

‘Bood in the (*Queer*) Eye’: cuerpos anómalos y monstruos en la narrativa de Lina Meruane

Gabriele Bizzarri

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This essay focuses on the peculiar intersection which seems to explain unstable living forms – precarious ‘bodies in progress’ – that inhabit Lina Meruane’s ‘de-generated’ poetics, one where queer discourse mixes with fantastic and gothic features. Indeed, if, on the one hand, the Chilean author’s political agenda clings to the refusal of a disciplinating mould and objections to any request of identity accountability, on the other, she constantly counterbalances her revolutionary theoretical drive always flirting with narrative codes of the ominous, as illustrated by estranging, almost a ‘horror’ staging she intends for every one of her ambiguous, amorphous creatures.

Keywords Queer. Lina Meruane. Fantastic fiction. Biopolitics. Identity.

Sumario 1 Introducción: *queering* Lina Meruane. – 2 Otra manera de mirar. – 3 Otra manera de habitar. – 4 *Las Infantas* (o el retrato del artista como ‘joven monstruo’).



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2018-07-18
Accepted	2019-10-08
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bizzarri, Gabriele (2019). “‘Blood in the (*Queer*) Eye’: cuerpos anómalos y monstruos en la narrativa de Lina Meruane”. *Rassegna iberistica*, 42(112), 335-350.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/005

335

1 Introducción: *queering* Lina Meruane

Con la expresión 'Blood in the Queer Eye' me propongo cortocircuitar – ya se verá con qué intención – el título de un *format* televisivo estadounidense de máxima audiencia estrenado en 2003, *The Queer Eye*, con la traducción literal al inglés del de *Sangre en el ojo* (2012),¹ la novela hasta la fecha más conocida de la chilena errante por suelo norteamericano Lina Meruane. Acerca del programa sólo cabe decir que en su momento se convirtió en un verdadero fenómeno social, activando un patrón de identificación² – el de la mirada, para así decirlo, 'especial' que caracterizaría a los homosexuales –, estrenando así una locución idiomática y, mucho más problemáticamente, despachando un inofensivo cliché neutralizador, empapado en humores tanto folklóricos como exotistas.

Con casi tres décadas de estudios *queer* a nuestras espaldas, creo que ni siquiera haga falta mencionar el hecho de que los alcances epistemológicos de dicha directriz crítica ya resultan difíciles de limitar en el gueto de la disidencia LGBT, o sea, a estas alturas, justamente la identificación automática con ciertos grupos y ciertos temas ha empezado, productivamente, a chirriar; y sin embargo, la aplicación de ese rótulo cada vez más escurridizo – pero que, sin duda alguna, sigue acreando un largo historial (guardando impresas en su ADN las andanzas y tribulaciones del 'género') – a la poética de Lina Meruane merece quizás cierto comentario previo y alguna que otra precisión, sobre todo en relación con las dos novelas de corte autoficcional que forman parte de su autoproclamada «trilogía involuntaria de la enfermedad».

Tanto *Sangre en el ojo* como *Fruta podrida* (que la precede en 2007), de hecho, cuando sí pelean por verbalizar dos cuerpos anómalos – las frágiles 'parcelas' habitadas por las dos alias diabéticas de la autora, a las que precisamente el estallido del morbo difumina y enajena, abriéndolas a la incertidumbre y conotándolas así como políticamente resistentes frente a los requisitos de la etiqueta identitaria –, lo hacen, en un caso, desde dentro de una relación heterosexual más o menos estándar (pero sobre eso cabrá matizar) y, en el otro, a partir del cuerpo presexual de una niña, una 'Hermana menor', quedando amortiguadas, por lo menos aparentemente, las variables del sexo, el género y la sexualidad.

Pero es que, en ambos casos, la enfermedad es el estratagema que la autora utiliza para desdibujar la identidad del sujeto, para desmen-

¹ Cabe señalar que el título escogido para el mercado anglófono es *Seeing Red* (y no, por cierto, 'Blood in the Eye').

² En este caso, el sociolingüista Harvey Sacks (1995) – a quién podemos identificar como un verdadero pionero de los estudios *queer* –, desde el análisis de la conversación, hablaría de una *category-bound activity*.

tir - en un arrebató entrópico en el que se enlazan masoquismo y sadismo - todas y cada una de sus coartadas socioculturales, volviéndolo un *flou* indiferenciado, convirtiéndolo en algo peligrosamente informe y amenazadoramente movedizo, en perenne trance de ser otra cosa, de no ser de nadie, de no ser nada - lo cual, obviamente, no deja de tensar el aparato de relaciones sociales más o menos codificadas que le rodean, provocando irritar el sistema (nervioso³) del 'cuerpo colectivo'.

Por esta vía, Lina Meruane ha ido desarrollando una escritura, en más de un sentido, 'degenerada', caracterizada por la obsesiva insistencia en el motivo de la transformación, por la tematización de una metamorfosis⁴ que sirve, a la vez, de elemento perturbador y acicate para la anarquía, surtidor del miedo y del goce, con el cuerpo - visionaria y ambivalentemente observado en un repertorio desconcertante de alteraciones, desbordamientos y abyecciones - funcionando como una verdadera 'máquina de des-identificar'.

Si la deuda teórica con lo *queer* de la política identitaria que se irradia de la enfermedad en la narrativa de la escritora chilena se vuelve explícita en *Viajes virales* (2012) - el tercer elemento de la trilogía, que Meruane dedica a la literatura latinoamericana del SIDA⁵ -, esa filiación, por más indirecta no menos productiva, no deja de asomarse furtivamente y con precisión temática entre los pliegues de las tramas de las dos novelas, con episodios al margen, guiños y alusiones que buscan para el cuerpo enfermo precisas complicidades con el cuerpo sexualmente inconforme.

De hecho, el alfabeto *queer* es el engrudo con el que están amasadas las dos metáforas centrales que dirigen, en ambos casos, los mecanismos de la significación: la del ojo ciego y la de la fruta marchitándose.

3 *Sistema nervioso* (2018) es el título de la última novela de Meruane, la que, de hecho, acaba de convertir en tetralogía la trilogía que la escritora ha dedicado al cuerpo enfermo.

4 En el motivo de la metamorfosis podríamos entrever algo así como un (in)natural punto de sutura entre la línea teórica de lo *queer* y los *post-human studies*. Cf. Braidotti 2005.

5 El ensayo está basado en la tesis doctoral de la autora, la misma que el alter ego ficcional de Lina Meruane deja de redactar al quedarse ciega en *Sangre en el ojo*. Tanto en la ficción como en la vida real, la directora del trabajo es Sylvia Molloy, a quien habrá de mirar no sólo como a «otra experta [más] en los horrores del cuerpo» (Meruane [2012] 2017, 154), sino también como a una de las grandes pioneras de la escritura sexodisidente en América Latina, tanto por lo que se refiere a su producción narrativa (*En breve cárcel*) como a su labor crítica, como demuestra *Poses de fin de siglo*, donde se rescatan las sexualidades diferentes del modernismo latinoamericano.

2 Otra manera de mirar

La protagonista y narradora de *Sangre en el ojo*,⁶ al tener que enfrentarse con la ceguera, mata, hace desaparecer (en el crisol de la autoficción) a Lina Meruane, transformándose en su doble inadvertida, algo así como una Lina sin luz que, sin embargo, se llama Lucina, con un añadido luminoso que, en realidad, no es ningún postizo retórico trabado desde la paradoja y la ironía trágica, sino más bien, textualiza, inscribe en el texto – al reparo así de toda sospecha esencialista – el verdadero nombre de pila de la escritora,⁷ aludiendo, muy ambiguamente por cierto, al amago de un regreso, al reencuentro del sujeto traumatizado con ciertas oscuras pertinencias, ciertas pendencias dolorosas y sabidurías olvidadas, negadas, de hecho, en pos de la construcción de la identidad diurna. En otras palabras, a lo que ese yo narrador tiene miedo a perder para siempre – recalitrando reacio ante una vulneración⁸ que le hace mover con torpeza entre objetos contundentes, cuerpos inamovibles y relaciones encorsetadas por pautas y modelos, empeñándose en recuperar la ‘visión’ derecha – habría que sumar la ambigua ganancia de una visión tuerta (llamémosla una clarividencia borrosa, interceptando una genealogía mítica, o llamémosla ‘ojo queer’) que le desvela un mundo grumoso y sin forma, en cuyo desenfoque, en cuya difuminación placentera, a ratos, la agudísima conciencia analítica de la protagonista logra perderse, dejándose englobar. Las insistidas descripciones de la ‘mancha’ producen algunos entre los pasajes más intensamente líricos del libro: en esa noche negra habitada por bultos, en ese aturridor blanco absoluto, en esas alucinaciones enredadas de venas y capilares, en ese acuario recorrido por inverosímiles burbujas y corpúsculos transitando sin cesar y negociando entre sí transacciones filamentosas, amnióticas derivas y naufragios, en ese caleidoscopio psicodélico en el que triunfan las formas multiplicadas y las perspectivas chuecas – apenas una nota deliciosamente desafinada en el fondo grave del miedo a la minusvalía – se va haciendo espacio la sensación de que otra manera de mirar⁹ sea posible, vinculándose esta

⁶ Entre los estudios más interesantes publicados acerca de esta novela, señalo Fallas 2014, Fenna Walst 2015 y Oreja Garralda 2018.

⁷ A la manera de la ‘diamelaeltit’ – con letra minúscula – que nace, se estrena textualmente a la luz, en las últimas líneas de la novela *El cuarto mundo*.

⁸ Como se sabe, la vulnerabilidad es toda una palabra clave del alfabeto *queer* (cf. Butler 2004).

⁹ Comparando insistentemente a su ojo chueco con una pecera fantástica, Lucina parece estar citando directamente al Cortázar de «Axolotl», reivindicando para sí la enseñanza terrible que proviene justamente de los ojos de las criaturas larvales que obsesionan al protagonista del relato, robándole la posibilidad de ser yo y revelándole, de paso, «la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar» (Cortázar 1994, 202).

posibilidad con los alcances y las intenciones mismas de la palabra ficcional (o autoficcional) en su implícita agresión al fetiche de lo real: «esto se parece a ver», dice Lucina, «pero es mucho más que estar viendo» (Meruane [2012] 2017, 159).

Como en «El Ojo Silva» de Roberto Bolaño, el desclasamiento identitario impuesto, en este caso, por la discapacidad física, en el otro, por una sexualidad diferente, convoca la adquisición de una idiosincrasia visual que hurga por debajo de las formas puras, diáfanas, perfectamente inteligibles, con las que nos construimos socialmente, llevando al descubierto toda la fragilidad - y, en realidad, la violencia - de nuestras pobres *performances* de normalidad.

En el capítulo de la novela titulado «pagar el debido precio», la escritora parece querer sellar el pacto de complicidad que venimos describiendo, encontrando - por encima y a espaldas de toda base fisiológica - un vínculo simbólico entre su ceguera diabética y el SIDA, identificándose con un viejo marica que, muy significativamente, está a punto de venderle una lámpara a ella y a su novio: su ojo infartado, su «ojo en blanco» (Meruane [2012] 2017, 34) - que a Lucina, todavía en una fase temprana de su camino por las tinieblas, le sirve de espejo opaco y ambigua brújula orientadora - le cuenta al oído la historia de la plaga que, en la década de los ochenta, hizo estragos entre «su gente» (34), y es a la vez un estigma y un amuleto. Es además la señal que indica que los equilibrios internos de la pareja están llamados a desigualarse, a torcerse sus correspondencias y encajaduras, a cojear un poco, para así decirlo, las patas de su cama de matrimonio, como en esa disturbadora escena de sexo oral - que estrena una serie de secuencias basadas en la erotización literal de los globos oculares de Ignacio - en la que Lucina succiona ávidamente una «lágrima [desde] la punta de su cuerpo, como si fuera eso lo que más me excitaba» (Meruane [2012] 2017, 92): lo que empieza a chirriar - por deformación grotesca - es el modelo performativo de la pareja heterosexual, con la abnegación servicial del perfecto caballero y la hembra aferrada como una hiedra-parásito al palo de su lazariello, hasta que ella, de repente, deja de impresionarse con los «vidrios de colores» de su «conquistador de segunda» (86) y pretende hacerse con su 'ojo',¹⁰ insinuando una castración simbólica que neutralice las marcas - y las consecuencias sociales - del cromosoma dispar.

10 La sombra del panóptico foucaultiano está, obviamente, a la vuelta de la esquina.

3 Otra manera de habitar

Pasando a *Fruta podrida*¹¹ – del díptico narrativo, sin duda, el texto más extremo por lo que concierne la construcción, a partir de la enfermedad, de un cuerpo manifiesto que, abdicando a la obligación disciplinaria de la terapia, vive (y muere) aferrándose a su libertario desarreglo –, Zoila del Campo, una de las dos hermanastras que habitan los frutales de El Ojo Seco – precisamente, la que hace ‘tueras’ las miras económicas de la empresa – concibe su organismo como un fruto espontáneo entre filares y cajas de frutos clones, pensados desde y para la estandarización productiva, y lleva a cabo, a lo largo de la novela, un disturbador *performance* que es un verdadero homenaje a la podredumbre. Cómplice el altísimo índice de figuralidad poética, su cuerpo diabético se descompone en el texto gozando cada momento de su dulce fermentación, perdiendo ‘definición’, saliéndose del molde, hasta soltar sin contención ni pudor sus jugos y linfas, dejando por todo lado libidinosas manchas, y encontrando, precisamente en la indiferenciación de la materia que se afloja, la expresión de su propia individualidad (Soy-la, con s-). La morbosa erotización del cuerpo mancha desemboca, a ratos, en la impresión de una preñez desafiantemente improductiva («pese a la delgadez que provoca mi extrema dulzura, estoy aumentando bajo la ropa, me redondeo por todos lados», Meruane [2007] 2015, 81), o diversamente productiva,¹² pues Zoila recuerda a una diosa de la fertilidad marchita, rebosante de formas vivas, cubierta de hongos, repleta de gusanos, perennemente rodeada por sus ‘moscas vampiras’ – las mismas, por otro lado, que insertan «sus larvas dentro de [las] manzanas, ciruelas y uvas que la nutren» (76), transformando la preciosa cosecha de la hermana mayor en compostaje para el basural. Cuando toma conciencia de la amenaza mortal que representa para sus cultivos el insecto que parece vivir en estado de compenetración simbiótica con la Menor – a la vez banqueteeando con la pulpa pasada de su carne y generándose de la misma, en un círculo vicioso de paradójica productividad muerta, un ‘ojo seco’ que, inverosímilmente, germina su propia aciaga cosecha –, María, invocando una argumentación seudocientífica, le otorga a ‘la plaga’ un origen africano y los costumbres de un viajero promiscuo y cosmopolita, citando así, de manera casi literal, la narración cultural del SIDA y sus metáforas – la misma que, en *Viajes virales* (2012), Lina ‘despelleja’ (como una fruta). Por esta vía, se reconfirma la genealogía *queer* de los enfermos merua-

¹¹ Sobre esta novela véase Ferrús 2016 y Francica 2018.

¹² Una de las travestis inconformes que habitan el sidario de Pedro Lemebel – la Loba Lámar moribunda, su cuerpo monstruosamente hinchado por los jugos de la enfermedad – es definida en la crónica que la ve protagonista «preñada de naufragio» (Lemebel 1997, 44).

nianos, todos ellos portadores sanos de la amenaza de una 'infecciosa esterilización' del sistema (económico) que reglamenta nuestras pautas de comportamiento, y consecuentemente, exploradores inquietos de otras posibles formas de vida, experimentadores de ambientes relacionales alternativos.

El cuerpo de Zoila - que, de hecho, desde lo heteronormativo, se describe también como una cáscara seca, «el puro almacén de un insecto [...] vaciado» (Meruane [2007] 2015, 15) - se contrapone al cuerpo matriz de (Santa) María del Campo, incansable máquina productora y reproductora, cuya versión del motivo de la maternidad monstruosa (en salsa de ciencia ficción médico-distópica) se obtiene, de hecho, enfatizando apenas los rasgos que le corresponderían al papel de lo femenino en una economía rural modélica (exorbitada, sacada de quicio, por la importación neoliberal). De aquí al apocalipsis *queer*, al 'no future' teorizado por Lee Edelman (2014) (y obviamente al simbólico genocidio propuesto, desde el feminismo y el anticapitalismo, por la misma Meruane en *Contra los hijos*, de 2014) el paso es muy breve.

Esto me sugiere una pista para la lectura de ese final espeluznante y teatral en el que, delante de la fachada-quinta del Gran Hospital del Norte, acompañadas por un coro trágico de mendigos ciegos, se enfrentan la Enfermera más anciana y su némesis social - la sabotadora, la enferma terminal que se sustrae a todo protocolo terapéutico - en un juego de roles insistidamente ambiguo, a ratos intercambiable, en el que las comprimarias, moviéndose entre ecos de guiones encontrados, salen al ruedo de víctima y verdugo, criminal y policía, informante y detective, loca y cuerda, hija y madre, visitante indocumentada y residente legítima, Madama Muerte y su Amante, para descubrirse, finalmente, dobles idénticos, con la contraposición dialéctica un mero artificio retórico ocultando la 'nada sangrienta' que las empareja, sin saber donde termina la una y comienza la otra, enlazadas ambas en una fusión viscosa y definitiva que desdice todo nombre y borra toda seña de identidad y la mano de la mujer de uniforme - quien, inexplicablemente, nunca trata de socorrer a la moribunda - empezando a hurgar en la pierna putrefacta de la diabética, abriéndose paso «por la estrecha ranura», por esa pulpa «húmeda y resbaladiza» (Meruane [2007] 2015, 204), guiada a la vez por un incipiente *cupio dissolvi* y la naturaleza inquisitiva del deseo, hasta que Zoila se le muere entre los brazos en un conjunto doblemente femenino e insinuantemente erótico.¹³

13 Este vínculo parece conformarse como una reescritura nihilista y lesbiana del entendimiento sexual y económico que se establece entre la Mayor y el siniestro Enfermero del Hospital Sucursal, cuya higiénica prole sin cara - los niños del futuro de la pareja fundacional, aceitando las maquinarias del sistema - está programáticamente concebida para el mercado, literalmente, parafraseando a Diamela Eltit, «irá a la

4 *Las Infantas* (o el retrato del artista como 'joven monstruo')

Si todo esto no fuera suficiente para caracterizar la escritura de Lina Meruane dentro de una línea de intervención que la crítica - me parece - todavía no ha destacado con bastante fuerza,¹⁴ la posibilidad de cotejar los dos finales 'enfermos' con el de su primer libro - *Las Infantas*, publicado por primera vez en 1998 - nos brinda la posibilidad de cerrar el círculo con broche de oro, alertando, además, el segundo elemento que me importa destacar, es decir el resabio gótico, el matiz terrorífico que se desprende de la representación de los cuerpos (también sexualmente) anómalos a lo largo de toda su trayectoria narrativa y que, aquí, beneficiando de una temperie escritural menos realista, explicita sus referentes, insertándose en una precisa tradición: las andanzas y travesuras de las dos princesitas que protagonizan este cuento de hadas trastornado - casi una reescritura 'descolonizada', en muerte de la ley del padre, de la tradición perraultiana, a la manera de las *Simetrías* de Luisa Valenzuela¹⁵ - desembocan en un casamiento sáfico e incestuoso, en el que una Blancanieve cada vez más hambrienta de la saliva de su hermana despierta, con la magia de su lengüita, a la Bella Durmiente del sepulcro¹⁶ y, en un último arrebato libidinoso que es también una misa invertida, transformadas ambas en criaturas vampíricas, las dos ninfas comulgan literalmente con el cuerpo de un sacerdote, clavándole un crucifijo en el corazón en el momento del clímax.

El hecho de que el punto de máxima intensidad erótica - el final feliz de esta historia de liberación de las pautas del 'género' -, se produzca en una fresca sepultura, allí donde demora acechante la materia indistinta prometiendo desperfilar nuestros contornos - un espacio que, en realidad, completa una secuela de análogos 'escondites' diputados a la maduración del deseo diferente: la madriguera, la maleza honda, con su intenso olor a tierra, húmedo y rancio como el del calzón de las dos niñas, las sótanos oscuros, cubiertos de mo-

venta» (2011, 245). Cabe además señalar que en la versión de la novela publicada por el Fondo de Cultura Económica, en un episodio que ha quedado suprimido en la edición de *Eterna Cadencia*, justo antes de que Zoila 'exceda' también las fronteras de la Nación y pase, de indocumentada, a Estados Unidos, entre ella y su hermana - ya por fin arrepentida y convertida también en una sabotadora - se sella un pacto de mutuo entendimiento (en la insumisión) mediante, precisamente, un beso sáfico.

14 Me consta un solo trabajo que menciona lo *queer* para referirse a la literatura de Meruane y justamente se ocupa de *Las Infantas*. Me refiero al artículo de María José Punte (2013) que, dentro de una casuística más amplia, dedica a la escritora chilena un sugerente apartado titulado «El deseo crece: para una lectura *queer* de *Las Infantas* de Lina Meruane».

15 Sobre este aspecto cf. Oreja Garralda 2017.

16 Como corresponde, el 'inhebrador' aliento de la princesa ya no huele a alhelí sino que ha madurado una fetidez ácida: la propia del coma diabético.

ho y cuajados de ratas, ese serpeante y colectivo cuerpo-*in fieri*... -, no hace sino confirmar un entramado metafórico coherente y obsesivo que encuentra aquí - en este verdadero semillero de degeneraciones que, más adelante, la escritora pugnará por inscribir en el orden simbólico - su declinación más arquetípica, con los tropos de la podredumbre y del ojo vacío enredando por el bosque narrativo los caminos del placer y el horror.

Toca ahora, pues, tirar de ese segundo hilo, el que inyecta sangre en la proyección antinormativa del 'ojo queer', bañando en sudores fríos a sus criaturas y a quien las contempla. De hecho, como traté de anunciar con el sintagma que inventé a manera de título, este estudio busca el meollo de la poética de Lina Meruane precisamente en la intersección inquieta que se produce entre el discurso *queer* (con toda su constelación de estrellas opacas: lo 'vulnerable', lo 'adrogino', lo 'en transición', lo 'posthumano'...) y otra clase de discurso que podríamos, quizás, tildar de 'fantástico-ominoso':¹⁷ donde por un lado la agenda política de los textos de Meruane remite al rechazo de la forma cerrada y al cuestionamiento de las categorías identitarias y relacionales que estamos adiestrados a reconocer, autorizar y reivindicar como propias, el coqueteo constante - aunque solapado - con cierto macabro repertorio para decir esos peligrosos rebasamientos (una larga teoría de criaturas huéspedes, seres transformados e informes 'cosas humanas') parece servirle de contrapeso, provocando una puesta en escena extrañadora, siniestra, hasta *horror* de los revolucionarios resultados trabados desde la teoría. Es como si, ante la pululante intensidad de lo vivo indistinto, ante esas formas extrañas y desdibujadas que 'son' su materia política, el ojo de Lina viera negro, o mejor, 'rojo profundo', como demuestran, obviamente, Zoila y Lucina, por el hecho de estar pensadas como monstruos autoficciones, cuyos «excesos del cuerpo» (Guerrero, Bouzaglo 2009) - o sea las herramientas basales de la experimentación identitaria en toda la trilogía de la enfermedad -, muy comprensiblemente, son también horrores (miedos biográficos textualizados).

Pero en realidad es en *Las Infantas* donde esta vena violenta estalla con mayor fuerza, pues el encandilamiento del deseo polimorfo de las dos niñas hacia lo extravagante, lo deforme, lo antimodélico (en su versión más extrema: lo obscenamente indiferenciado) despierta un verdadero catálogo de atrocidades.

Y no me refiero tanto a la historia principal, donde toda truculencia y perversión relacionada con su búsqueda inconforme (caniba-

¹⁷ Es preciso aclarar la aplicación casi exclusivamente metafórica - vs narrativamente operativa - de la categoría de lo fantástico a las dos novelas mayores. Por otro lado, si se considera en sentido amplio el fantástico como una exploración inquieta de los límites físicos y psíquicos del sujeto normativizado, la aplicación del rótulo al entero macrotexto de Lina Meruane deja de sonar extraña.

lismo, bestialismo, necrofilia etc.) constituye apenas la ocasión para un festín grotesco, un juego al masacre infantil y travieso, sino más bien a los once relatos que entrecortan esta hiperfábula *queer*, distorsionando inquietantemente cada una de sus libertarias conquistas.

De hecho, podemos destacar, me parece, dos series bien distintas de lo horrible en *Las Infantas*. En uno de los momentos más extraños de las tribulaciones emancipatorias de las dos princesitas – quienes, rechazando toda cristalización identitaria, saltan, con abrumadora facilidad, de un cuento de hadas a otro, reformulándose como «trozo[s] de masa» (Meruane [1998] 2010, 40) entre ecos de patrones encontrados –, la Mayor de ellas encauza su incipiente apetito erótico hacia una extraña criatura del bosque, un «animal herido», un «pastel de carne» (40), una «bola de pellejo» peluda, «que se movía emitiendo gemidos apenas perceptibles», todavía atada por el cordón al «enredo de larvas palpitantes» (34) que debía de haber sido su madre. La niña, «excitada por el descubrimiento», toma el papel de una ávida dominadora, cercenando con su uña puntiaguda el lazo originario y lamiendo con lascivia el «chorro oscuro», el «espeso fluido» con sabor a ostras (34), y procede a convertir al engendro en su cachorro, un juguete sexual, una entre las muchas encarnaciones posibles (del rechazo de) un Príncipe. El desenfreno libidinoso y escatológico de esta secuencia remite a una ascendencia surrealista, recuerda las alucinaciones crueles de Bréton y Buñuel (¿como no traer a colación, aquí, ese ojo cortado?), pasando por lo 'maravilloso negro' de *Mal-doror*, que repercute, como no, en los 'acoplamientos sangrientos' y el panerotismo bestial de Marosa di Giorgio¹⁸... en fin: toda una tradición del desarreglo poético, la extenuación sensorial y la descomposición de la(s) forma(s) que aquí se hace carne para sostener una política inclusiva del cuerpo degenerado. La presentación de estos motivos en el que representa el cauce principal de la narración neutraliza, de hecho, la violencia de lo insólito (por muy brutales, feroces y repulsivas que sean sus manifestaciones), desperdiendo su posible efecto ominoso en un programa de pura, gozosa y sistemática provocación, en un metódico, desafiante culto de lo ináudito que no admite códigos de contraste ni deja espacio para penumbras y titubeos.

Al revés, en los cuentos (muy) negros del pequeño ciclo de terror *queer* que también se estrena en estas páginas, el cuerpo insólito – que se vislumbra custodia de un imaginario a la vez rabiosamente negado y obsesivamente atractivo – se convierte en un inquieto receptáculo de tensiones, en una superficie problemática recorrida por corrientes alternas de pulsiones indistintas, ante cuya amenazadora ambivalencia el mundo de la norma está convocado a encarar su pro-

18 Precisamente desde lo *queer*, Roberto Echavarrén (2007) le atribuye al mundo poético de la uruguayana la definición de «fuera de género».

pio estado de excepción. En todo caso, algo peligrosamente irrisueto, un gusanillo ciego, un acertijo paralizador: un 'fantasma', diríase, si todavía nos embebiera y amordazara una retórica de cuña iluminista en vez de las estrecheces del discurso biopolítico, y el sobrenatural representara todavía lo más escandalosamente inaceptable, el punto de caída más apremiante de nuestras sociedades.

¿Qué es, para la protagonista de «cuerpos de papel», la boca desdentada, averiada y maloliente, de Renato, el cartonero a quién espera obsesivamente cada jueves a la medianoche para intercambiar con él escuálidas sesiones de sexo por bolsas de desperdicios reciclables (periódicos amarillentos, matas de su propio pelo...)? ¿Qué es lo que se pretende verbalizar con esta perversa cadena de explotación? ¿Acaso un revelador cortocircuito del sistema, uno que lleva al descubierto como el trueque de materia indistinta sea el territorio común por donde circulan tanto lo erótico como lo económico? En todo caso, esa «oquedad [...] pestilente» (Meruane [1998] 2010, 96), temáticamente vinculada con el basural de la 'intemperie' suburbana, es el lugar en el que se encuentran los deseos descarrilados y la pulsión de muerte, es un hoyo, un punto ciego (un ojo en blanco), una vagina primordial - como parece señalar, en el final, la 'transformación' de Renato en una mujer -, y finalmente, resumiendo todas las metáforas que acabo de elencar, también es Chtulhu.

Generalizando, el desencadenador de la violencia, lo que libera el efecto perturbador en estos relatos, es la presión modélica, son los ecos, insinuándose por las grietas de las complicidades más alternativas y los pactos más aberrantes, del deber ser, las leyes de la conformidad 'natural', cuyos efectos repercuten tanto en los que padecen el vértigo asimétrico e improductivo - quienes se sienten obligados a exorcizar a sus propios obscenos objetos del deseo, tratando de reconvertirlos, replasmarlos, cristalizándolos en una pose presentable y decente, apagando en un nombre común su disturbador atractivo - y, por otro lado, en el propio cuerpo derogante que, a menudo, interioriza su insolvencia con respecto a la *performance* de lo normal, llegando a percibirse como una forma incompleta e inoportuna, envenenada por una inalcanzable ambición de regularidad, obsesionada por el deseo de complacer o seducir al ojo derecho de su vigilante y, consecuentemente, se transforma en un heraldo del apocalipsis para el mundo que le excluye.

Es el caso de los dos cuentos que parecen estar pensados como reescrituras impropias del mito de Pigmalión (quizás por hibridación con el de Frankenstein), narrados ambos desde el punto de vista del prodigio, del cuerpo asimétrico, del cuerpo-cosa, que, en un caso, deviene la víctima del delirio modelizador del Artista Demiurgo y, en el otro, cómplices los celos hacia el prototipo natural, el serpiente deseo de competir con el original, arrasa con el orden perverso que le ha generado.

En «grabado sobre lámina», un artista plástico parece pretender consumir (y a la vez apagar) su deseo obsceno hacia una criatura descartada, un enano con prominente joroba, utilizándole de modelo para reproducir el perfil perfecto de su antiguo amante, disfrazando así sus caricias de «mediciones precisas que anotaba en su libreta» (Meruane [1998] 2010, 48).¹⁹ «Cuanto te pareces a él, enano. A veces pienso si acaso podría. Contigo» (49). Interceptado por las interdiciones del código, este flirteo con la intocable *nuda vita* se convierte en obsesión por la obra definitiva, por eternizar en una lámina incorruptible el rictus sagrado del amor conyugal, con la materia liberada y descompuesta - y su oscuro, inaceptable atractivo - sirviéndole de pasta bruta, necesario aglutinante. Es así que la «producción experimental» (Meruane [1998] 2010, 49) se vuelve experimento biopolítico y en la gran olla alquímica de la 'bruja', junto con los hediondos desperdicios de «zanahoria, alcachofa, acanto, lirio [y] ajo» marchitándose (50), terminan también los elementos desligados del fetiche (la piel, el pelo y el esperma del enano), hasta convertirse todo él, ese receptáculo con cara de hombre de los deseos más inmundos e inconfesables, en mera masa abyecta oculta bajo la reproducción triunfal del modelo recto, un material apenas, invisibilizado en el ícono, secado «para siempre en la ventana» (55).

Un ojo de vidrio «rueda por encima del papel» y «se topa con una piedra sobre el cemento» (Meruane [1998] 2010, 63), dejando tuerta a su propietaria. Es uno de los desperfectos - en realidad es el desperfecto príncipe, el pecado originario - que identifica a la muñeca Manekine entre las demás integrantes de la colección, sus intachables «hermanastras», todas ellas copias mejoradas de la primogénita. Si la proliferación impoluta de la serie que encabeza le comunica a la «matriz originaria», «la única de proporciones alteradas, carente de simetría» ([1998] 2010, 64), una desolación perturbadora, es el hecho de descubrirse, a su vez, copia de una Manekine de carne y hueso, cuyo regreso le arrebatara las atenciones especiales que le dedica su 'Padre' (el constructor supremo), lo que la hace caer en el abismo de consternación que encauzará sus pasos hacia el exterminio de la que parecería estar conformándose, por otro lado, como una pareja genitorial perfecta, con la madre/madrastra dispuesta a corregir los caprichos de la niña consentida. Teoría de la performatividad y cine *horror* se dan la mano en un relato doblemente cruel en el que destaca la construcción nominal, la fabricación social, de

19 El vínculo entre el personaje del enano y la sexualidad desatada está confirmado por el segmento de las correrías de las dos infantas que precede este cuento, donde la princesita Hildeblanca acompaña su deseo incipiente con la actividad de «trazar desnudos de enanos [...] en sus páginas de lirio» (Meruane [1998] 2010, 43).

los roles relacionales y, además, las fronteras entre la norma y la excepción se desdibujan considerablemente, pues la escena primaria que el ojo desviado, inmaduro y perverso, de la muñeca asesina no resiste, la del sexo adulto, del deseo natural de la carne entre un hombre y una mujer hechos y derechos, al reparo de la obsesión por el fetiche, insinúa la sospecha de un incesto entre un padre y su hija (carnal, en este caso).

Y a pesar de todo, la criatura traicionada por la simulación de lo legítimo, la estafa de lo necesario, no puede dejar de percibir (y padecer) el peso de su vergonzosa avería, quedándose románticamente a la espera de que un Príncipe le ponga remedio, de que un Médico la sane, su 'Padre' regrese para devolverle «ese ojo fundido por el fuego» (Meruane [1998] 2010, 70).

Esta vía, la de la implicación de lo enfermizo de lo supuestamente natural, la sospecha de que los monstruos más terribles se enquisten, en realidad, en la cuña, como un vicio inherente a la misma idea de que haya un modelo, un original y un origen 'desde donde' medimos y estigmatizamos toda alteración, nos lleva a concluir este recorrido con el más revelador entre todos los cuentos de Lina Meruane, «cuencas vacías», el manantial subterráneo del que parecerían brotar las dos grandes imágenes de degeneración que habitan sus novelas cumbre.

Aquí, el descubrimiento hipnotizador por parte de una hija que está de vuelta a la casa de su infancia del cadáver de la madre enterrado debajo del piso de la habitación parental - cubierto en la «oscura sustancia» (Meruane [1998] 2010, 107) que mana de los hormigueros viejos y entre las bolsas de basura «llenas de manzanas demasiado dulces» (109) - sugiere una imagen más que elocuente del hogar (con su aparato de rituales generativos), empañando su escudo de armas, contándolo como el centro de irradiación de todos los miedos y todas las perversiones. En un final que podría leerse en paralelo con el de *Fruta podrida* - y que, por otro lado, convida al festín macabro también a la Lucina de *Sangre en el ojo* -, la protagonista, a ciegas, empieza a hurgar «con las manos llenas de barro, de tierra pulposa», «en lo que queda de ese cuerpo», «del rostro sin ojos de mi madre» (113).

Si hubiera algo que corregir (un desperfecto óptico, un desvío de la sexualidad, cualquier anomalía), seguramente no cabría la posibilidad de buscar aquí ninguna orientación ni tutoría. O quizás sí, precisamente volviendo a ser uno con la confusión de la infancia, con esa maraña indistricable de significados revueltos y encontrados, enterrándonos vivos en la anarquía de sus pesadillas lúcidas, regresando a cuando la ambigüedad nos pertenecía como derecho natural, antes de que aprendiéramos a separar con criterio (el placer del miedo, lo posible de lo imposible, lo productivo de lo insertible), administrando nuestras vidas como un legado patrimonial.

En el diálogo distante entre la muñeca parricida y, sin embargo, todavía dependiente del principio de autoridad paterno que la construye 'cuerpo discapacitado', y esta criatura del regreso que descubre - o vuelve a descubrir - lo obscuro carcomiéndose los pilares de la casa patriarcal, se juega - me parece - la partida de las 'identidades hijas' enfrentadas con los espectros de sus padres, para cuya representación, espeluznante y políticamente necesaria, Lina Meruane no nos ahorra ninguna de las cicatrices ensangrentadas imprimidas en las espaldas de esas corporeidades variablemente torcidas por el gran ojo ortopédico de sus ancestros.

Bibliografía

- Bolaño, Roberto (2010). *Cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Para una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Butler, Judith (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.
- Cortázar, Julio (1994). *Los relatos. 1. Ritos*. Madrid: Alianza.
- Echavarrén, Roberto (2007). *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*. Buenos Aires: Losada.
- Edelman, Lee (2014). *No al futuro*. Barcelona: Egales.
- Eltit, Diamela (2011). *Tres novelas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fallas, Teresa (2014). «Sangre en el ojo: víctima y victimaria encarnadas en una misma persona». *Revista Estudios*, 29, 1-24.
- Fenna Walst, Simone (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, 1-18. URL <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/22670> (2019-11-20).
- Ferrús, Beatriz (2016). «'Fruta podrida'. La escritura descompuesta de Lina Meruane». *Rassegna iberística*, 39(106), 325-36. DOI <http://doi.org/10.14277/2037-6588/Ri-39-106-16-6>.
- Francica, Cynthia (2018). «Devenires de la corporalidad femenina en *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane: toxicidad, memoria y exterminio». *Estudios filológicos*, 62, 59-78. DOI <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132018000200059>.
- Guerrero, Javier; Bouzaglo, Natalie (2009) (eds). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lemebel, Pedro (1997). *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago de Chile: Lom.
- Meruane, Lina [1998] (2010). *Las Infantas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Meruane, Lina (2012). *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Meruane, Lina [2007] (2015). *Fruta podrida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Meruane, Lina [2012] (2017). *Sangre en el ojo*. Barcelona: Random House.
- Meruane, Lina [2014] (2018). *Contra los hijos*. Barcelona: Random House.
- Meruane, Lina (2018). *Sistema nervioso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Oreja Garralda, Nerea (2017). «*Las Infantas* de Lina Meruane: un tejido de tradiciones revisadas bajo la estética neobarroca». *Lejana*, 10, 101-22. DOI <https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.166>.
- Oreja Garralda, Nerea (2018). «*Sangre en el ojo*: reflexiones en torno a la enfermedad, la (post)memoria, y la escritura». *Perífrasis*, 9(18), 80-97. DOI <https://doi.org/10.25025/perifrasis20189.18.05>.
- Punte, María José (2013). «El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del Sur». *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, 54, 287-301. DOI <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200017>.
- Sacks, Harvey (1995). *Lectures on Conversation*. 2 vols. Malden (MA): Blackwell.
- Valenzuela, Luisa (1993). *Simetrías*. Buenos Aires: Sudamericana.

