relato: la sugerencia, a través de expresiones ambivalentes o de directas reflexiones de la narradora, de que sus resentimientos con la familia, unidos a su desesperación por recuperar la vista mediante un transplante ocular, pueden despertar en ella el impulso a cometer algún acto atroz.

Un tenue pero persistente hilo conductor que lleva a esa inquietante sugerencia nace ya en el epígrafe que precede a la novela, un fragmento ligeramente modificado del cuento de Clemente Palma “Los ojos de Lina”:

Levanté la cabeza horrorizado y vi a Lina que me miraba fijamente con unos ojos negros, vidriosos e inmóviles. Una sonrisa, entre amorosa e irónica, plegaba los labios de mi novia. Salté desesperado y cogí violentamente a Lina de la mano. -¿Qué has hecho, desdichada?

La autora se toma la libertad de suprimir en el epígrafe el único detalle que enfatiza el aspecto decorativo del estilo modernista epigonal de Clemente Palma<sup>5</sup> y, al hacerlo, deja al lector –por cierto a un lector literariamente informado– con el esqueleto de una historia de apariencia escalofriante que, como comprobará retroactivamente, anticipa en cierto modo el final de la novela que leerá a continuación.

En el cuento de Palma el narrador es llevado al borde de la locura por la mirada de su bella novia, mirada en la que él percibe fulgores extraños y amenazantes que lo aterran y obsesionan. Para apaciguar esa angustia, durante los preparativos del matrimonio la novia se recluye por unos días, al cabo de los cuales le entrega al novio como regalo una caja que contiene sus ojos, que han sido reemplazados en su rostro por dos ciegos globos de vidrio.

Otro detalle anticipatorio contenido en el epígrafe es la sonrisa “entre amorosa e irónica” de la novia, un detalle desrealizador de su automutilación, que engarza a la perfección con cierto humor negro que asoma intermitentemente en *Sangre en el ojo*. Esa desconcertante sonrisa de la novia, que parece sugerir algo de monstruoso en ella, al igual que la reacción de espanto del novio, se resuelven en Palma, sin embargo, en un final chato –decepcionante para los amantes del género fantástico– cuando el narrador revela a sus amigos que su historia es inventada y que todo ha sido una broma. Nada puede estar más lejos de esto que el ambiguo final *in medias res* de la novela de Lina Meruane, en el que asoma la napa más oscura y más inquietante de la historia: la probable transformación de la víctima en victimario.

Ese lado extraño y perturbador de la narración surge con frecuencia en la borrosa frontera entre lo metafórico y lo literal, como se ve en el siguiente pasaje, en el que Lucinda/Lina le reprocha a su madre que se haya atrevido a ordenarle su ropa y a hacerle la maleta para su viaje de regreso a Nueva York: “¿Quién? ¿Te pidió? ¿A ti? ¿Qué hicieras nada? Le estoy ladrando a mi madre con dientes ansiosos, voy a hincarle los comillos, a embadurnarla de saliva amarga” (93).

La relación de la narradora con su madre, una relación tormentosa y siempre exasperada, se expresa en explosiones emocionales como la precedente, en la que la representación de sí misma gritando enfurecida se confunde con la imagen de una perra rabiosa que amenaza con morder. Como si la madre, con su obsequiosidad, despertara a una fiera que la hija lleva adentro.

Otra vía por la que se manifiesta la latente predisposición de la protagonista a convertirse en cazadora de víctimas es la narración de extraños rituales y de perturbadoras fantasías asociadas a los ojos de sus seres más próximos.

---

<sup>5</sup> El texto original dice: “Una sonrisa, entre amorosa e irónica, plegaba los labios de mi novia, hechos con zumos de fresas silvestres.”



Un ejemplo de lo primero es la avidez con que ella pasa la lengua por los ojos de su pareja aprovechando su pesado sueño al mismo tiempo que se imagina los globos oculares como apetitosos huevos:

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, pero Ignacio medio dormido o ya medio despierto se resistía a abrirlos, se resistía a entregarse a ese deseo recién descubierto [...] (76-77).

La fantasía erótica vinculada con esa acción, que se interrumpe cuando él contraataca lamiéndole las orejas y los labios, culmina con un acto sexual en el que ella toma una vez más la iniciativa impulsada por una nueva fantasía caníbal: la fellatio del glande concebido como un ojo ciego. La narradora confiesa que su máxima excitación no se debe al acto en sí mismo sino a “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” (77).

Otra escena inquietante, en ese mismo registro a medio camino entre erotismo y canibalismo, se encuentra en la rememoración del viaje en avión, de regreso de Santiago a Nueva York:

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. 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, hasta que las azafatas vinieron por el pasillo imponiéndonos el desayuno y pensé que despertaría (95-96).

Las imágenes de una lengua ávida de ojos abren un espacio ominoso —ese “otro lugar” apartado de la mimesis autobiográfica— en el que los ojos sanos de los más próximos aparecen como presas codiciables.

La primera ocasión en la que la idea de un trasplante ocular se asocia en la imaginación de la narradora con la de un donante vivo es un diálogo con uno de sus dos hermanos en el que ella, de visita en Chile, sopesa los posibles resultados de la operación a la que va a someterse no bien regrese a Nueva York. Cuando acicateada

por las preguntas del hermano llega a la conclusión de que si las cosas salen mal podría suicidarse, se produce entre ellos el siguiente intercambio:

Puedo adivinar en su voz mesurada pero sarcástica que no me cree capaz. Y cómo harías, eso, en estas condiciones, ¿no tendría alguien que echarte una mano, *prestarte al menos un ojo*? La frase de mi hermano se me clava como un imperdible, me despierta. *Prestarte el ojo, me digo atesorando la imagen todo lo que puedo* (62; mío el relieve).

La inocente expresión metafórica del hermano,  *echar una mano, prestar un ojo*, que alude a las dificultades de una ciega para ejecutar un suicidio y a la necesidad de que alguien la ayude en ese acto, adquiere una resonancia ominosa al ser interpretada por ella en un sentido literal y visual, ese sentido que cobra fuerza a medida que progresa su relato: entre *prestar* y *dar* quizás no haya tanta diferencia...

A pocos instantes de la compleja operación de resultado incierto que el Doctor Lekz le va a realizar después de una larguísima espera, la narradora intenta repetir el ritual de besarle a su pareja la esquina de los párpados y cuando piensa que su madre –esa mujer que ella describe como un ser insoportable– será la única compañía que tendrá él mientras a ella la operan, deja deslizar una inesperada sugerencia:

Ignacio me estrecha en un abrazo y empieza a temblar levemente, me aprieta, me estruja, me sofoca, no me dejes solo con ella parece que me dice. Se le acelera el corazón. La ansiedad elevada a la décima potencia. Pero yo que soy su escudo contra mi madre, su defensora y *su secreta victimaria*, yo no puedo ya protegerlo (el relieve es mío; 111).

La expresión *su secreta victimaria*, que por su abrupto contraste con las connotaciones positivas de *su escudo* y *su defensora* quiebra las expectativas de lectura y desestabiliza el sentido de la frase, irrumpe en el tejido verbal como la filtración de una napa oscura que circula por debajo del texto de principio a fin y que asoma a la superficie en los momentos de mayor tensión emocional.

En la mayoría de los casos esa amenaza latente no se manifiesta de modo directo como en el ejemplo anterior, sino a través de enunciados en los que la reactivación del sentido literal de una predicación metafórica referida a los ojos o a la vista revela a un mismo tiempo la frivolidad del uso figurado y el carácter siniestro de su literalidad.

Un pasaje especialmente impactante por su fuerza sensorial es aquel en el que la madre de la protagonista, que había venido de Chile para acompañarla durante la delicada operación, se despide de ella con unas palabras que la hija-narradora mimetiza en un tono de impostado patetismo:

[...] Hija, susurró entrecortadamente mi madre, sonándose con un pañuela rescatado del bolsillo. Hija, como en secreto, si yo pudiera, hija mía, y esto lo decía sola, solo mi madre, hija, si yo pudiera, te daría mis ojos. Me los sacaría aquí mismo, en esta calle, estaría dichosa de que los tuvieras. Yo estoy vieja, ya los usé suficiente (122).

Como para desenmascarar la falsedad y la exageración implícitas en ese modo figurado de expresar los sentimientos, la hija-narradora da rienda suelta a una fantasía en la que recrea la dramática declaración materna interpretándola en su sentido literal (tal como podría hacerlo alguien que tuviera el síndrome de Asperger):

Yo estaba plantada sobre el cemento, fija en la idea de mi madre sacándose un ojo con sus largas uñas esmaltadas y luego sacándose el otro. Estaba viendo, yo, esos ojos ya no tan blancos, algo amarillentos, muy redondos, unidos a la cavidad vacía por un nervio grueso e intensamente rojo que se alargaba y se encogía sin llegar a cortarse mientras mi madre intentaba desgarrarlos, mientras yo misma gritaba, ¡formol!, ¡alguien!, ¡formol!, porque los ojos son órganos de corta duración (122).

La potente imagen de un ojo arrancado, desgarrado, tironeado para extraerlo de su cuenca deleita el pensamiento de la hija, a quien la sola perspectiva de un trasplante salvador le genera un erotismo sin barreras, que la lleva a besar los párpados de su madre de un modo rayano en lo incestuoso: “[...] le planté a mi madre dos besos, uno en cada párpado, y dejé los labios ahí un momento más largo de lo apropiado para un beso filial, pero era tan suave y fina esa piel, tan perfecta la tibieza, tan tierno y leve el movimiento de las órbitas” (123).

Sin embargo, esa leve ensoñación es interrumpida de inmediato por el cálculo de que “esos ojos suyos eran demasiado fibrosos. Eran ojos usados, gastados y hasta dilapidados por la medicina, ojos demasiado viejos” (123), lo que la lleva a empujar a la madre hacia la puerta del taxi para que se marche de una vez.

La porción final del relato narra el fallido resultado de la operación: una visión doble, distorsionada y borrosa que tras nuevas pruebas se revela como el preludeo a la ceguera total. En este último tramo dominan el reiterado pedido a Ignacio de que le dé “una prueba de amor” y el reiterado pedido al Dr. Lekz de que se anime a practicarle un trasplante pese a que él le aclara que nadie dona ojos y que el procedimiento solo se ha intentado con animales de laboratorio, nunca con seres humanos.

Este clima de creciente ansiedad culmina en las palabras finales de la narradora, que sugieren la inminencia de una donación forzosa o de un acto sacrificial que haga posible el anhelado trasplante ocular: “No se mueva doctor, susurré, espéreme aquí, yo le voy a traer un ojo fresco” (123).

En el silencio de la página en blanco la frase deja flotando una sugerencia aterradoradora: *¿será ella capaz de sacarle un ojo a su sufrido Ignacio?*

En el intento por encontrar una respuesta que la ficción se niega a dar, vuelvo al comienzo, al epígrafe con el que se abre la novela, pero ahora las reminiscencias textuales convocadas en ese primer momento alcanzan en mi imaginación un giro radical: el cuento de Clemente Palma, con su tranquilizante final, es desplazado, en el conjunto de ecos literarios que acuden a mi memoria, por los finales de otros textos más afines a ese lado oscuro del relato de Meruane, como esos dos clásicos de la literatura fantástica que son “El hombre de la arena” de E.T.A. Hoffmann o “El ídolo de las cícladas” de Julio Cortázar.

En relación con el primero, que se basa en la leyenda folclórica del monstruo que echa arena en los ojos de los niños que no quieren dormir y que carga una bolsa de ojos sin párpados para alimentar a sus voraces y picudos hijos, me resulta casi inevitable la asociación con dos escenas que forman parte de los delirios del protagonista. Una de ellas es una evocación de su infancia en la que el pérfido alquimista Coppelius lo amenaza con quemarle los ojos con brasas al descubrirlo espiando sus misteriosos experimentos. La otra, aún más cercana a la sugerencia inquietante del final *in medias res* de *Sangre en el ojo*, es aquella en que los constructores de la casi perfecta muñeca mecánica Olimpia se la disputan y en los forcejeos la descalabran. Como resultado, la muñeca pierde la cabeza y en el suelo quedan sangrando unos ojos de vidrio.

En relación con el texto de Cortázar, se me impone la asociación con la violenta imagen que cierra el cuento: Morand, un arqueólogo que se ha resistido a creer que su amigo Somoza, con el que había hecho el hallazgo de una milenaria estatuilla de las Cícladas, tenga la capacidad de consustanciarse mágicamente con el ídolo y de ingresar en su mundo de terrores elementales y sacrificios humanos apaciguadores, después de matar en defensa propia al desquiciado amigo, se desnuda como él y blandiendo la misma hacha con la que acaba de defenderse, espera detrás de la puerta la inminente llegada de Teresa, su pareja <sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Después de haber escrito este ensayo y de haber leído parte de él en el congreso “Chile Transatlántico” (celebrado en la Pontificia Universidad Católica de Chile en agosto de 2016), navegando por internet encontré casi por azar un excelente artículo del año 2014, aparecido en la publicación virtual de la Universidad de Costa Rica *Revista Estudios* (29, 2014, 1-24). Su autora, Teresa Fallas, presenta allí una lectura político-ideológica de *Sangre en el ojo*, que me persuadió por completo. Basándose en la teoría crítica de la memoria, Fallas desentraña una napa del discurso narrativo apenas tomada en cuenta en mi análisis. Por eso, después de releer ambos textos, pienso que las dos interpretaciones, la ideológico-política de Fallas y la mía, que explora las borrosas fronteras entre realidad y ficción, el lado emotivo-subjetivo de la enfermedad y el fantasma de lo “ominoso” freudiano, son dos perspectivas complementarias, dos miradas sobre las muchas que postula el mismo texto.

Sé que mis asociaciones solo tienen validez interpretativa dentro de mi propia mente, pero las menciono aquí como muestra del arte de la sugerencia de Lina Meruane y del escalofrío que puede suscitar su calculado silencio.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. “Finjo *ergo* Bremen. La autoficción española día a día”, Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), 2010.
- . “De la autoficción a la antificción: Una reflexión sobre la autobiografía española actual”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed.). Madrid: Iberoamericana, 2014. 149-168.
- . “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación (clac)* 50 (2012): 3-24.
- . *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012.
- Casas, Ana. “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones a la autoficción*. Casas, Ana (ed.). Madrid: Iberoamericana, 2014. 7-21.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- Lejeune, Philippe. “Le pacte autobiographique”, *Poétique* 14 (1973): 137-161.
- . *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*. Lima: Grupo Editorial Caja Negra, 2014.
- Rimsky, Cynthia. “La sangre en el ojo de Lina Meruane” (entrevista) <http://letras.s5.com/lme080612.html>. 2012. Consultado el 20 de enero de 2016.
- Toro, Vera, Schlickers, Sabine y Luengo, Ana (eds.) *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Vervuert, 2010.
- Noemi, Daniel. “Con *Sangre en el ojo*: para una escritura de resistencia”. *Amerika* 7, PDF URL: <http://amerika.revues.org/3389>. 2012. Consultado el 19 de enero de 2016.

