

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Mirar y escribir
la irrupción de la mirada en la narrativa reciente de
Chile y Argentina

TESIS DOCTORAL

Departamento de Filología Española

Programa doctoral de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Directoras: Meri Torras Francès y Macarena Areco Morales

Doctoranda: Manuela Palazuelos Parada

UAB
Universitat
Autònoma
de Barcelona

Esta tesis doctoral se realizó con la ayuda del Programa de Doctorado en
el Extranjero ANID (Becas Chile)

Índice

Introducción	12
1.La mirada y sus detractores	19
1.1 Relación sujeto/objeto	22
1.2 Mirada y lenguaje.....	25
1.3 Mirar la muerte, mirar la foto.....	27
1.4 Mirar y ser vistos por la carne.....	29
1.5 Mirada velada/ mirada fluida	32
1.6 Conjunción de miradas: la muerte, la diferencia y la actualización.....	34
2. Discusiones en torno a la literatura del yo: hacia una mirada híbrida	38
2.1 Acercamientos a una mirada ambliope	40
2.2 El yo en la mira: discusiones entre autobiografía y autoficción	42
2.4 Entre cartas, autobiografías y poses: la escritura de <i>al lado</i>	51
2.5 La intimidad inofensiva.....	57
2.6 Hacia la hibridez.....	60
2.7 «Las novelitas de las chicas»: estética de <i>lo chiquito</i>	63
3. Miradas autoriales: escritoras, textos y colectivos	66
3.1 Ser miradas: escribir con <i>a</i>	68
3.2 Mirar(se) fuera: encarnar el ojo.....	74
3.3 Mirar(se) mirando	82
4. La textualización de una mirada: restituciones y encarnaciones en <i>Sangre en el ojo</i> (2012), de Lina Meruane, y <i>La resta</i> (2014), de Alia Trabucco Zerán	89
4.1 Las autorías y las lecturas.....	91
4.2 Cuerpo mirante: restitución y enfermedad	95
4.3 Las cifras desquiciadas y las palabras ordenadoras	97
4.4 Hacia la textualización: encarnando la sangre y el duelo.....	102
4.5 Desplazamientos de las miradas.....	109
4.5.1 La mirada doble.....	112
4.5.2 Restituciones	115
4.6 Significados.....	116
4.6.1 Uno ojo que mira al otro: entre la mirada sana y la que sangra	116

4.6.2 Mirada médica.....	121
4.6.3 Nos dolemos por los ojos	127
4.6.4 Ciudad mortuoria.....	131
4.7. Mirar la palabra: el problema de la escritura.....	133
4.8 Mirar la palabra: escritura de la muerte	139
5. Escritura protética y amorosa: archivos afectivos en <i>El trabajo de los ojos</i> (2019), de Mercedes Halfon, y <i>El libro de tamar</i> (2018), de Tamara Kamenszain	147
5.1 Introducción	149
5.2 Introducción a Kameszain	152
5.3 Mirada a la nada	153
5.4 Mirando las ausencias	156
5.5 Mirada-corporalidad.....	159
5.6 Arma trama: el discurso amoroso.....	164
5.7 Poesía y prosa.....	166
5.8 Una intimidad de la nada.....	168
6. Escrituras localizadas y desplazadas:.....	173
<i>El nervio óptico</i> (2017), de María Gainza, y <i>Poste restante</i> (2000), de Cynthia Rimsky	173
6.1 Encuadres preliminares	175
6.2 Mirada y subjetividad en Gainza.....	180
6.3 Mirada y subjetividad en Rimsky	184
6.4 Narradora mirante	188
6.5 La crítica de arte.....	191
6.5.1 Extimidad	194
6.6 El presente y la memoria.....	196
6.6.1 La extimidad de la viajera: el libro, lo vivido, las ausencias	198
6.7 Escribir para contar otra cosa	200
7. Conclusiones	203
8. Obras citadas	213

Introducción

Pensar en términos de «la mirada» es conceptualizar, llenar de sentidos una actividad cotidiana —para algunos— que se compone de ver. La vista, por su parte, es uno de los cinco sentidos que un cuerpo puede o no ostentar. Es un sentido que se extrapola al mundo, nos pone en relación con un otro: miramos y somos mirados. A su vez, nos relacionamos con el espacio a través de la mirada: miramos el territorio que circundamos y nos desplazamos por él y lejos de él. La mirada nos remite al movimiento. A través de la mirada deseamos y somos deseados: cuerpos, objetos y apetitos pasan por la mirada. La comida entra por los ojos, decimos. La necesidad de consumo, también. Miramos y enunciamos: a través de la palabra y de la escritura. La mirada como la ventana del alma, decimos, Accedemos al interior, al nuestro al de los demás, por medio de la mirada.

El ojo, entonces, nos remite a la dimensión material. Es la encarnación de la mirada. En relación con los otros sentidos, la vista se consagra en una jerarquía superior mientras que el ojo se percibe como uno de los órganos privilegiados de la cultura occidental. Donde se pone el ojo se pone la bala, dicen. Hay balas materiales y balas metafóricas. Están las balas de goma que disparan los estados a los ojos en contexto de movilización social: 400 traumas oculares en el estallido social de Chile en octubre de 2019. Lina Meruane escribe: “Nos estaban matando los ojos. /Nuestros ojos que eran nuestro poder” (2021:27). Ese poder que ostenta la visión “obliga a responder. Ver implica responsabilizarse por lo visto” (22). Esta investigación es sobre otro tipo de balas: qué vemos y cómo lo vemos y, en ese ejercicio de ver, se escribe. Me interesa investigar, por tanto, dónde ponen el ojo seis escritoras sudamericanas y cuáles son sus balas. Balas, entonces, como palabras para construir ficciones, pero también discursos. Múltiples textos que se transmutan en multiplicidad de miradas. Ojos que se encarnan en los textos y multiplican los géneros literarios.

Para Juan Eduardo Cirlot, los ojos asumieron un rol fundamental como “portadores de esa maravilla que es la vida” (2019: 19) para las representaciones de culturas como la helénica, la mesopotámica y la china. Específicamente en la cultura helénica, la vista es percibida como «el más noble de los sentidos» y ventana de acceso a la sabiduría (Jay: 2002). Sin embargo, su preponderancia también radica en ámbitos más cotidianos como el lenguaje. Por medio de múltiples metáforas establecemos un juego de espejo entre percepción y lenguaje (2002: 10).

¿En qué medida se imbrican lenguaje y visión? Lina Meruane establece que en la cotidianidad visual el lenguaje suele estar cargada de metáforas que responden al poder: “Si ver es saber (o *sa-ver* o *savoir* en francés), si comprender igualmente implica *ver* en unas lenguas e *insight* en inglés, si todos esos verbos apuntan al poder...” (2020: 97-98)¹. Entonces: mirada y conocimiento, ver y poder. Busquemos más alcances. ¿De qué forma puede ejercer su poder? Para Remedios Zafra la visión ha construido su soberanía a partir de una equivalencia con la ciencia, “como principales veladores para la construcción de mundo e interpretación de la realidad; así como para establecer jerarquías respecto a lo que no podía o no debía ser visto, a lo ensombrecido y lo políticamente subordinado” (2015: 45). Esta relación entre visión y poder, visión y conocimiento es la base teórica del concepto de *ocularcentrismo*. Podría conceptualizarse como la supremacía del ojo, en términos fisiológicos, y de la mirada, en términos de su capacidad de abstracción, en la cultura occidental. Esta supremacía se manifiesta en ámbitos como el cultural, el social, el lingüístico y el artístico. Es debido a estas conceptualizaciones teóricas que se levantan respuestas antiocularcentricas: ver menos, ver desde el interior, ver(se), otras formas de ver, cegueras, puntos de fuga; todos estos son asuntos que trataré en esta investigación. Si lo pensamos desde la vereda literaria, la supremacía de la mirada proporciona dos facultades de que se expanden en las realizaciones literarias. En primer

¹ Más adelante incorporaremos la perspectiva de *sa-ver* de Helene Cixous, en el que *ver* es una forma de ceguera y su miopía se devela en un proceso en el que se vincula escritura, experiencia y cuerpo femenino.

lugar, el ojo como elemento que proporciona irrealidad al relato y, en segundo lugar, la capacidad imaginativa que aflora del órgano. El primer caso, en palabras de Cirlot y ejemplificado a través de su valor en la mitología, da cuenta del ojo y sus apariciones irracionales e inusitadas con la intención de crear otros mundos (2019:20)². En ese sentido, se establece un diálogo entre mirada y ficción en tanto el ojo alberga la habilidad de literaturizar la experiencia. Es la mirada la que posee una capacidad imaginativa tal para construir mundos otros. Según Yvette Sánchez y Roland Spiller, una «poética de la mirada» está en la capacidad de ver y hacer ver el mundo. A través del órgano ojo conectamos el interior con el exterior, pero es por medio de la mirada que le proporcionamos sentido a lo visto. Entonces, es la mirada la construye literatura pues es la que traduce la experiencia visible en experiencia narrable.

En el último tiempo hemos presenciado cómo la mirada asume un lugar central en producciones literarias, tanto de España como de América Latina (Pascua Canelo: 2019). Esta se tematiza, se corporaliza, se metaficcionaliza y se textualiza. Podemos verlo en múltiples obras como la de Cristina Rivera Garza, Verónica Gerber Bicecci, Guadalupe Nettel, María Gainza, Mercedes Halfon, Lina Meruane, Max Barrientos y Remedios Zafra, entre otros.

Esta aparición estelar de la mirada suele aparecer mediada por la intimidad, vinculada a experiencias yoísticas, con narradoras —y figurationes autoriales— femeninas. Asimismo, podemos encontrar marcas epocales de autoreferencialidad, metareflexión e hibridación textual y genérica. La irrupción de la mirada vendrá a develar, potenciar o enmascarar aún más un posicionamiento literario que se ha ido perfilando en los últimos años, el de:

un post-yo que, liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente, pero ya no a la manera centralista y autoritaria de aquel

² Concibe tres mecanismos en su investigación: *desplazamiento*, *disminución* y *aumentación*: “En el primer caso, la esfinge presenta uno o varios ojos en lugares distintos del normal anatómicamente. En el segundo, los ojos se reducen a uno. En el tercer, se incrementan en cifras que van desde el simple impar tres a otras que teóricamente desean expresar el millar” (2019: 21)

incuestionado yo autoral, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa operatoria (Kamenzain 2016: 11).

Es así como la mirada pretende tender un puente entre ambos mundos; el imaginado y el «real». La mirada es la que nos permite crear una bisagra —discursiva y literaria, política y estética— entre los cuerpos y los textos, entre los adentros y los afuera, y los centros y los márgenes.

Entonces, la mirada será entendida a nivel de significado, arraigado en los ojos y ostentada por los cuerpos, pero también como forma de negociar un discurso y construir una estructura textual. En ese sentido, el objetivo principal de esta investigación es desentrañar qué y cómo se mira en estos textos, cuál es la relación entre mirada y literatura, y de qué manera la mirada altera la construcción de éstos. Para lo anterior, será fundamental la noción de intimidad inofensiva propuesta por Tamara Kamenzain (2016; 2020) pues nos preguntaremos en qué medidas estas articulaciones mirantes construyen, en definitiva, una mirada inofensiva.

Desde un punto de vista metodológico, la presente investigación pretende comprender la noción de mirada supeditada a tres elementos fundamentales. En primer lugar, a partir de la irrupción e interferencia en el género textual y, por lo tanto, una aparente «nueva» forma de negociar la mirada textual: ¿En qué medida las discusiones actuales sobre la literatura del yo, los géneros referenciales y el fenómeno postmoderno de la novela híbrida (Areco Morales: 2015), están atravesadas por una mirada que se negocia? En segundo lugar, se discutirá la arista autorial —que se borrona y se reafirma— en los cuerpos femeninos. Lo anterior debido a que la mirada la comprendemos arraigada a los cuerpos: son estos los que miran; a sí mismos, a otros cuerpos y, también, les devuelven a los textos una mirada particular. Es por eso que se incorpora el análisis de las marcas autorales y, la pregunta por la existencia de una mirada femenina, tanto en los textos como en los discursos. Por último, se incorporan a esta investigación, ensayos literarios de autoras. En estos se reflexiona sobre la mirada desde una arista estético-política que permite acceder a teorizaciones sobre el campo cultural, la ceguera,

la escritura femenina, el canon y cómo irrumpir en su conservación, y la relación cuerpo y *corpus*. Lo anterior será relevante puesto que considero que un elemento fundamental de la mirada literaria es el carácter doble de la misma. Se pulula entre lo literario y lo discursivo, lo intrínseco y lo extrínseco. Es por esta razón que no solo se atenderá a las miradas que se articulen literariamente, provenientes de las enunciaciones que construyen las obras, sino que también sus propuestas discursivas. Las categorías que vertebran esta tesis son las siguientes: mirada bòrnia (Roig: 1992), Mirada estràbica (Marçal: 2004), mirada ambliope (Gerber: 2017), mirada inclinada (Errázuriz: 2018), mirada velada (Cixous: 2001), mirada fluida (Irigaray: 2009) y mirada inclinada (Meruane: 2020).

La mirada inclinada de Paz Errázuriz nos proporciona dos elementos. Por un lado, el carácter localizado y situado políticamente. La mirada estràbica nos proporciona la relación entre palabra y mirada pues esta será un puente entre el ejercicio de ver y ser vistos por los demás. La mirada fijada de Meruane nos proporciona la flexibilidad escritural de la fragmentariedad y la hibridez genérica y le restituye el valor yoístico de los textos. Escribir sin desviar el ojo del yo. La mirada tuerta de Montserrat Roig nos proporciona el carácter doble de la misma ostentado en cuerpos femeninos, entre la libertad y la opresión. La mirada velada de Hêlene Cixous nos propone una escritura miope que pone el acento en la subjetividad y la experiencia femenina. La mirada fluida de Luce Irigaray se opone al régimen del ojo como instrumento de la cultura patriarcal occidental para proponernos un lenguaje de los fluidos que está encarnado y es intersticial. Por último, la mirada ambliope de Verónica Gerber nos propone una escritura ficcional que reconoce la falla, la ausencia y, sobre todo, los límites del yo.

Entonces, ¿cuál es la propuesta estético-política que subyace en estas textualidades que se enuncian desde la mirada? La irrupción de la mirada puede asumirse desde diversos presupuestos teóricos y metodológicos, sin embargo, me interesa desentrañar, más que el por

qué es fundamental la mirada en la producción narrativa de autoras de América Latina, investigar cuál es la mirada que se está eligiendo para enunciar una voz. Porque la elección de la mirada es una estrategia discursiva para en un juego de velos y desvelos, con la libertad que permite saltar de un género a otro, enunciar algo: sobre sí, sobre la literatura y sobre la autoría femenina, etc. En el *corpus* escogido se negocian experiencias mirantes de la enfermedad, de la muerte, de la memoria histórica y personal, de la literatura, de sí mismas, del campo cultural, del territorio desde un aparato de lo cotidiano: “Así, salen a la luz aquellos materiales nimios, inútiles, insignificantes que van acompañando el ritmo de las vicisitudes subjetivas y que tradicionalmente habían permanecido enterrados” (Kamenzain, 2016: 48). A partir de estas construcciones se articulan textos breves e híbridos. Lo íntimo (en su vertiente «inclusiva y superficial») y lo mínimo vienen a disputar con sus múltiples recursos (narrativos y discursivos; procedimentales y mirantes) el lugar que ocupan en la literatura.

Para esto, analizaré cinco novelas. Todas de autoras que contienen una producción literaria posterior a 1990. A pesar de delimitar esta investigación en la narrativa reciente del Cono Sur, solo recojo textos de Chile y Argentina. Realizo este corte por ciertas similitudes que percibo, principalmente en las literaturas yoísticas, y las influencias de las respectivas dictaduras militares (cada una en sus respectivos años) para reconfiguración de temas, exploración genérica y rearticulación de la relación sujeto-texto-territorio.

El corpus escogido está constituido por cinco obras: *La resta* (2014), de Alia Trabucco Zerán; *Sangre en el ojo* (2012), de Lina Meruane; *El nervio óptico* (2017), de María Gainza; *El trabajo de los ojos* (2019), de Mercedes Halfon; *Poste restante* (2000), de Cynthia Rimsky; y *El libro de Tamar* (2018), de Tamara Kamenzain.

1. La mirada y sus detractores

La mirada es la piedra angular de esta propuesta y articula una serie de otros elementos. A saber: autoría femenina, hibridez de géneros literarios, campo literario y cultural actual en la narrativa reciente de Chile y Argentina, procesos de autoreflexión en la escritura, etc. Sin embargo, situar un concepto como «mirada» requiere algunas delimitaciones previas. ¿En qué medida se rozan nociones vinculadas a discursos *anti-ocularcéntricos*? ¿Cuál es su clivaje literario? ¿Hablar de mirada es hacerlo en los términos en los que se conceptualiza en la escuela norteamericana con el concepto «*the gaze*»³? ¿Cómo se vincula con el cuerpo? En definitiva, el ejercicio en un primer estadio es establecer algunas bases histórico-teóricas de las relaciones entre lenguaje y percepción, para luego derivar en aplicaciones críticas. El resultado final será una propuesta conceptual que busca aunar este recorrido bibliográfico y que servirá para pensar formas contemporáneas de la mirada, aplicables al *corpus* escogido⁴.

La noción de *ocularcentrismo* ha sido controversial para la teoría. Se ha buscado intentar legitimar su soberanía y universalidad a partir de conceptualizaciones fisiológicas, mientras otros las apuntalan por considerarlas culturalistas⁵. Mi interés no está puesto en determinar las posibles causas de la dominación *ocularcéntrica* en la cultura occidental —en caso de que *existiera* ese occidente, aglutinador y totalizante—, pues mis capacidades se ven excedidas para esos propósitos. Más bien me interesa indagar en cómo la mirada construye

³En una primera instancia, La formulación norteamericana del concepto de mirada tiene un fuerte anclaje con las propuestas psicoanalíticas lacanianas. Posteriormente, a partir de las múltiples traducciones que llegan al continente americano, recibe un importante influjo de los movimientos *anti-ocularcéntricos* de pensadores franceses del siglo XX. Sin embargo, el concepto «*the gaze*» en Estados Unidos toma un rumbo pictórico hacia las artes visuales, abandonando su carácter filosófico-estético que mantenía en los pensadores franceses. Algunos de los textos fundamentales son: Foster, Hal. *Vision and visuality*. The new press, 1998.; Bryson, Norman. *Vision and painting: the logic of the gaze*. Yale university press, 1986.; Bryson, Norman. *Visual theory; painting and interpretation*. Polity press, 1990.; Moxey, Keith et al. *Visual culture: images and interpretations*. Wesleyan university press, 1994.; entre otros.

⁴ Para un recorrido histórico sobre la relación entre la mirada, las culturas, las sociedades y sus aproximaciones filosóficas, recomiendo las siguientes lecturas: Cirlot, Juan Eduardo (2019). *El ojo en la mitología. Su simbolismo*. Girona: Wunderkamner. Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*.

⁵ Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007. p.12.

mundo, impactando en las subjetividades y los cuerpos. Por el momento parafraseamos una definición proporcionada por la ensayista española, Remedios Zafra: *ocularcentrismo* podría entenderse como la manera en que la mirada prima de manera hegemónica para acceder al poder y al conocimiento. En este esquema, ver será un equivalente de verdad y objetividad — elementos sacrosantos de la ciencia — para construir y pensar la realidad (2012: 45).

1.1 Relación sujeto/objeto

Para pensar el concepto de *ocularcentrismo* es necesario ponerlo en relación con un marco histórico que nos permita articularlo en vigencia. Martin Jay, en su ya clásico libro *Ojos abatidos*, dedica el primer capítulo a situar la visión desde Platón hasta Descartes, en el que el segundo será una suerte de padre fundador del paradigma visual moderno (2007: 60). Para Descartes la mirada está mediada indefectiblemente por una dualidad entre el objeto y el sujeto. Sin embargo, esta distinción entre ambos podemos remontarla a la filosofía clásica en tanto la visualidad —con la observación como método— permitiría a quien observa generar una distancia neutral con lo observado.

A su vez, según Jay, el concepto de *theoría* proviene de esta misma distinción: “«La ganancia», escribe Jonas, «es el concepto de objetividad, de la cosa tal como es en sí misma, distinta de la cosa tal como me afecta. De esta distinción procede toda la idea de *theoria* y de verdad teórica»” (2007:28). Posteriormente, Hans-Georg Gadamer sostuvo que “*theoria* no era tan plenamente descomprometida y espectral como la posterior epistemología científica. De hecho, contenía un momento de «comunidad sacra» que desbordaba la mera contemplación desinteresada. «*Theoria*», afirma, «es un genuino compartir, no algo activo, sino algo pasivo (*pathos*), a saber: estar completamente involucrado y arrastrado por lo que uno ve” (32). Esto

habría cambiado luego el curso de la tradición de la especulación francesa del siglo XX en tanto “El latín *speculatio* —junto con *contemplatio*, la traducción de *theoria*— tenía la misma raíz que *speculum* y *specular*, que se refieren al reflejo. Más que implicar una distancia entre sujeto y objeto, la tradición especular tendió en este sentido a destruirla” (32). Es decir, observar devuelve un reflejo absoluto.

La visión cartesiana de esta dualidad se comprende si asumimos otra dualidad imperante en su filosofía: la bifurcación mente y cuerpo. Para Descartes, lo que constituye el yo está dado por una condición inmaterial y albergado en la mente; en el acto de pensar. El cuerpo, por su parte, “es, como los otros cuerpos, una parte de la naturaleza, que se caracteriza por ser material, por ser una sustancia extensa. Como parte de la naturaleza, el cuerpo está sometido a sus leyes y determinado en sus movimientos por relaciones de causa-efecto” (Azpeitia, 2001: 249). Esta independencia entre «los ojos de la mente» y el cuerpo implica que el sujeto, con su potencialidad moral y de conocimiento, tiene la capacidad de autodeterminación.

Podría suponerse que el paradigma moderno cartesiano de la visualidad plantea un aparente estadio que posicionaría a las subjetividades en igualdad de derechos. Es más, se ha utilizado, como comenta Marta Azpeitia en *Piel que habla* (2001), para articular argumentos emancipadores de los cuerpos femeninos en tanto el cuerpo se supedita a la mente. Ahora bien, ¿En qué sentido no reproduce los binomios antes mencionados? Meri Torras retoma un concepto fundamental sobre el cuerpo. Este, al ser un atributo de la subjetividad, nos permite concebimos en tanto *tenemos* un cuerpo⁶. Ahora bien, La encrucijada discursiva que esto supone, que también será visual, es que borrar el cuerpo no necesariamente identifica, emancipa ni autoriza. Torras lo explica de la siguiente manera:

⁶ Esta categoría es propuesta por la académica catalana Meri Torras Francés en su artículo: “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia”. Disponible en web <https://cositextualitat.uab.cat/wp-content/uploads/2011/03/01.-El-delito-del-cuerpo.pdf> [Consultado el 15 de marzo de 2021]

D[d]emasiado a menudo el borrado de la diferencia genérico-sexual en la aproximación de algunos temas y aspectos ha desembocado en un discurso presuntamente universal que, no obstante, ha ignorado una y otra vez a las mujeres y a otros grupos subalternos igualmente excluidos del discurso hegemónico, y cuando las ha incluido ha sido para terminar evidenciando una subsidiariedad fruto de su diferencia material, es decir, de su cuerpo (16).

Podemos aterrizar lo anterior, pensándolo desde la relación entre cuerpos excluidos y *ocularcentrismo*, a partir de los planteamientos de Michel Foucault. Para el autor, la propuesta cartesiana resulta un problema en cuanto al lugar que se le asigna al cuerpo. La experiencia espacial tendría que surgir de un entrelazamiento entre el cuerpo y el mundo. De otra manera, “la «autenticidad» de las versiones de esa experiencia se vería mermada” (2007: 293). Sin duda, pensar el cruce entre cuerpos y el mundo tiene repercusiones políticas para unos cuerpos más que para otros. Si mantenemos un dualismo entre quien observa y lo observado, es decir, un relato visual cartesiano, se conserva —en las dos acepciones de la palabra— un orden visual racional, en el que la distancia está puesta hacia los cuerpos otros y sus relatos.

1.2 Mirada y lenguaje

Desde el *ocularcentrismo* la mirada tiene la capacidad de construir relatos sobre los cuerpos debido a una relación que se establece entre esta y el lenguaje. Ni bien lo extrapolamos a nuestra cotidianidad podemos comprobar cómo las metáforas visuales tienen un carácter ubicuo debido a un “complejo juego de reflejos que se da entre la percepción y el lenguaje” (Jay, 2007: 10). Es precisamente a partir de ese vínculo que Foucault establece una serie de reflexiones en su ya célebre texto *El nacimiento de la clínica* (1979). El autor estudia cómo con el nacimiento

de la clínica durante el siglo XIX se institucionaliza la racionalidad, la verdad y la claridad, según un método de observación —la mirada atenta de los médicos—, ante los enfermos (1979: 6). Ahora bien, mi interés está puesto en cómo se devela una suerte de amalgama, propiciado por el siglo de las ‘Luces’, entre mirada y lenguaje.

Para Foucault, el caso del nacimiento de la clínica es esclarecedor en tanto nos muestra una nueva forma de conocimiento que, en los términos del autor, se constituye desde la ceguera, desprovisto de mirada (1979: 86). Esto último recae principalmente en el acto de nombrar los cuerpos. En cuanto la palabra se inscribe sobre ellos, la mirada se vuelve ciega:

En otros términos, la mirada, que recorre un cuerpo que sufre, no alcanza la verdad que busca sino pasando por el momento dogmático del *nombre*, en el cual se recoge una doble verdad: ésta, oculta, pero ya presente en la enfermedad, ésta, cerrada, pero claramente deducible de la conclusión y de los medios. No es la mirada misma la que tiene el poder de análisis y de síntesis; sino la verdad sintética del lenguaje que viene a añadirse desde el exterior y como una recompensa a la mirada vigilante del estudiante (1979: 93).

En ese sentido, no podemos fiarnos de nuestra mirada pues se articula desde la artificialidad para construir relatos sobre los cuerpos (objetivizados y marginalizados) y precisamente son esos relatos los que Foucault nos invita a poner en cuestión.

Si Mirada y Lenguaje, en los espacios hospitalarios del siglo XIX, se imponen sobre los cuerpos para el pensamiento Foucaultiano, es debido a un procedimiento que se da en dos fases. Por un lado, la mirada que observa no interviene: “es muda y sin gesto. [...] un silencio que permite escuchar” (1979: 154). Sin embargo, lo que se encuentra al otro lado —quien padece la enfermedad— no será ya un interlocutor válido, sino más bien un espectáculo visible. Lo inmediatamente visto es lo que puede palpase con una rápida mirada; lo que es posible de ver. En definitiva, un hecho patológico y no ya una persona. Así, se reproduce “el gran mito de

una pura Mirada que sería puro Lenguaje: Ojo que hablaría. [...] a medida que viera, que viera más y mejor, se haría palabra que enuncia y enseña” (1979: 165).

Así, se dilucida una nueva episteme sobre la verdad que, en palabras de Martin Jay, está construida tanto visual como lingüísticamente. Y, si pensamos la historia de la ciencia en su vínculo con la historia de la visualidad, podemos encontrarnos un paso después de la enfermedad: la observación del cuerpo muerto.⁷ Ahora bien, ¿cuáles son los intersticios por los que se pasa cuando la mirada se dispone a la muerte? ¿qué miramos cuando miramos la muerte? Barthes y Didi-Huberman intentarán ayudarme a responder esto, uno desde la fotografía y otro desde la relación entre forma y presencia. Sin embargo, ambos encontrándose en la relación entre mirar y ser visto y el impacto en la constitución de una aparente subjetividad.

1.3 Mirar la muerte, mirar la foto

Si continuamos este recorrido de la mirada se vuelve imprescindible posarnos sobre uno de los principales apéndices, proporcionados por la tecnología, que se le añade al ojo: la fotografía. Con la incorporación de la fotografía a los estudios *ocularcéntricos*⁸, comienza el debate de en qué medida la mirada está mediada ahora por la cámara o bien, en qué medida nos impactamos ante lo que vemos ahí reflejado, en la fotografía. A pesar de que se ha buscado delimitar en

⁷ La relación entre la mirada y la observación del cuerpo muerto excede los fines de esta investigación. Sin embargo, es importante para considerar la articulación del cuerpo como un texto que puede ser leído, con su lenguaje y códigos compartidos. Véase Torras, Meri. “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia”. Disponible en web <https://cositextualitat.uab.cat/wp-content/uploads/2011/03/01.-El-delito-del-cuerpo.pdf> [Consultado el 15 de marzo de 2021]

⁸ Martin Jay asegura que los factores que propiciaron la incorporación de la fotografía y el cine en los estudios *ocularcéntricos* están dados por “la amalgama del estructuralismo, del psicoanálisis y del marxismo que se produjo a finales de los años sesenta y principios de los setenta” (2007:330).

abundancia la integración de este nuevo lenguaje a nuestras vidas⁹, me parece relevante centrarnos en lo propuesto por Roland Barthes en su texto *La cámara lúcida* (1980).

A diferencia de la interrogación a la mirada vigilante que propone Foucault, amalgamada en un lenguaje puro y totalizadora sobre los cuerpos enfermos, Barthes se preguntará por el carácter universal y artístico subyacente en la mirada a través de una cámara fotográfica. En un ejercicio por retornar al yo —insuflarle cuerpo a la textualidad y al campo de la crítica—, este último libro del autor se construye a partir de un método que denomina ciencia del sujeto, pues el carácter patético es intrínseco. Para él estudiar las fotografías implicaba estudiar una herida y no ya un tema: “veo, siento, luego noto, miro y pienso” (1980: 52). En esta aproximación hacia otra forma de «ver», vinculada a la subjetividad, se encuentran respuestas en la muerte.

Para pensar el retorno a lo muerto barthesiano, el autor nos propone una clasificación sobre las experiencias visuales ante la fotografía: *Operator* (quien fotografía), *Spectator* (quien mira las fotografías) y *Spectrum* (sujeto mirado por la cámara-ojo). En definitiva, aunque con particularidades, las experiencias están dadas por una subjetividad mirante y otra mirada. Lo anterior se vincula con otro elemento que destaca su autor, distinción fundamental entre la fotografía y otros lenguajes, y es su indefectible contingencia: “siempre hay *algo* representado” (1980: 61). Cuando nos remitimos a un «referente fotográfico» hablamos de algo *necesariamente* real, y no algo potencialmente real. De esta manera, la noema de la fotografía será «esto ha sido» (121).¹⁰ Entonces, podemos suponer que el *spectrum* no puede ser otra cosa que ese referente. Ahora bien, para Barthes, el *spectrum* es una subjetividad que se constituye,

⁹ Véase Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. (trad.) José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2004; Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. (trad.) Carlos Gardini. España: Debolsillo, 2018; Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. España: Círculo de bellas artes, 2018; entre otros.

¹⁰ En esta misma línea, Barthes se refiere a otros lenguajes y su relación con el referente. El texto tendría la capacidad de transmutar la representación (“hacer pasar una frase de la descripción a la reflexión” (1980: 61), la pintura, por su parte, puede fingir una realidad que no *necesariamente* fue tal («esto pudo haber sido»), y el discurso, aun contando con referentes, pueden y con frecuencia es así, perseguir «quimeras» (1980:121).

de manera activa en acto de «posar»: “no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis)” (1980: 42).

En un ejercicio de recapitulación, recordando los postulados cartesianos, es el sujeto quien mira al objeto. Lo anterior debido a que, a través de los ojos de la mente, de carácter racional e inmaterial, podemos acceder a la autodeterminación de sí. En Barthes, la dualidad sujeto/objeto no aplica bajo estas lógicas en tanto quien es mirado (*spectrum*), a pesar de devenir objeto, está mediado por un halo mortuario que siempre es espectral y alberga en sí una capacidad de constitución. Mientras que quien mira, sea el *operator* o el *spectator*, tiene la facultad de hacer existir la fotografía según si le anima —principio de aventura— o no (1980: 49). En ese sentido, tanto una subjetividad como otra se construyen y se resignifican en el ejercicio de mirar pues es el abismo mortuario al que se están enfrentando; aunque siempre mediados por la fotografía.

Si la relación sujeto/objeto la pensamos en términos foucaultianos, nos encontramos con una experiencia trunca. Lo mirado se traduce en desechos patológicos y no construye una relación con quien mira. Barthes y su propuesta sobre la cámara-ojo articulan que el eje de ver y ser vistos es un paradigma de transformación subjetiva¹¹. En la propuesta barthesiana la imagen devuelta es una que nos impacta en términos de *studium* o de *punctum*. Las primeras serán aquellas fotografías que tienen un interés político, histórico o cultural. Como *spectator* dedicamos nuestro estudio a ellas, nunca un goce o un dolor, pues ese espacio se reserva para el *punctum*. Estas últimas son las que con tan solo un detalle expande el marco y nos punza (1980: 58-95). Aunque ambas cohabitan, las primeras serán aquellas que están cifradas, las que

¹¹ Comprendemos que estamos ante dos maneras de interrogar la mirada desde dos paradigmas diferentes. Foucault desde el nacimiento de la clínica durante el siglo XIX y cómo la mirada irrumpe en los cuerpos enfermos, mientras que Barthes trabaja la noción de mirada en su vínculo con la fotografía y la muerte. Sin embargo, ambos textos cuentan con pocos años de separación en sus publicaciones respectivas, el primero en 1963 y el segundo en 1980, y han sido estudiado como dos de los más importantes detractores del *ocularcentrismo* francés del siglo XX.

podemos nombrar, definir, estudiar y mirar con certeza, pues “[1]Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme” (88). Lo relevante para nosotros de esta clasificación no se vincula necesariamente con la fotografía, sino que más bien con la relación que se establece entre mirar, ser mirado y cómo, cuándo lo hacemos, hay puntos ciegos para el devenir de la construcción subjetiva que solo caben en el campo de lo imaginable. Puntos ciegos que si trasladamos a esta investigación aparecerán en el campo de la creación literaria, de la mano de mirar y escribir.

1.4 Mirar y ser vistos por la carne

El vínculo entre mirar y ser vistos resulta fundamental para efectos de esta investigación pues el acto de mirar está marcado por esta bifurcación. Es por eso que se vuelve pertinente incorporar las reflexiones contemporáneas del filósofo Georges Didi-Huberman. Este autor ha dedicado parte de su estudio a conceptualizar la historia del arte en concomitancia con la imagen¹². En su libro *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997) discute en clave filosófica la relación entre presencia y forma a partir la experiencia visual. Tomará dos figuras: el hombre de la creencia y el hombre de la tautología desde un análisis crítico de textos de Kafka y Joyce.

Ahora bien, su libro comienza con una afirmación clave sobre *ver*. Para Didi-Huberman este proceso siempre será un acto paradójico pues al ver seremos vistos. Sin embargo, va más allá: no podemos luchar contra el carácter ineluctable de esa bifurcación que, en definitiva, no solo es una división propiciada por las subjetividades, sino que por los volúmenes (presencias).

¹² Así podemos verlo, por ejemplo, en libros como *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. España: Paidós, 2004., donde problematiza el lugar que ocupa la fotografía en el relato de la historia y la construcción de la memoria sobre el horror del Holocausto judío. O bien, su libro *Venus rajada*. Madrid: Losada, 2005., en el que a partir de la pintura de la venus de Botticelli nos propone una otra forma de mirar las artes plásticas y las nociones de desnudez femenina. Si bien estos libros no se contemplan en nuestra investigación, esta suerte de trilogía nos permite advertir elementos fundamentales del trabajo de su autor: la mirada, la historia del arte y la fotografía.

En ese sentido, ver será para el autor toparse ineluctablemente con otros cuerpos en tanto es una experiencia del tacto (1997: 14-15). Vale decir que el reclamo de una experiencia táctil al mirar y ser mirado no culmina la propuesta de Didi-Huberman, pues si en ese ejercicio accedemos al volumen, también al vacío: ver será ineluctable cuando lo asedia la pérdida, la posibilidad de la muerte. La primera —lo que vemos— proporciona una presencia, mientras que la segunda —lo que nos mira— proporciona un vacío. Es un juego de luz y de sombra, de conocimiento y de pérdida. Para Didi-Huberman, en ese intercambio paradójico, nos constituimos; entre el volumen corpóreo y el vacío mortuario.

Lo propuesto por Didi-Huberman es actualizado por la ensayista y narradora española Remedios Zafra al contextualizarlo en un mundo hiperconectado, veloz, tecnologizado y capitalizado. En su ensayo *Ojos y capital* (2018), hace alusión a los dos elementos del título del libro como “monedas de cambio cada vez más igualadas, que ambos nos hablan de nuevos sistemas de valor, poder e identidad en un mundo excedentario en lo visual y siempre conectado” (2018: 12). En ese sentido, la autora constituye una crítica al lenguaje vinculado a las imágenes en el que estas estarían desprovistas de carne (“palabras del tocar y del oler, de la muerte y de la boca y de la carne” (2018: 15). Estas imágenes sin cuerpo nos harían ver, aunque nunca pudiendo *verlas*. La autora se preguntará, entonces, qué sucede con la subjetividad si estamos constantemente sometiéndonos a imágenes desprovistas de carne. Para ella, no tener conciencia de lo visto implica un despojo de la subjetividad y por tanto una presencia —un volumen —, en términos de Didi-Huberman, pues nada hay al otro lado que te devuelva la experiencia de lo visto o, en palabras de Zafra: “carente de exigencia para lo visto y para ser descubierto uno mismo como alguien que *ve*” (2018: 54).

La respuesta de la autora estará puesta en encarnarse, insistir en “un ‘soy’ que se resiste a igualarse a ‘mil dos registros, trescientas veinte visitas, cuatrocientos seguidores...’ (2018: 217). Ante una mirada que no nos deja ver, su búsqueda está puesta en otras formas de mirada,

como la crítica o la artística. Si bien ambas propuestas discuten la noción de ver desde la presencia y los cuerpos, Didi- Huberman asume que *tocarse* mirada es estar ante el Tiempo. La imagen alberga para este autor un porvenir y una memoria que presenta mayor intensidad que quien la mira ¹³. Por su parte, Zafra, que discurre en un tono menos filosófico y más crítico, desconfía de la capacidad de la imagen de albergar pues hoy constituimos un “pasado de fragmentos digitalizados” (2018: 2016). Y miramos, casi en un acto desesperado, intentando “dejar constancia en algún gesto que contabilice que hemos mirado” (2018: 2016). Ahora bien, para pensar en términos de esta investigación habrá que prestar atención a ese ‘soy’, esa subjetividad que Zafra busca levantar como un estandarte en resistencia en el capitalismo digitalizado, pues es posible que las manifestaciones que encontremos no sean más que señuelos de subjetividad —en términos barthesianos— o fantasmagorías del yo, si lo pensamos desde propuestas autoficticias—, o bien, máscaras textuales —a la manera de Paul de Man.

1.5 Mirada velada/ mirada fluida

Hasta ahora hemos pensado el lugar de la mirada en su relación con la subjetividad. Entre las dicotomías mente cuerpo y la potencialidad de *estar* cuerpo, ver y ser vistos; por la muerte, por el tiempo, por la carne, así como ante la mirada podemos o no constituirnos subjetividad. Ahora bien, es necesario pensar otro acercamiento posible: cuando *somos* un cuerpo. Meri Torras lo explica de la siguiente manera:

¹³ Como bien apunta Lucía Caminada en *La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorio* (2020), Didi-Huberman retoma el concepto de aura de Walter Benjamin en su ensayo *Lo que vemos, los que nos miran* “para recuperar la idea de espacio e inscribir la paradoja visual basada en la doble distancia temporal y espacial. Esta doble distancia emerge de la cuestión entre lo mirado y quien mira. En esta liminalidad donde el aura se instala como manifestación particular, dotada de una originalidad única” (2020:43).

Una no puede deshacerse de su propio cuerpo, ni siquiera transformarlo tan fácilmente, no podemos pretender ser completamente otros/as en un mismo cuerpo ni completamente los/as mismos/as en otro cuerpo, porque el cuerpo dice quiénes somos (otra cosa es que creamos que acierta o no, o percibamos nuestro yo uno y múltiple a la vez). Nos escribimos en el cuerpo y, a la vez, el cuerpo nos escribe. ¿Qué dice nuestro propio cuerpo de nosotros/as? (17).

¿Qué sucede, entonces, cuando el *ocularcentrismo* opera sobre los cuerpos dictando con su mirada escrutadora las pautas identitarias y de comportamiento? Dos posibles respuestas las encontramos en la teoría de los fluidos de Luce Irigaray y la mirada velada de Hélène Cixous.

Como bien apunta Martin Jay, uno de los grandes argumentos que se posicionan como detractores del llamado *ocularcentrismo* es desde los feminismos franceses del siglo XX. Para Irigaray, la supremacía de la mirada es un instrumento de la cultura patriarcal occidental. El ojo, como órgano objetivante, establece una distancia infranqueable con los otros sentidos, olvidando el cuerpo. Es palpable que la discusión que revitaliza la autora es la dicotomía mente/cuerpo, sin embargo, volcando la problematización a la diferencia sexo-género. A partir de eso, el impulso deconstructivista será pensar —al menos en una de sus aristas— el lugar de la mujer y su posibilidad intersticial. Para la autora, hablar «mujer» es el lenguaje de los restos, de los fluidos (2009: 83). Es un movimiento que se cuele por los intersticios de lo sólido (la mirada hegemónica patriarcal y racional) y que es “continuo, comprimible, dilatado, viscoso, conductible, difundible” (83).¹⁴

En definitiva, la mirada fluida no hace más que recordarnos que, también existe una que se encarna, de manera intersticial. Así como con Didi-Huberman asumimos la carne vinculada a la presencia más absoluta de mirar la imagen y así, el tiempo y la muerte; y con

¹⁴ Las propuestas teóricas del feminismo de la diferencia han recibido con posterioridad una serie de críticas por su carácter esencialista y biologicista, en tanto existiría un «ser mujer» con ritmos internos. En el apartado de autorías femeninas se discutirá de manera más extensa estos asuntos. Sin embargo, no deja de ser sugerente para pensar otras formas de la mirada: una con potencialidad de articularse arraigada al cuerpo y que pone en duda la capacidad de subjetivarse.

Zafra encarnar para retornar al ‘yo soy’, Irigaray nos presenta el flujo de una mirada femenina que asumimos como la mirada de los sentidos otros, los restos. Pues, por ejemplo, como explica Remedios Zafra, “el poder ocularcentrista opera también proyectando oscuridad y puntos ciegos, como ese lugar de sombras llamado *hogar*” (2012: 52). Con la obtusa dicotomía dentro/fuera o bien, en términos de los estudios de autoría -lo público y lo privado-, se materializa el impacto de la mirada sobre los cuerpos: las voces femeninas quedarán (des)autorizadas por su carácter íntimo y su función testimonial¹⁵. La mujer y su mirada fluida queda en la sombra de un punto ciego y fuera “de la debida(s) forma(s)” (2009: 83).

Mientras Irigaray nos señala la mirada de los restos para cuestionar el *ocularcentrismo*, Hélène Cixous, en el libro que comparte con Jacques Derrida titulado *Velos* (2001), nos propondrá la mirada velada¹⁶. La autora asume el reto de una mirada fluida y, mediante un tono confesional que transita de la primera a la tercera persona, impostará una mirada miope, íntima y privada; esa que no habla desde las debidas formas. Para Cixous la mirada velada por la miopía se da en dos esferas. La primera es el velo que cae sobre sí misma construyendo una subjetividad atada a la falta y a un “creer cojeante” (2001: 23). El segundo velo es el que separa el reino de los videntes según la conceptualización de su autora, del de la mujer. Este tipo de velo también será una forma de miopía que invisibiliza y niega.

Los presupuestos que se imbrican en las dos caras de esta mirada velada están dados por la pregunta por la subjetividad en tanto: ¿Existe o no cuando el cuerpo que se expone no puede verse a sí, ni es percibido por otros? El yo, si cabe, pareciera que solo puede nombrarse como tal cuando es por medio de unos ojos velados. ¿Qué pasa cuando no se constituye como mirada oficial?, ¿cuándo cojea?, ¿se ve igualmente? ¿Es posible llegar a acercarse a ese lugar

¹⁵ Véase Fontdevila Pérez, Aina y Meri Torras Francès. *Qué es una autora. Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019

¹⁶ Me refiero a la traducción de Negrón, Mara. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2001. Este libro reúne dos escritos: *Sa(v)er*, de Hélène Cixous y *Un verme de Seda* de Jacques Derrida. Sin embargo, el libro fue editado con el nombre *Velos*. En esta ocasión nos abocaremos solamente al texto de la filósofa francesa.

—el de los no videntes— y afirmar que se ve de otra manera? A la inversa, ¿es posible afirmar que quien ve, sabe que ve y reafirma su subjetividad en la mirada? Aun así, en este texto que busca acercarse tanto a su experiencia de ceguera como a los acontecimientos posteriores a su cirugía de ojo, afirmará que el velo que caía sobre sí le impedía constituirse como subjetividad y, el velo de los prolijos (videntes) la separaba construyendo dos formas de mirar, la de ella y la de los demás. Es la pregunta por qué sucede con la subjetividad y su mirada, cuando solo es cuerpo y cuando esa significación es una que está marcada desde la diferencia.

1.6 Conjunción de miradas: la muerte, la diferencia y la actualización

Hasta ahora hemos realizado un recorrido por algunas de las propuestas *anti-ocularcéntricas*, pensando en qué medida las críticas que estas suponen se articulan como categorías operativas, como miradas posibles. Desde mirar la muerte con Barthes y Didi-Huberman a mirar la diferencia con Irigaray y Cixous hasta terminar con una mirada localizada, tanto en el presente como en el territorio, propiciada por Remedios Zafra.

Mirar la muerte guarda en sí misma la relación entre ver y ser vistos, así como la problematización de la presencia y, en última instancia, la necesidad de siempre estar remitiendo a un referente —real y en pasado— que en algún momento *ha sido*. Para Barthes esa muerte acontece al mirar una fotografía, para Didi-Huberman es un proceso ineluctable de la mirada, para Foucault, con los procesos de observación de la modernidad, miramos desechos. Así, en los juegos de miradas que establecen estos autores, la subjetividad que mira/ es mirada se impactará de manera diferente. En los presupuestos barthesianos, ante la microexperiencia de la muerte, quien es visto, es un sujeto que se siente devenir objeto y por tanto la mirada transforma la corporeidad y, quien es mirado, se deja construir por la performance fotográfica.

En el caso de lo planteado por Didi-Huberman la constitución de subjetividad solo puede darse a partir del volumen de un otro, es un acto propiciado por los cuerpos. Ese ejercicio del tacto, sin embargo, será tanto de conocimiento como de pérdida, pues el vacío que se abre es la conciencia de la temporalidad. Por último, en cuanto a Foucault la Mirada/Lenguaje que observa no permite discurso, solo cuerpos desechables, cuerpos contruidos a partir de la gran Mirada unificada y moderna. Así, la posibilidad de estar cuerpo.

Ante la pregunta por cómo se construye la subjetividad cuando la mirada acontece, sea una mirada hegemónica o la cámara-ojo de fotografía, también nos preguntamos si una mirada otra es posible. En ese sentido, la mirada de la diferencia (Irigaray y Cixous) agrega al marco *ocularcéntrico* el filtro patriarcal para pensar la hegemonía de la mirada y nos proporciona dos categorías: la fluida y la velada. Con la mirada fluida nos preguntamos si es posible un discurso que transcurra por los intersticios del discurso oficial y que fluctúe amalgamándose con otros sentidos o bien, si ese ha sido el lugar asignado para pensar la mirada femenina y, por tanto, la razón para (des)autorizar y desatenderla. La mirada velada, por su parte, traduce el mundo en los términos de una miopía. Imposibilidad subjetiva para constituirse como tal debido a la alteración perceptual y, alteración colectiva -dada por la hegemonía del ocularcentrismo- para percibir ojos disidentes, enfermos, desprolijos. Ambas, desde sus veredas reclaman la imposibilidad de ver-se y discurrir discurso cuando el doble filtro de una mirada patriarcal recae sobre las subjetividades. Sin embargo, el espacio queda abierto en tanto: ¿mirar fluido, velado, diferente, es mirar mujer?, ¿hay un hablar mujer? ¿podemos evidenciar/palpar cómo mira la diferencia y cómo mira quien ve prolijamente?

Así, una vez esbozada la noción de mirada en relación a la subjetividad y «ser mujer», resta localizarla. Si Remedios Zafra auguraba que una de las maneras de encarnar nuestra mirada, retornar al 'yo soy' desperdigado en las múltiples miradas sin memoria que se desperdigaban en las sociedades capitalistas, era a partir de la mirada crítica del arte; nosotros

pensamos en la mirada inclinada de la fotógrafa chilena Paz Errázuriz. En el libro colaborativo con el biólogo Jorge Díaz, *Ojos que no ven* (2019), se posicionan desde el activismo y el feminismo para articular una propuesta transdisciplinar. A partir de una mirada cercana a los Estudios Culturales, la mirada localizada de Errázuriz se inclina a caminar la ciudad intentando repensar las formas en las que pensamos la realidad nacional. La mirada inclinada implica anclarse a una coyuntura —un territorio—, constituirse y develarse políticamente, iluminar las zonas nubladas del álbum nacional, traspasar fronteras genéricas y, asimismo, reconocer las contradicciones, pues como afirman: “para un ciego una fotografía no es más que un trozo de papel” (2019: 25).

La presente investigación busca responder, a partir de una mirada siempre inclinada, la relación entre las subjetividades mirantes y miradas; identificadas como femeninas o no, con sus transgresiones genéricas entre los textos, y cómo se desplazan por los intersticios: entre los territorios textuales, nacionales, sexuales y autoriales

2. Discusiones en torno a la literatura del yo: hacia una mirada híbrida

2.1 Acercamientos a una mirada ambliope

En el capítulo anterior se buscó introducir algunas líneas acerca del ojo y la mirada. El primero supone una materialización y arraiga en los cuerpos. La segunda se presente como la abstracción del primero, su conceptualización y potencialidad como agente universalizador. Así también, se tanteo el impacto de la mirada en la cultura occidental, a través del concepto de *ocularcentrismo*, así como propuestas que se posicionan en contra de ese saber-poder. Lo anterior con el propósito de comprender el rol fundamental que asume la subjetividad, a la hora de pensar en La Mirada y, en consecuencia, en las miradas.

Puntalicé la relevancia de la subjetividad para hablar sobre la mirada en los siguientes términos: primero, en el juego de ver y ser vistos y, segundo, como en ese diálogo de miradas se desvelan relaciones de poder en el plano de la palabra, la escritura y los lugares de enunciación. Es por esto que abordar el auge *yoístico* en diálogo con la mirada es fundamental. En este primer acercamiento me centraré en el impacto de la subjetividad en el ámbito literario pues me permitirá adentrarme en las estructuras textuales de mi *corpus*.

Comienzo la discusión acerca de ‘las literaturas del yo’, con sus múltiples manifestaciones y teorizaciones contemporáneas. Para esto, propongo un acercamiento actual: la «mirada ambliope» de Verónica Gerber Bicecci (2017). En sus paratextos encontramos que la autora se autodefine como “una artista visual que escribe”¹⁷. A su vez, podemos ver que sus textos se construyen en un lenguaje híbrido en el que palabra e imagen se amalgaman dotando tanto de estructura como de sentido.

Conjunto vacío, obra literaria de Gerber publicada en 2015, nos proporciona un marco referencial a partir del préstamo de diversos géneros como el epistolar, el testimonial, el

¹⁷ Extraído de las solapas, tanto de las ediciones mexicanas de la editorial Almadía (*Mudanza*, 2017), como de la de Pepitas editorial (*Conjunto vacío*, 2015).

autobiográfico y el narrativo. En el texto, las ausencias no logran subsanarse y las palabras se ahuecan: “Los conjuntos se intersectan más o menos igual y lo único que cambia es el punto de vista desde el que toca ver: la renuncia es voluntaria, el consenso es lo menos común de las opciones, y el abandono es una imposición” (2015: 9). Contará, como asegura su narradora, ‘historias irremediabilmente trucas’ (2015: 9) en las que, por medio de un halo de indeterminación, sabemos que la ausencia es material y se encarna en la desaparición de la madre durante la dictadura argentina.

La contradicción en la identidad textual de su narradora está dada por una mirada doble que muy pronto se nos confiesa: “Yo (Y), en cambio, quería ser artista visual pero casi todo lo pensaba en palabras. Mis compañeros en la escuela de arte decían que eso era muy raro” (33)¹⁸. Las respuestas de esta mirada que transita y se fuga; entre visualidad y palabra, las encontramos en *Mudanza* (2017). El ensayo que lo inaugura está dedicado a su mirada ambliope, concebida desde una intimidad cotidiana con la que percibe el mundo, pero también es una declaración sobre el arte y la literatura; una que reúne palabra y acción. Define su ojo ambliope como *ojo flojo*, y su mirada como visión doble: “Era bizca, aunque no de forma constante: mi ojo paseaba repentinamente y nunca me llevó con él. Un individuo aparte, un desconocido. Un ojo vagabundo que se quedó en algún punto de alcanzar la madurez visual; es decir, tengo un ojo que mira como una niña de entre dos y siete años” (2017: 11). La mirada ambliope de Gerber, entonces, está mediada por la relación entre la palabra y la imagen; entre el relato de lo trunco (el fallo) y las ausencias. Estos elementos se materializan a partir de la hibridez genérica y la exploración de una intimidad cotidiana.

¹⁸ Se mantuvo el original del texto ‘(Y)’. La aparición de cualquier otro personaje, incluida ella misma como narradora, contiene una abreviación entre paréntesis debido a que luego la encontramos refractada en los complementos visuales de la novela.

Comencemos con la intimidad, rótulo fundamental que articula esta investigación. Leonor Arfuch se hace la pregunta por cómo investigar el espacio biográfico en la contemporaneidad¹⁹ —con tantas proliferaciones y en esta era de la intimidad—. Para hacernos esta pregunta se vuelve fundamental desentrañar cómo se construyen las subjetividades mirantes y cuáles son las estrategias de esas miradas. Lo anterior debido a que en el *corpus* escogido encontraremos con una serie de recursos y procedimientos que son propios de las novelas híbridas contemporáneas (Areco, 2015) por sus desterritorializaciones (Halfon), el *bricolage* (Rimsky), por sus poses y procedimientos autoficcionales (Meruane), por la transtextualidad (Gainza), etc. En definitiva, se adoptan múltiples formas de las miradas porque en esta era de la intimidad, de seres grises, relatos no unívocos y con el yo en crisis, cada ojo cuenta un mundo.

Me valdré de la mirada ambloipe de Gerber para intentar responder a la pregunta de Arfuch. Ahora bien, algunas respuestas las encontraremos en las discusiones recientes sobre las literaturas del yo, el lugar de la hibridez en la posmodernidad, y el tono menor que adquieren muchas de estas ficciones localizadas en el Cono Sur.

2.2 El yo en la mira: discusiones entre autobiografía y autoficción

Desde fines del siglo XX y lo que llevamos de este, se ha instalado de manera prolífica una serie de discusiones de ida y vuelta en torno a ‘las literaturas del yo’, los géneros referenciales (autobiografía, epistolarios, diarios íntimos), la oleada autoficcional con su boom editorial, entre otros. Así también, nos encontramos con un trabajo afanoso de parte de la teoría literaria europea y latinoamericana en la búsqueda por desentrañar las particularidades genéricas de

¹⁹ Me refiero a su libro *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*, al que remitiremos más adelante.

estos textos; los movimientos del yo cuando dice yo, los anclajes a los territorios y las coyunturas existenciales. En este escenario mareante, en el que lo nuevo demaniano se impone como categoría y “cada nuevo libro parece que inaugura una nueva clase de nueva nueva crítica” (1991: 7-8), las propuestas se suceden, se discuten y se contradicen. Intento, sin pretensiones exhaustivas ni totalizadoras, poner en diálogo algunas de ellas para responder de qué manera son operativas estas categorizaciones y cómo conviven propuestas de uno y otro lado del atlántico.

El primer eje indudable que puede funcionar como puerta a la discusión sobre los géneros *de al lado*²⁰ y sus actualizaciones contemporáneas, es el lugar que ocupa el yo. El yo postmoderno ha vivido fracturas en los últimos años, impacta directamente en la forma en la que se concibe también en los estudios literarios y, particularmente, en los referenciales. Más adelante discuto en qué medida me interesa abordar metodológicamente en esta investigación el carácter existencial subyacente en los textos o bien si ese aspecto también es uno que se pone en disputa.

Para acercarnos a ese yo, sea el que quiere decir yo o el que lo falsea y nos miente, o bien el que se construye en el texto, optamos por hacerlo a partir de las particularidades de algunas discusiones entre autobiografía y autoficción²¹. Me interesa indagar en las especificidades genéricas, así como la construcción de subjetividad textual o bien las discusiones acerca de los caracteres intrínsecos y extrínsecos que participan en la conformación de los textos. De esta manera, se comienza desde un principio que será también impostado,

²⁰ «*de al lado*» debido a la conceptualización propuesta por el crítico chileno Leónidas Morales. Por su condición de menor en la escala de jerarquización de los géneros donde la novela se impone como lo hegemónica. Nos remitiremos más adelante a este elemento.

²¹ Los orígenes y posteriores mapeos de esta discusión teórica pueden encontrarse en el texto compilatorio de Ana Casas de 2012. Contiene textos fundamentales como los de Serge Dubrovsky, Marie Darrieussecq, Vincent Colonna y Manuel Alberca, además de contar con una introducción que traza una cronología con los devenires del concepto. Si bien el enfoque está puesto en la autoficción como género —o subgénero, dependiendo de la propuesta—, proporciona claves importantes para comprender el curso de los estudios sobre la autobiografía en el continente europeo. Véase: Casas, Ana. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arcos libros, 2012.

inscrita en los planteamientos establecidos por Paul de Man sobre el carácter prosopopéyico de la autobiografía²².

Para el autor, el yo de la enunciación siempre se manifiesta en los textos autobiográficos como retórica. Lo anterior debido a que su tropo es el de la prosopopeya, en el que las elucubraciones son en el campo del lenguaje, y donde se corresponden dos espacios por una presuposición de semejanza: “(entre el *yo* del pasado y el *yo* del presente, entre quien dice *yo* y quien escribe *yo*, entre lo muerto y lo vivo y entre los muertos y los vivos) [...] Pero, al convertirse en literatura, la búsqueda de la semejanza, condenada teóricamente al fracaso, alcanza, no obstante, su culminación estética” (Catelli 1991: 13).

La correspondencia con la mirada ambliope de Gerber es clara. Del enunciado demaniano se desligan varias propuestas: en primer lugar, que la relación de semejanzas solo se puede establecer de manera teórica y, en términos de la mirada ambliope, los textos que leemos solo son “micas con aumento”, es decir, son embustes, engaño, un enredo (2017: 15). Lo anterior debido a que es el texto el que nos develará a una subjetividad en crisis, que fracasa, en el proyecto de autoidentificación de *sí*. Por lo tanto, en los planteamientos demanianos la noción de identidad, es decir, aquello que tiene un rostro reconocible —pensemos en una potencial firma— no puede corresponderse con su máscara pues el ejercicio es dotar de mirada (y narrarlo) a aquello que carece de una.

En segundo lugar, si consideramos que para De Man el yo del relato es solo una máscara textual, es porque para el autor no existiría un yo previo a este, sino que es uno que se construye arbitrariamente en el relato. Si la imagen de la autobiografía es la prosopopeya es precisamente porque para hacer hablar algo muerto, previamente aquello está vacío de significado. El yo deformado en De Man es aquello que aparece solo en el plano de la escritura. Así también

²² Véase: “La autobiografía como desfiguración”, *Anthoropos. Boletín de información y documentación*, 29, 1991 [1979].

sucede en Gerber, en tanto es en el espacio de la textualidad en el que la mirada ambliope se entrega a la contemplación floja y doble de “los signos abstractos de esta mirada intermitente y su alfabeto deformado” (2015: 15). Como en ambos autores la subjetividad se construye en la textualidad, a De Man le resulta problemático pensar en poder formalizar a ese yo porque carece de toda forma²³. Y, por tanto, la posibilidad de desentrañar la especificidad de la autobiografía ya sea “histórica, genérica, existencial o, como lo hace Lejeune, documental y contractual” (Catelli, 1991: 19), no es posible.

Es en ese carácter contractual criticado por De Man y Catelli, que podemos ir situando una suerte de origen de los estudios de autoficción. La data proporcionada por Manuel Alberca y Ana Casas tiene asidero en tres autores: Lejeune con “El pacto autobiográfico” y la famosa casilla que queda en blanco, así como la novela *Fils* de Serge Dubrovsky y su invención del neologismo ‘autoficción’ y, por último, la autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tanto estos como posteriores escritos han abierto un intenso debate que, sumado a la proliferación de textos de difícil clasificación genérica, y una propulsión comercial por parte de las editoriales, el concepto crítico «autoficción» se ha vuelto problemático y obtuso (Casas 2012: 11). Bien por tratarse de una deriva postmoderna de la autobiografía, o bien por asumir procedimientos propios de una novela de tipo antirrealista (al menos en apariencia).

Aunque con bastante diferencia entre los autores que la estudian, hay un consenso más o menos general en cuanto a la definición de autoficción. Esta sería:

una elaboración paradójica donde se infringen las convenciones genéricas tanto de la novela como de la autobiografía. De la novela, por un lado, al producirse la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje; y de la autobiografía, por el otro, porque dicha identificación se ve cuestionada (Casas, 2012: 33).

²³ Si lo pensamos en términos de Didi-Huberman y el ineluctable acto de ver, este vacío demaninano, enfrentarse a él, no supone para Didi-Huberman realmente un problema. Es en el vacío mortuorio de la mirada donde se construye subjetividad; cuando nos encontramos ante el tiempo, en la experiencia de conocimiento y pérdida, cuando miramos y somos mirados.

Este situarse al margen de la autobiografía le ha permitido a la autoficción revisar los procesos de la crisis del yo que la primera ha enfrentado: la arremetida del psicoanálisis y asunción de un yo disgregado y fragmentado, la deriva deconstructivista y su propuesta de un yo que se textualiza. Ante este panorama, la autoficción se erige diferenciándose en cuanto al principio de referencialidad:

la diferencia fundamental entre la autobiografía y la autoficción es, justamente, que esta aceptará *voluntariamente* la imposible reducción de la autobiografía al enunciado de realidad, al enunciado biográfico, científico, histórico, clínico, en suma; ‘objetivo’; la autoficción aceptará voluntariamente —por lo tanto, estructuralmente—, la imposible sinceridad u objetividad, integrando la parte de mezcolanza y ficción debido en parte al inconsciente” (Darrieussecq, 2012: 79)

En ese sentido, el principio de verdad que augura Darrieussecq, homologado al discurso científico y objetivo, permite suponer que la autoficción es el género propicio para elaborar textualidades *anti-ocularcéntricas*. En vez de pensar en términos de La Mirada, se construyen miradas. El centro se posiciona en la construcción de subjetividades y se ancla en los múltiples lugares de enunciación. Así, la relación que estableció Foucault entre Mirada y Palabra —científica, escrutadora y distanciada— se fisura.

A su vez, el principio de verdad y, con la resonancia de fondo de Lejeune, se sostiene en las concordancias nominales y la impronta que le *tendría* que dar especificidad al género: la firma. Este elemento contractual (científico, clínico, objetivo) sería el que sostiene un análisis posible y que solo se concreta en el momento de la publicación y se valida con un lector que suscribe el contrato (Catelli, 1991: 73). Por mi parte, me resulta menos constreñido pensar la autobiografía desde un paradigma demaniano, en el que el presupuesto de verdad no es operativo en tanto objetividad clínica. Sin embargo, comprendo que la autoficción contiene en su definición y conformación un ímpetu de asumir preceptos y exploraciones postmodernas acerca de la novela y el yo. Es el carácter de mezcolanza (Darrieussecq, 2012: 79) —que

vincularé con la hibridez— fundamental para la comprensión del *corpus* y, es en esa mezcla, donde radica el carácter problemático del género; tanto en su comprensión, como en lo que se entiende como constitutivo del concepto.

Sin embargo, no hay acuerdo sobre su calidad de género o subgénero (2012: 26), tampoco de su vinculación/ desvinculación con la novela y la autobiografía. Lejeune establece que convive un posible pacto contradictorio y simultáneo entre ambas, mientras que Vincent Colonna lo desliga de la autobiografía para acercarlo a la novela estipulando cuatro posibles acercamientos de la figura autorial (1989). Por su parte Genette plantea una fórmula que diferencia la figura autorial de la del narrador, pero la amalgama a la de personaje (70). En ese sentido y, como augura Catelli, “todas aquellas sistematizaciones genéricas que dejaron de practicarse respecto de la poesía y la novela se hacen ahora respecto de los géneros de la memoria —o géneros del yo—: descubrir los orígenes, acotar las características nacionales, buscar los padres y madres fundadores” (2007: 61). En definitiva, lo que nos recuerda es un ejercicio de crítica literaria de tipo formalista.

Esta metodología es heredera de un giro analítico en teoría literaria mencionado por Catelli:

Hoy tendemos a considerar la forma como intrínseco mientras que el significado es visto como externo; ya sea producido por el lector en el acto de la crítica [...]. Durante la oleada formalista, se imponía la necesidad de sistematizar y regular lo interpretativo, y paralelamente, aparecía la exigencia de tornar formalizable la secuencia temática de los textos, secuencia antes relegada al contexto (1991: 34).

El sustrato de esta afirmación es la consideración de una separación entre la literatura como algo encerrado en sí mismo, dissociado de lo que está allá afuera (34). Es por esta razón que se vuelve importante el planteamiento demaniano sobre las funciones estéticas e históricas que

nos permitirán problematizar esta concepción y, por lo pronto, acercarnos a otras aproximaciones a la conceptualización.

Catelli explica que el «momento autobiográfico» se constituye a partir de la doble funcionalidad, histórica y estética, concretada en su manifestación; en el acto de lectura. Este momento no *es*, sino que acontece. Lo anterior debido a que, para De Man, la autobiografía viene a cuestionar que exista un distingo entre ambas funciones. En estos relatos “es algo unitario y crucial: una especie de frontera subjetiva, de distancia moral que protegería al autor autobiográfico de su experiencia, pero también una vía común que permitiría la convergencia entre estética e historia” (2007: 38). La importancia de esta concepción bifacial radica en que, al concebir y analizar el yo y sus intimidades, no implica ni una postura esteticista —que incurra en un análisis desprovisto de contexto—, ni una postura historicista que olvida particularidades genéricas y relega el género a documentos epocales. Así, por ejemplo, a partir de este esquema, Catelli se pregunta por la construcción de intimidad femenina en los diarios íntimos²⁴. La respuesta la encuentra a partir de una subjetividad que se imprime con ese mismo doblez: estético e histórico; interior y de escritura de los demonios; de violencia y encierro forzado. (2007:5 1-52). ¿En qué medida puede extrapolarse esta convergencia de elementos, a partir del análisis de momentos autobiográficos, si lo pensamos desde propuestas sobre la visualidad y la escritura? Porque, en definitiva, este doblez de la subjetividad puede encontrarse en la mirada doble propuesta por Roig.

Lo anterior abre la discusión para pensar otras metodologías de análisis que, quizás, y precisamente desde una perspectiva extrínseca, puedan articular un fenómeno de carácter híbrido. Me pregunto en qué medida puede diferenciarse la comprensión de estos fenómenos de una u otro lado del atlántico. En qué medida las nociones de autonomía del arte impactan para la implantación de metodologías intrínsecas/extrínsecas, o bien, cómo la incorporación de

²⁴Véase: Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

los componentes políticos, sociales y culturales impactan en las prácticas teórico/críticas. Intentaré hacer dialogar el mapa ya propuesto a partir de los planteamientos de pensadores chilenos y argentinos como Leonor Arfuch, Lorena Amaro, Leónidas Morales y Sylvia Molloy.

2.3 Mirando desde el Cono Sur: algunos antecedentes sobre autonomía literaria

Si hacemos hincapié en la importancia de la comunión entre función histórica y estética es porque la presente investigación se enmarca en un territorio específico y aborda el problema de unas subjetividades particulares. Si bien en mayor medida adhiero a la noción de un yo que se construye en el lenguaje, así como entiendo que las subjetividades de este corpus muchas veces se hayan desterritorializadas²⁵; y que la fragmentación en el discurso y en el relato es inminente, me remito a la narrativa reciente escrita por mujeres de Chile y Argentina. Por lo tanto, trabajo desde el comienzo con una mirada inclinada y localizada, asumiendo que el fenómeno literario guarda relación con aspectos culturales también. En ese sentido, no se piensa la práctica literaria desde la *conservación* —hacia sí misma— del campo de estudio, sino que hacia afuera y en concomitancia con las prácticas culturales²⁶. Así, localizarnos territorialmente y desde la diferencia de género implica una correspondencia con las tradiciones a las que pertenecen y sus cánones, así como con el campo cultural y con la crítica literaria.

Ahora bien, antes de continuar con el recorrido por las literaturas del yo, se vuelve necesario problematizar brevemente el concepto de autonomía literaria en el caso del continente americano. En un territorio que contempla una historia de colonización y posterior

²⁵ Sea por procedimientos autoficcionales, por descentramientos espaciales, por la multiplicidad de recursos estilísticos, etc.

²⁶ Cuando me refiero a la práctica literaria de *conservación* lo hago en los términos en los que lo explica Mabel Moraña. Se refiere al giro metodológico de los estudios culturales en Latinoamérica y el rol de las humanidades. Véase: Moraña, Mabel. *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2014.

independencia a partir del siglo XIX, permite suponer una concepción radicalmente diferente de los procesos de autonomización. Las conformaciones de las naciones de lo que luego sería América Latina, a pesar de sus múltiples y variadas formas de proporcionar significación, comulgaron en construir ciudadanía para “educar y civilizar en el marco de un ideario ilustrado” (Subercaseaux, 2015: 26). En este marco, se establece un “corte con el «antes», un tiempo que perfila un «ayer» hispánico y un *ancien régime* que se rechaza y que se considera como residuo de un pasado al que cabe «regenerar»” (Subercaseaux, 2015: 26). En ese sentido, lo que comienza como una independencia política, se instala a nivel discursivo para proceder a múltiples formas de dotar de significado el territorio²⁷.

Esta voluntad de rechazo del pasado colonizador que invade el espacio de la política, también irá abriendo —principalmente a fines del siglo XIX— el debate de una independencia literaria en el que las escuelas estilísticas justificarán sus procedimientos en la capacidad diferenciadora con respecto a España (Rama, 1985: 66). Sin embargo, como bien matiza el crítico cultural Ángel Rama, se hace “olvidando astutamente la procedencia extranjera de esas poéticas para poner en cambio el acento sobre su eficacia reveladora de la singularidad nacional o regional” (1985: 66). Lo que comienza como una impostación de referentes prosigue como una política disciplinaria. Para develar (y unificar) el territorio, las letras son la política, en tanto “Las letras proveían el ‘código’ que permitía distinguir la ‘civilización’ de la ‘barbarie’, la ‘modernidad’ de la ‘tradición’, marcando así los límites de la deseada *res pública* en oposición a la ‘anarquía’ y el ‘caos’ americano” (Ramos, 2009: 133). Es el rol disciplinario —y estatal— de las letras el que dará un giro a fines del siglo XIX hacia una emergencia del campo literario.

²⁷ Según Julio Ramos, una de las formas fue a través de la figura del hombre ilustrado (abogado, político y poeta), sujeto que implementa a través de la escritura la norma, las éticas de conducta, así como la comprensión y significación del mundo. Véase obras citadas.

Desde la perspectiva de Julio Ramos es importante la conceptualización de división del trabajo para entender el cambio del lugar de *autorización* (quién, desde dónde y a quién se enuncia). Sin embargo, esta incorporación material no habría propiciado la concepción de, por ejemplo, una «literatura pura». En palabras del autor: “«pureza» se presta a malentendidos, en parte porque hay una tendencia generalizada a afiliar esa noción con la ideología del *arte por el arte* que, en América Latina, por cierto, nunca llegó a dominar en el campo literario” (2009: 136). Esta noción autonómica de tipo esteticista, para Ramos, está más vinculada al continente europeo y, comulgando con Ángel Rama, asegura que un rasgo distintivo de América Latina —con respecto a Europa— sería “su estrecha relación con la política, aún después de la relativa especialización de los literatos (2009: 139).

Así, con esta breve puesta en antecedentes se comprende de mejor manera la importancia que le proporcionamos a enfoques que van más allá de la función estética. Veremos ahora una selección de críticos que proponen una articulación teórica que contempla otros factores y, quizás, aunque no se estén explicitados del todo, con un pie más cerca a los estudios de la cultura.

2.4 Entre cartas, autobiografías y poses: la escritura de *al lado*

Este acercamiento entre literatura y política en América Latina, junto con la problematización del concepto de autonomía del arte, adquiere un nuevo cariz cuando lo aterrizamos a las propuestas teóricas sobre las literaturas del yo. Es por esta razón que se vuelve fundamental la consideración crítica que establece la escritora argentina Sylvia Molloy en su libro *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (2001). En él estudia los textos

autobiográficos de la América Latina en proceso de conformación nacional durante el siglo XIX. El impulso de su estudio busca subsanar una ausencia crítica pues, para ella:

[e]El escaso número de relatos de vida en primera persona es, más que una cuestión de cantidad, cuestión de actitud: la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir. Así, puede decirse que, si bien hay y siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, no siempre han sido leídas autobiográficamente (2001: 12).

Con esta declaración inicial se estipula la carencia de la crítica y la recepción. Entonces, ¿qué diferencia existe a la hora de concebir un texto como tal, en uno u otro lado del océano? Esta aseveración será fundamental para comprender el fenómeno en tanto, sus respuestas, aparecen en una búsqueda por los referentes —propios y exportados— para analizar y plantear otras formas de adentrarse a estos estudios.

La intención de Molloy de localizarse territorialmente no es azarosa, sino que deviene en metodología de análisis. El interés es desentrañar la fabulación subyacente en los textos que están insertos en un espacio, un tiempo y un lenguaje determinado y, sobre todo que esas fabulaciones proporcionan claves sobre la literatura y la época que representan (2001: 12). Es decir, asume el presupuesto demaniano del doblez de la autobiografía, estética e histórica, territorializándose en las producciones latinoamericanas. Y, por tanto, en las particularidades de sus referentes.

En ese sentido, la obsesión por el yo y su fantasmagoría, como también le parece a De Man, quedaría en segundo plano. Más bien dispondrá su mirada hacia la crisis ideológica y de autoridad en las subjetividades autógrafas del XIX, propiciadas por la Ilustración europea y las independencias de las colonias españolas:

Si en el caso de los escritores coloniales la escritura del yo era legitimada por el Otro institucional para quien se escribía (la Corona, la Iglesia), en el caso del autobiógrafo posterior a la Colonia esas instituciones pierden sus función [...] Si ya no se escribe para el Rey ni para

la Iglesia, ¿para quién se escribe? ¿Para la verdad? ¿Para la posteridad? ¿Para la historia, disciplina que muchos autobiógrafos convertirán en fuente de validación? A esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío interlocutorio (2001: 14).

Si le interesa el yo y su fabulación, solo será en tanto ese vacío interlocutorio propiciado por una coyuntura política e histórica. No perderá de vista cómo se construyen las subjetividades autobiográficas, pero asume que esas subjetividades están ancladas a un territorio que, por lo demás, incluyen en su textualidad una ausencia —marca ineludible de una violencia— en su estudio y consideración dentro de los cánones literarios.

Para la autora, las ausencias se paliarán en una postura teórica que reúna subjetividad y territorio para que así, esos referentes vaciados encuentren sus significados²⁸. Es precisamente este impulso el que está presente a lo largo de esta investigación: la búsqueda de los significantes vaciados, la persecución de una de un lugar de enunciación específico que pueda subsanar las ausencias. Desde sus veredas se intentarán responder esta pregunta: Areco Morales pensará las ausencias desde la novela híbrida, Irigaray buscará los intersticios de los relatos a partir del feminismo de la diferencia, Gerber y Catelli apuntalan el carácter yoístico de los textos desde los puntos de fuga y el fallo y de lo que no se ve. Por mi parte buscaré esas ausencias en textos contemporáneos escritos por mujeres latinoamericanas a partir de las conceptualizaciones acerca de la mirada, la que adhiere y la que se resiste al *ocularcentrismo*, la que reproduce modelos literarios y la que intenta ver de otra manera, la que reúne palabra y mirada para mirar el duelo amoroso y el duelo mortuorio, entre otros.

²⁸ Otra perspectiva posible es la del chileno Rodrigo Cánovas. En su libro, *Escenas autobiográficas chilenas* (2019). Propone un enfoque de análisis de tipo existencial, pero con arraigo en el territorio. A partir de las miradas individuales proporciona visión es enraizadas en el país con sus definiciones, regeneraciones y espacios de realización. Es por esta razón que el texto se titula *Escenas...*, pues busca “mantener atado al sujeto a la pregunta por los orígenes, resaltando cierta visualidad del acto. [...] mostrar pequeños grupos de biografías recientes interactuando entre sí en diversos cuadros. Son escenas, que no necesariamente predicán sobre el todo; pero sí, creemos, marcan el lugar geométrico sobre la hora actual de la autobiografía en Chile” (2019: 27).

Otro enfoque posible es el planteado por el académico chileno Leónidas Morales. Dedicó parte de su investigación a la reflexión acerca de las particularidades intrínsecas de los géneros referenciales. En *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (2001) nos proporciona la siguiente definición:

Géneros discursivos ‘referenciales’ llamo aquí a aquellos donde, al revés de lo que ocurre en los ficcionales como la novela, autor y sujeto de la enunciación (o ‘narrador’) coinciden: son el mismo. Hablo de géneros como la carta, el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, la crónica, el ensayo o géneros periodísticos como la entrevista o el reportaje. En todos ellos el discurso opera, invariablemente, con un referente extratextual de diversa identidad: cultural, social, político, literario, artístico, biográfico, etc.” (2001: 11).

Morales sostiene que las vanguardias y la crítica literaria habrían comenzado un proceso de reevaluación de variadas manifestaciones culturales que “hasta entonces [eran] domicilio de algo así como *la escritura de al lado*, jerárquicamente remitida a un lugar estético menor y subordinado en relación al que ocupaba (uno central desde luego) la escritura de los géneros regidos, y privilegiados, por el principio de autonomía” (2001: 12). Me interesa particularmente su caracterización de estas manifestaciones como lo *de al lado* y la relación que establece con respecto a un canon central, aunque me ocuparé de eso más adelante.

Ahora bien, las consecuencias de esa jerarquización son tanto metodológicas como políticas. El problema para el autor radica en que la mayoría de los géneros referenciales han sido tratados principalmente desde una perspectiva histórica —documento de época— olvidando las propiedades respectivas de los géneros. De esta manera, esta escritura *de al lado* se ha convertido en un instrumento que no terminaba de ingresar al campo literario. Para Morales, el estudio apropiado de este tipo de textos no estriba solo en las características intrínsecas, sino que en las relaciones de solidaridad entre las maneras de significar el texto y las particularidades a las que pertenecería la manifestación cultural (2001: 14). En ese sentido, investigar estos discursos es asumir una amalgama intrínseca/extrínseca de análisis, en la que

la identificación de los sujetos de enunciación es literaria, cultural, política e histórica. Esta dualidad crítica y metodológica, en la elaboración del análisis de mi *corpus*, se pensará en términos de mirada: una interior y una exterior

Así, por ejemplo, cuando estudia el epistolario del siglo XIX de Carmen Arriagada lo conceptualiza desde una subjetividad que se construye en base a la ausencia: el destinatario será la representación de las ausencias y la escritura el mecanismo para plasmar una existencia precaria. A saber: la modernidad decimonónica, existir mujer en el siglo XIX, vivir en provincia, la ausencia de la escritura, etc.²⁹. De esta manera, con una propuesta de un yo que se construye en el texto, abre un camino de significación para pensar representaciones de subjetividades femeninas en el Chile en conformación, así como una propuesta de autodefinition autorial a partir del género epistolar; entre lo literario y lo histórico-político.

El último enfoque que me interesa puntualizar viene de la mano de Leonor Arfuch, en concomitancia con la chilena Lorena Amaro. Ambas autoras hacen hincapié en la importancia social del vuelco subjetivo de los últimos años³⁰. Para Arfuch, es “en la tensión entre la indagación del mundo privado, a la luz de la incipiente conciencia histórica moderna —vivida como inquietud de la temporalidad—, y su relación con el nuevo espacio de lo social” (2007: 33) que se fraguan los orígenes de los géneros referenciales. Por su parte, Amaro, ante la pregunta por quién dice yo, asumirá la respuesta de Arfuch del yo tensionado por los nuevos entramados sociales. Asegura que, el auge de las producciones de textos autobiográficos en América Latina a partir de los ochenta guarda relación con la crisis de los grandes relatos. La violencia y las dictaduras, donde se compromete el espacio público —y los proyectos colectivos—, habrían desencadenado en un retorno del sujeto (2018: 28). Esta vuelta al sujeto

²⁹ Véase: Morales, Leónidas. “Carmen Arriagada: La carta como espacio de construcción del objeto de deseo”. *Carta de amor y sujeto femenino en Chile: siglos XIX y XX*. Santiago: Cuarto Propio, 2003; Morales, Leónidas. “Carmen Arriagada y la ciudad ausente”. *Nomadías* (2011): 118-133.

³⁰ El libro de Lorena Amaro Castro, *La pose autobiográfica. Ensayos de narrativa chilena* (2018), contiene un prólogo realizado por Leonor Arfuch.

propiciado por la memoria histórica de la violencia del continente es palpable en textos como *La resta* en donde se tramitará el duelo —personal y colectivo— a través de la subjetivización de la mirada de los narradores.

Este fenómeno que para Arfuch acontece por factores sociales habría significado un cambio epistemológico en literatura en tanto se pasa de “las viejas concepciones normativas y clasificatorias de los géneros, preferentemente literarios, a la posibilidad de pensarlos como configuraciones de enunciados en las que se entrama el discurso —todos los discursos— en la sociedad, y, por ende, la acción humana” (2007: 54). De esta manera, la autora estudiará manifestaciones más convencionales, como la autobiografía, pero también trabajará con géneros como la conversación, la entrevista y audiovisuales como el *reality show*.

Por su parte Amaro, revisa la historia oficializada de la autobiografía chilena del siglo XX, esa que se constituye como “un canon nacional de acuerdo con códigos masculinos excluyentes, para aportar nuevas luces abre la conformación de la tradición literaria chilena” (2018: 15). Específicamente a partir del concepto de pose autobiográfica. Amaro utiliza el concepto de Molloy para pensar la literatura del yo en la que “siempre se produce algún tipo de impostación” (2018: 298). La pose será la exploración extrema para una escritura de postdictadura que busca respuestas “sobre el recuerdo y la capacidad que tiene el lenguaje para abarcarlo” (2018: 307).

Luego de esta serie de propuestas teórico-críticas que se aproximan a las subjetividades que se escriben a sí mismas en los textos, en la que los textos las escriben a ellas o bien el foco que transforma una visión de mundo, es necesario problematizar la manera particular en la que lo hacen: a partir de la intimidad, la hibridez y una estética de *lo chiquito*.

2.5 La intimidad inofensiva

Como bien sabemos y, con más o menos consenso, la intimidad en literatura se fragua bajo un alero de marcada constitución dualista: público/privado; sentimiento/razón; espíritu/cuerpo; hombre/mujer, así como también en un período de nuevas conciencias sociales y políticas modernas (Arfuch, 2007: 33)³¹. Estas dualidades nos llevarán a encerrar las claves de la intimidad en otro polo binario, bajo el signo femenino. En la actualidad encontramos un yo engordado en textualidad y cifrado por lo que parece que, como enuncia Nora Catelli, viene siendo la era de la intimidad.

Ya no nos incomoda —al menos no con la sentencia irrevocable que ostentaba la crítica del siglo XX— cuando la intimidad acontece sobre los textos. Incluso es casi un requisito indispensable. Caminamos desde las historias particulares para concebirse como universales. Y, sin embargo, mantiene la inminente amenaza de ser un arma de doble filo. Para Catelli es convencional y contradictorio; punto ciego y lugar de paso: necesitamos su evidencia, pero sabemos que no lo tenemos ahí en los textos (2007: 9). Por su parte, buscamos incansablemente desentrañar las subjetividades femeninas en claves de intimidad a sabiendas de que, aunque por la historia de la exclusión y la violencia, signarlas y codificarlas en esa intimidad es una estrategia efectiva que constriñe a los cuerpos, desautoriza figuras autoriales, o bien tiene una capacidad emancipadora (Pérez Fontdevila, 2019: 38-39). Pensemos, entonces, en algunas posibles composiciones de la intimidad contemporánea.

Para Catelli, la intimidad alberga una definición que etimológicamente también es doble: bien introducirse en el afecto de una persona (afianzar una amistad) o bien introducir un cuerpo por los poros o espacios del cuerpo, es decir, puede ser tanto una incorporación como

³¹ Arfuch y la mayoría de los autores establecen las *Confesiones* de Rousseau como un antecedente para la especificidad y la autoreflexión íntima (2007: 33).

una penetración (2007: 46). Sin embargo, en ambos casos implica necesariamente la interiorización de un otro en el uno. Esta perspectiva mira el concepto de intimidad desde afuera hacia adentro para transformar la subjetividad. La visión doble de la que hablábamos con la ambliopía —en términos de Catelli— cifra la intimidad con su bifacialidad. En el cuerpo conviven dos, el ojo sano y el *ojo flojo*: “la potestad de mi visión en el izquierdo. (...) El derecho quedó a su suerte, con absoluta libertad de hacer cualquier cosa, sin obligación alguna, se perdió en un grave autismo (2017:12)”. Si bien en el uno el otro ha penetrado, lo hace a partir de una severa «ley del hielo» (2017: 12).

Por su parte, si lo pensamos en términos de espacio biográfico —como lo denomina Arfuch— la intimidad es articulada como «vivencia»³²: “*más allá* de sí misma de cada vida en particular es quizás lo que percute, como inquietud existencial, en las narrativas autobiográficas” (2007: 36). En las construcciones narrativas del yo, la vivencia funciona como una suerte de poética en la que, reconvertido en estética, la partícula de intimidad es capaz de volverse una totalización de la vida infinita. Para la autora, la manera de nombrarse y, sobre todo el punto de la mirada construye el espacio biográfico (2007: 60).

El ensayo de Gerber puede ser llevado a esta noción de espacio biográfico como vivencia. Comienza con una frase que, aunque no se repita, tiene la potencia de un estribillo³³: “lee lo que ves” (2017: 9). Esta clave nos abre el espacio biográfico: su mundo se cifra en términos de visualidad y, por tanto, cada partícula de la experiencia subjetiva (vivencia) lo será también. Esta perspectiva mira el concepto de intimidad desde dentro y hacia afuera. Sobre

³² La autora retoma un concepto de Gadamer y lo adapta para pensar la posibilidad de la intimidad en las construcciones narrativas. Gadamer, [1975] 1977: 96-107.

³³ Cuando nos referimos a estribillos lo hacemos en los términos de Tamara Kamenszain en *Libros chiquitos*. El estribillo es un componente esencial de su estética de lo chiquito en la que la potencia de los textos que consigna en el libro está dada por la presentificación de los objetos, los dota de universalidad: “Creo que lo que a mí me atrajo desde chica de leer poesía fue justamente ese murmullo que segregan las historias cuando se suspenden y se retoman desde un ritmo que se escucha cerca, íntimamente. En esa voz que devuelve la historia a la lectura al mismo tiempo que la abandona, lo que se escucha es siempre el estribillo” (2020: 19).

todo, si consideramos que el espacio biográfico de Arfuch contempla como elemento fundamental el contexto social e histórico en el que se inscriben los textos.

Me interesa especialmente una concepción de la intimidad exteriorizada pues concebimos la subjetividad vinculada al proceso de escritura y sobre todo a la presencia —a la manera de los volúmenes de Didi-Huberman—, focalizada de la mirada de los textos. Estos, con más o menos ahínco, irán delineando el espacio de autodeterminación, pero sobre todo es desde sus ojos que conocemos el mundo. En Meruane, a partir de unos ojos fugados y en un juego de relaciones de ver y ser vista por la sangre, en Halfon a partir de fragmentos de múltiples ojos corporalizados que construyen retazos de experiencias, en Gainza a partir de una treta entre la escritura y la visualidad, en Rimsky a partir de unos ojos fugados en el viaje que se territorializan en la materialidad y en Trabucco en unos ojos que acumulan y otros que restan memoria restituyendo los cuerpos ausentes. Es por eso que nos reservamos una última conceptualización desde la perspectiva en la que mira Tamara Kamenszain con su «intimidad éxtima»³⁴.

La intimidad para Kamenszain es una de las formas privilegiadas de reconquistar e insuflar vida al “adelgazado yo enunciativo del formalismo” (2016: 11). A través de géneros diversos, que bien pueden ser o no los canonizados de la intimidad, se reconstruyen las formas de negociar la subjetividad. Esta negociación se gesta mediante ‘la escritura de lo que hay’. Es una escritura en presente y en la que la intimidad se profesionaliza para volverse oficio, vida y materia literaria. En ese sentido, el relato de lo irrelevante (el ‘aquí no pasó nada’) que no contaba con prestigio para acontecer en el papel, hoy triunfa para decirnos que es ahí donde todo pasó; en la cotidianeidad exhaustiva. Ese yo que antes se reservaba para la intimidad, sale

³⁴ Para tratar la intimidad contemporánea en textos literarios, véase: Kamenszain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 20016. Véase: Lacan, Jacques. *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2010. p.271.

al exterior para desbordar los significantes con insignificancia; volviéndose inofensivo (2016: 40-49).

De ahí que Kamenzain recupere el concepto lacaniano de extimidad para hablar del yo contemporáneo, alejado de nociones vinculadas a la fragmentación o la fantasmagoría. Para la autora: “representa a lo más próximo (‘en ti más que tú’) que al mismo tiempo hace su aparición en el exterior [...] como un cuerpo extraño, produciendo una «fractura constitutiva de la identidad» difícil de aceptar para el mismo sujeto ya que se trata de «real que habita en lo simbólico» (2016: 57 ctd Miller 12). Es decir, es un yo exteriorizado. Ahora bien, para la autora, siempre que acontece este proceso de extimidad, se desactiva cualquier forma de escándalo o revelación, en cambio, se presenta una intimidad inofensiva. Veremos cómo las manifestaciones de intimidad en nuestras obras no sólo nos revelan una subjetividad que se transmuta en el propio texto a través de la mirada, sino que también nos propondrán, por medio de esa extimidad, una vivencia que solo remite a la cotidianeidad; al relato de aquí no pasó nada, a la escritura de lo que hay.

2.6 Hacia la hibridez

Lo que Kamenzain llamó ‘escribir con lo que hay’ puede consignarse —en al menos algunos aspectos— con la propuesta sobre la novela híbrida, articulado por la académica chilena Macarena Areco para pensar el fenómeno narrativo contemporáneo en Latinoamérica. Se constituye “como la forma prioritaria que engarza con la disponibilidad de códigos, la desterritorialización y la fragmentación del periodo actual ligado a la postmodernidad” (2015: 12). Para la autora las formas de estos textos presentan tránsitos en movimiento y, en términos de nuestra mirada ambliope, con puntos de fuga.

Algunos elementos que auguran la aparición de este tipo de textos son, en primer lugar, la ampliamente comentada crisis del yo y la posterior puesta en duda de los géneros y su referencialidad³⁵. En segundo lugar, la crisis de los relatos unitarios de las generaciones anteriores que, como diría Grínor Rojo, vendrían haciendo “la reculada frente a los énfasis, la desconfianza respecto del gesto solemne o, para ser aún más preciso, respecto de la monumentalidad del fondo y la grandilocuencia de la forma” (2015: 129). En tercer lugar, el carácter fragmentario de los textos. Para Areco, la novela híbrida tiene la siguiente función: “hacerse cargo de las pérdidas y las ausencias, construyéndose de prestado, pero dejando en evidencia que los préstamos no recuperan lo perdido; buscando crear, más que prótesis, nuevos relatos a partir de la imperfección y la monstruosidad” (2015: 227). Los recursos y procedimientos que emplea vienen a subsanar, algo así como la mirada ambliope que encontramos en *Conjunto vacío*.

La propuesta de hibridación, a su vez, vendría a colarse en géneros ficcionales asentados y validados al punto de no poder establecer —por ejemplo— un realismo en la actualidad “químicamente puro”. Lo mimético se entremezcla con otros géneros y formas discursivas, a la vez que se pone en duda el género que se busca impostar (2015: 47)³⁶. Así, en palabras de Areco, la novela híbrida sería una manifestación de carácter ‘impuro’, estética del capitalismo tardío y la cultura de masas:

mezcla de subgéneros discursivos y narrativos, especialmente masivos, como el policial, pero también la novela histórica y el testimonio; multiplicidad y fragmentación en ámbitos como la

³⁵ En el mapa cartográfico que traza Areco, con respecto a su *corpus* y la preeminencia de la novela híbrida asegura: “En el amplio corpus de narrativa chilena de la postdictadura, la novela híbrida es la forma mayoritaria, a la que pertenece más de un tercio de los relatos estudiados en esta investigación. Esta modalidad que, en el caso de Hispanoamérica, se desarrolla sobre todo a partir de la década de los noventa, incorpora las distintas líneas genéricas seguidas por la narrativa escrita en español desde mediados de los setenta, entre las que pueden distinguirse algunas principales, como el testimonio, el relato policial y la novela histórica” (2015: 75). Véase: Areco, Macarena. *Cartografías de la novela chilena reciente: Realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Ceibo: Santiago de Chile, 2015.

³⁶ Esta cita también pertenece a *Cartografías...* Sin embargo, el capítulo del que se extrae fue escrito por Catalina Olea Rosenblüth y se titula “Realismo(s) en la narrativa chilena reciente”.

estructura, el tiempo, el espacio, las voces y las tramas; desterritorialización que puede ser entendida como diseminación geográfica que supera el espacio hispanoamericano o como el cuestionamiento de los límites entre literatura y ficción, seres y objetos, y también entre géneros narrativos ; y transtextualidad, dentro de lo cual son fundamentales la metaliteratura y la relevante presencia de citas pertenecientes a la cultura popular mezcladas con referencias canónicas, además de la aparición de formas no discursivas, como los esquemas gráficos, la fotografía y el cine (2015: 77).

Esta impureza es la que precisamente permite conformar múltiples miradas, algunas encontrándose y otras disolviéndose en los textos. Es la impureza la que permite moverse por zonas de carácter intersticial, esa mirada fluida de Irigaray que nos recuerda que los fluidos cambian, son dinámicos a lo próximo y lo ajeno, así como “se manifiestan a través de las paredes de un sólido” (2009: 83).

En concordancia con lo anterior, retorno a la mirada ambliope que no hace más que recordarnos el lugar de la indeterminación en su visión fugada. Los textos de este corpus trabajarán, así, haciendo uso a su favor de la multiplicidad de géneros que se lleven las estructuras del texto a sus límites, sea para conformar un cuerpo en el texto o bien, para develar los cableados de una mirada literaria. En Gerber se palpa de la siguiente manera: “A cambio, he buscado personajes con destinos ambliopes, aquellos que, en una demencia consciente, deciden renunciar, abandonarse a la contingencia para poner su vida, cuerpo y trabajo en el mismo espacio de indeterminación” (2017: 16). Lo que nos resta es desentrañar a qué refiere esa contingencia a la que se arroja, la presentificación que también encontramos en este *corpus* y, en términos de Tamara Kamenszain, esa contingencia es ‘escribir con lo que hay’: una estética *chiquitita*.

2.7 «Las novelitas de las chicas»: estética de *lo chiquito*

La categoría proporcionada por Kamenzain como *chiquitita* designa diferentes manifestaciones literarias (poesía, ensayo, narrativa, performance oral, etc.). Bajo una estética que, en lo pequeño, fragmentado, presentificado, se construyen escrituras que acontecen sobre las narices y culminan por designar el mundo. Me interesa particularmente debido a que nuestro *corpus* narrativo puede leerse fácilmente en términos de esta estética. A su vez, para la autora, son textos de escasa extensión que se encuentran bajo el paradigma actual —designado por Kamenzain— de cotidianeidad extenuante, en el que la intimidad se designa como “una tarea inclusiva, superficial y, se podría agregar a esta altura, inofensiva” (2016: 45).

Como *lo chiquito* es una propuesta que bien puede extrapolarse a otras manifestaciones literarias, es necesario expandir nuestras posibilidades —aunque parezca paradójal— a la especificidad de la narrativa. Una posible respuesta nos la proporciona nuevamente el libro editado por Macarena Areco, *Cartografías de la novela chilena reciente*, bajo la categoría de narrativa de la afasia. Aunque se encuadre en la literatura chilena reciente y específicamente de corte realista, puede ser operativa en los siguientes términos: “está centrada en historias y personajes mínimos, donde el espacio en blanco es preponderante y el número de páginas escaso” (2015: 32). La característica principal que subyace es una «poética de la resta» en la que se “opta[n] por el menos antes que por el más (2015: 32). Veremos cómo en nuestro corpus la resta se apodera de los relatos: una crítica de arte atrapada en una ciudad de segundo orden, como una “llanura gris”, obsesionada con obras plásticas de segunda categoría (*Nervio óptico*); una narradora estrábica que suma miradas desde el apunte, el retazo o bien la colección de anécdotas de ciegos, mientras va restando centro de gravedad al relato (*El trabajo de los ojos*); una viajera que es capaz de nombrar más el paisaje que a sí misma, construyendo un texto fragmentario de una memoria familiar fugada y ficcional (*Poste restante*); un contrapunto entre

dos narradores memoriosos, en el que mientras una suma miradas grisáceas, el otro resta cadáveres (*La resta*); y por último, una escritora cegatona que resta cualquier otra mirada posible excepto la suya, la ensangrentada (*Sangre en el ojo*).

Por otro lado, en los planteamientos de Kamenszain para la especificidad de la narrativa, asume *lo chiquito* desde un presupuesto de género: «las novelitas de las chicas». Para la autora, el gesto que la narrativa actual ha comenzado a instalar en el Cono Sur es heredera de un fenómeno que siempre ha existido es aquello que la ha empujado siempre a leer y posteriormente a escribir. Lo conceptualiza como “leer estribillos”: “enfocándose en lo más nimio —cuchara, mesa, chaqueta, incluso cadáver— puede quizás calmar la desesperación ante lo irreparable y reponer el valor de uso del objeto perdido. Pero lo paradójico es que al mismo tiempo que logra bajar ese objeto a tierra, le aporta universalidad” (2020: 17-18). En este origen de cotidianidad universalizable, hoy en narrativa se inaugura aquella ‘escritura con lo que hay’.

Las novelitas de las chicas serían aquellas “escritas en primera persona y en presente, que no hacen más que dar cuenta de las situaciones y que muchos lectores desprecian por considerar que carecen de «sustancia»” (2020: 80). Para la autora, son textos que “apenas rozan la ficción” (2020:72) pues el ejercicio —sin culpa dirá— es de cruzar y saltar géneros “no como un ejercicio de hibridación programática de vanguardia, sino simplemente como una forma de volver a casa” (80). Para la autora, es fundamental concebir su estética chiquitita y, por tanto, las novelitas de las chicas, fuera de la órbita de lo que ha concebido como literatura menor. Lo anterior debido a que, si seguimos una lectura atenta, el gesto precisamente estriba en hacerse chiquito, engordar el yo textual en un texto que se nos acorta y cae adelgazado en ese género mayor que es la narrativa. Supone pensar, entonces, el lugar de ese gesto, de la mujer, su escritura —y la llamada ‘literatura femenina’— a la hora de articular lo menor³⁷.

³⁷ Si bien no es pertinente para esta investigación, es interesante la categoría devenir-mujer y su rol subversivo - en relación a un discurso mayoritario- planteado por Deleuze y Guattari en su clásico texto *Por una literatura menor*. Esta discusión se enriquece con la crítica que establece Thérèse Courau. A partir de un acercamiento desde la literatura latinoamericana feminista, pone en duda la politización que supone la desterritorialización para los

Afirmamos que esta literatura que se concibe desde el tono menor. Más bien busca el intersticio narrativo por el cual achicar la mirada: en la cotidianeidad, en el detalle, en el no decir, en los recortes, en los fragmentos y el collage. Será necesario, entonces, problematizar la categoría de literatura(s) femenina(s) y su rol subversivo. Así como también pensar las nociones de autoría, con sus límites textuales y paratextuales y como, las nociones de construcción cultural en torno a la autoría pueden o no ser operativas para pensar una autoría femenina contemporánea. Así también, resultará necesario pensar las autorías de género en términos de cómo se validan unas y no otras. Pensaremos qué criterios operan para autorizar o desautorizar y cómo desde los mismos sectores, académicos, literarios y críticos del feminismo, están buscando articular categorías, ya sea reversionando antiguas estrategias o incursionando en la «novedad»: la originalidad, los cruces genéricos, la politización, la intimidad inofensiva, etc.

cuerpos femeninos, en tanto olvida las violencias y las potencia política y simbólica de territorizarse en el cuerpo para enunciar(se) (2014: 108). Véase: “El cuerpo: ¿con o sin órganos? Sentido y contrasentido del diálogo entre la filosofía y la literatura feminista”. En Palaisi, Marie-Agnès y Meri Torras. *El cuerpo en juego. Cartografía conceptual y representaciones en las producciones culturales latinoamericanas*. Mare & Martin, 2014.

3. Miradas autoriales: escritoras, textos y colectivos

He intentado esbozar en el capítulo anterior las particularidades genéricas de cierto tipo de textos contemporáneos. Hice uso de diversas categorías: «las novelitas de las chicas», que guarda en sí el concepto de intimidad inofensiva; incorporé el concepto de novelas híbridas, con sus desterritorializaciones y sus mezclas genéricas. Así también pretendí hacer un breve recorrido histórico de las implicancias del yo en los textos de *al lado* —y su diálogo con la autoficción— y cómo se particularizan en territorio latinoamericano.

Lo anterior, con la intención de pensar la estética de *lo chiquito*: miradas textuales presentistas y que escriben con lo que hay, búsqueda por la subsanación de ausencias por medio de la fragmentación y la crisis del yo, exploraciones bifaciales en los textos, entre lo intrínseco y lo extrínseco, pero también como un atributo de la mirada. Por último, construcción de subjetividades engordadas de cotidianeidad e insignificancia. Estas discusiones, sin embargo, se articulan a partir de la posibilidad ambliope que nos propone Verónica Gerber y que nos pone dentro y fuera del texto, con un pie en el ojo y otro en los puntos ciegos de la escritura.

En el presente capítulo incursiono en el género desde su perspectiva sexuada, con su marca en la *a*, y particularizada en el rol de escribir —llamarse autora—, como también en las figuraciones autoriales y la percepción externa; de la crítica y la cultura. Se trabajarán a partir de tres ejes que giran en torno a algunas nociones autoriales, organizadas en tres posibilidades de la mirada. A saber: ser miradas, esa mirada otra que reconfigura cuerpos y textos³⁸; mirar(se), cómo se ven textualmente a sí mismas, cómo se construyen al interior de los textos y qué constituye a una escritora; por último, mirar(se) mirando, el puente que se tiende entre lo teórico, la coyuntura y lo vivencial. Este capítulo no se concibe ni desde una perspectiva historicista ni estrictamente literaria del concepto de autoría pues las miradas autoriales no solo se negocian en los textos. Entonces, se pretende articular instrumentos híbridos que provengan

³⁸ Desde una perspectiva teórica, vinculada al *antiocularcentrismo* y más cercana a la filosofía que a los estudios literarios, véase el capítulo sobre *ocularcentrismo* de esta investigación y el diálogo establecido entre lo planteado por Remedios Zafra y Didi-Huberman.

de los movimientos convulsos que se están generando y con el deseo, sumándome a las palabras de Fontdevila y Torras (2019), que “al final de la lectura, la *autora* permanezca entre interrogantes” (21).

3.1 Ser miradas: escribir con *a*

Comenzar esta discusión implica necesariamente plantear interrogantes o, al menos, intentar mirar hacia los velos que hemos tejido para configurar las literaturas que nos sostienen. Los campos desde donde intentar dar una respuesta satisfactoria a la exclusión de una literatura con *a* son múltiples, así como lo son las discusiones acerca de cómo salir —o no— de esos espacios de marginalidad. Por supuesto, esas respuestas vendrán desde ámbitos variados: de las teorías feministas, de la crítica literaria, de las escritoras. Estas discusiones pueden consignarse, al menos para los fines que me convocan, en tres ítems: el cuerpo y su experiencia, el soporte material (*corpus*) y el territorio³⁹. El primero contempla textualizar arraigado al género.⁴⁰ El segundo se pregunta por la posibilidad de esa materialización textual y, el tercero, por las marcas territoriales.

Para comenzar estos planteamientos es necesario acercarnos a algunas cuestiones de tipo metodológicas. Lo que me convoca es desglosar, en la construcción mayor «Narrativa reciente escrita por mujeres de Chile y Argentina», las implicancias de «escrita por mujeres». Laura Borràs Castanyer puntualiza cuatro posibles formas de hacer crítica literaria feminista.

³⁹ Si bien, para efectos de esta investigación, estas son las variables pertinentes. Sin embargo, pueden (y deben) incorporarse variables tales como las de clase y las de raza.

⁴⁰ Hablo de textualizar y no escribir como mujer. Para acceder a esa discusión véase, por ejemplo: Kamuf, Peggy. “Escribir como mujer”. *Otramente: lectura y escritura feminista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. pp. 204-227; Culler, Jonathan. “Leyendo como una mujer”, *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1982; entre otros.

La primera es de carácter temático y muestra las representaciones femeninas patriarcalizadas en los textos según las normas imperantes. La segunda busca restituir la visibilidad a mujeres olvidadas de la historia literaria, sea por el rol conservador de la misma o bien por su carácter extraliterario. La tercera guarda relación con el circuito de lectura y proporciona nuevos contextos para acceder a la lectura de textos escritos de mujeres (2000: 19-20). Por último, aunque no es mencionada, es una crítica de tipo autorial. Es desde aquí desde donde pretendo establecer la discusión. Lo anterior debido a que, al analizar la mirada, podemos establecer tanto una percepción íntima (de sí, en su construcción como escritora dentro y fuera del texto), como también es vista por los ojos escrutadores que construyen discursos sobre los cuerpos y sobre los textos⁴¹.

La crítica de tipo autorial la pienso desde la perspectiva proporcionada por Torres Fontdevila y Torras:

Los estudios autoriales y los estudios de género dedicados a la cuestión parecen converger, entonces, en la consideración del *autor* y de la *autora* como *objeto cultural*, esto es, como el conjunto de representaciones e interpretaciones que configuran al creador/a como un ser imaginario de génesis y uso colectivos: y como el conjunto de normas y relatos culturales que determinan qué es un autor y moldean aquellas representaciones e interpretaciones (Pérez Fontdevila y Torras 2019: 12).

Esto nos invita a desplazar la mirada del sujeto real y posicionarnos hacia los discursos. Veremos en qué medida las discusiones contemporáneas y, con ayuda de los ensayos sobre la mirada femenina, se encaminan a este deslinde en una época de visibilización de los cuerpos, de autopromoción de las imágenes y de posicionamiento de las miradas como formas de ingreso en el campo cultural.

⁴¹ «literatura ombliguista», bautizada así por la crítica para referirse a la literatura del yo, producida por mujeres chilenas, y mencionada por Lina Meruane en su ensayo *Zona ciega* (2021). Me referiré más adelante a este fenómeno.

La diferencia entre el yo real y el discursivo, consideran Pérez Fontdevila y Torras “es construida y puesta en escena, es recibida e interpretada, y a menudo interpretada como determinante para la producción y la valorización de las obras en las que se lee y para la *(des)autorización* de los/las creadores/as que las producen” (2019: 12). Porque sabemos que estos métodos de desautorización o bien, de violencia textual, dependiendo del cuerpo que se ostente, serán específicos porque son los cuerpos los que arrastran esas violencias; materiales y simbólicas.

Estableceré una definición operativa sobre la «escritura de mujeres» que podrá servirnos tanto para delimitar como para desmontar: “La «literatura de mujeres» designa un conjunto de obras literarias cuya firma tiene violencia sexuada, sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta de cuáles son las construcciones de lenguaje que *textualizan* la diferencia genérico-sexual” (Richard 1994: 129). En palabras recogidas en el texto inaugural del primer congreso latinoamericano de escritura de mujeres, realizado en Chile en 1984, se plantea de la siguiente manera: “mientras exista una situación femenina habrá textos femeninos” (*La sartén por el mango*, 1984: 4). En ese sentido, la marca textual acontece debido a una coyuntura social y no biológica, porque hay una situación femenina y no esencia femenina.

Estas dos enunciaciones van en la línea de abogar por un no determinismo biológico en el que la exclusión no es de la palabra, sino *por* ella con su logos masculino (Apablaza, “se llega a serlo”). Pero también remiten a la pregunta por las diferentes aproximaciones para acercarnos a los textos escritos por mujeres: ¿los concebimos desde su firma y atendemos a esa violencia inherente que ostenta un cuerpo que escribe, o bien los concebimos desde cómo se *textualiza* esa experiencia?

De esta manera, una propuesta es reestructurar el sistema de exclusión por la palabra, fuera de la esencialización del cuerpo de la mujer y lo que se espera de su experiencia. Para

la crítica cultural chilena, Nelly Richard, el problema fundamental del determinismo biológico —en el plano textual— guarda relación con un estudio temático pues no incorpora “«lo femenino» como significado y significante del texto” (1994: 130). En ese sentido, ante la identidad de quien escribe, le interesa más que esta no sea neutra a la hora de textualizarse pues: “decir que el lenguaje y la escritura son in/diferentes a la diferencia genérico-sexual refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad hegemónica disfraza con lo neutro —lo im/personal— su manía de personalizar lo universal” (131). De esta manera, suscribo a las propuestas y discusiones que piensen cómo se materializa textualmente esa diferencia sexo género y, por tanto, cómo responde a un discurso mayoritario que, en este caso, es el literario.

A Richard no pone el foco en la persona que firma, como sí en el proceso de *feminización de la literatura*. Este consistiría en: “una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, líbido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario” (132). Esta propuesta sin duda es cambiante en relación a cuáles son las articulaciones de lo mayoritario dependiendo de las épocas, los territorios, las escuelas y los sujetos que interactúan con ella. Hago hincapié en las formulaciones de Richard porque dialoga con aspectos planteados por Kamenszain y su visión sobre la escritura reciente «de las chicas» latinoamericanas, así como algunas características propiciadas por Areco sobre la novela híbrida contemporánea.

Por su parte, en relación con las obras que trabajo en mi *corpus*, a pesar de que son firmadas por una autoría femenina, no pretendo establecer un análisis que abogue por dar a conocer —casi como una tautología— el lugar de la mujer al interior de ellas, sino que más bien cómo se funden las múltiples y contradictorias miradas; entre texto y autoría. Pues, “N[n]o

basta entonces con ser mujer (determinante sexual) para que el texto se cargue de la potencialidad transgresora de las escrituras minoritarias” (1994: 137)”.

Establecer una mirada de cotidianidad íntima en sus formulaciones textuales es un ejercicio de hibridación que transgrede el lugar de ser mujer en el corpus que analizaré. Porque tendremos que fijar la mirada en las formas, como lo enuncia Pérez Fontdevila, de desposesión autorial de las mujeres “por su incapacidad para la creatividad, la invención o la originalidad: desde las más burdas y grotescas (“lo escribió el hombre que lleva dentro” o, simplemente, lo plagió), hasta otras más sutiles que convierten a las escritoras en “portavoces” de sus congéneres, de su cotidianidad o de su corporalidad” (Pérez Fontdevila, 2021: 266). Lo anterior debido a que, como bien nos recuerdan Pérez Fontdevila y Torras, aunque la concepción autorial sea anterior y exterior, se proyecta inevitablemente el carácter de exclusión (2016: 14).

Entonces, la labor estriba no tanto en constituir un *corpus* y asumirlo en sus términos antipatriarcales por ostentar la textualización de una experiencia femenina. Mas bien, pretendo analizar de qué manera se construyen los juegos de miradas —textuales, autoriales y referenciales—. De esta manera, constituir una problematización “entre los cuerpos y el *corpus*; entre sujetos cuyo denominador común se ha concebido como una marca del cuerpo y los productos culturales que dichos sujetos se supone producen” (2019: 11). En ese sentido me valdré tanto de los paradigmas que favorecen las llamadas «escrituras de mujeres» que se encarnan en textos yoísticos (tratados en el capítulo anterior, vinculados en esta investigación a la intimidad íntima), como también las actualizaciones que se apropian de la noción «textulizaciones ombliguistas» (2021: 72). Lo anterior, debido a que sabemos el doble filo que suponen las formas de autorización y desautorización que coexisten en el campo cultural y sus mecanismos.

En tercer lugar, y si se aboga, como planteó María Lugones, por la “creación y construcción (¿o re-construcción?) de cánones femeninos desde el descubrimiento y la

identificación de uno misma” (1984: 14), es necesario ver la marca que supone el territorio específico desde donde se enuncia. Escribir desde América Latina ha implicado una búsqueda por los lenguajes para denominar las cosas en respuesta a un pasado colonial (1984: 39). ¿Qué pasa cuando en esas insurrecciones, en esas búsquedas, también opera una exclusión *por* la palabra de lo marcado con *a*? ¿Estamos ante la doble negación, ser mujer y ser mestiza⁴²? ¿podemos hablar de una identidad mestiza en los términos en los que lo hace Sara Castro-Klaren?

O bien, en los términos de Diana Bellessi, podemos estar ante un vaivén de miradas entre lo propio y lo ajeno que se manifiesta y exige poner el cuerpo para cuestionar una cultura central intrínsecamente colonizada por Europa, y repensarla a partir de una producción local (2006: 16). Así como la concepción latinoamericana —desde dónde se posiciona la autora— de un imaginario hipotecado de género, de clase, de raza y de orientación sexual que es posible combatir a través de la palabra y su mirada (2006: 82).

Para Bellessi, pensarse desde América Latina implica construirse en palabras de otra, pues “El yo bizarro en un cuerpo —un señuelo, un cuerpo *para*— queda *sujetado*, pero no *sujeto*, sujetado bizarramente a su ser objeto. No puede constituirse en texto frente al cual se refleje. O se constituye en texto que lo refleja como objeto, o soporta el horror de la página en blanco que no lo refleja” (2006: 14). Es la otredad la que permite la representación. De otra manera, estamos ante imágenes deformadas o, en términos de Sigrid Wigel ante el distorsionante espejo patriarcal (1989: 72). Habrá que considerar cuidadosamente esta manera

⁴² Al usar este concepto es necesario tener en consideración la complejidad histórica y cultural que conlleva. Lo mestizo implicó, en la conformación de los estados nacionales, una estrategia discursiva de unificación nacional, así como una forma de identificación. En Chile aparejado a la figura del criollo, en México a la del ladino, por ejemplo. Cornejo Polar es sumamente crítico con esta categoría pues sería una marca hispanista que invisibiliza las diferencias del continente, prefiriendo el concepto de heterogeneidad. Véase: Cornejo Polar, Antonio. “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 20, No. 40 (1994), pp. 368-371. Entonces habría que considerar, dependiendo de cada territorio, qué implicancias simbólicas se ostentan en los cuerpos con el concepto mestizo: puede suponer ser el sujeto nacional en yuxtaposición, entrar en un espacio de ambigüedad, uno trenzado con los sistemas de creencias. Así como dependerá de si hablamos del proceso histórico o bien pensándolo en términos de identidades actuales.

de enunciación pues si bien operativa, conceptualizar desde la otredad implica necesariamente la existencia de un «uno»⁴³, lado fuerte de un binarismo y, por lo tanto, potencialmente patriarcalizante y colonial.

3.2 Mirar(se) fuera: encarnar el ojo

Pensar la autoría desde un «mirar(se) fuera» implica abarcar aquello que rodea la producción literaria. Me refiero a no pensar desde la obra que está recortada y delimitada, con una firma aprobada, y en la que el pacto contractual se fragua para que nosotros asintamos y sepamos que leemos ficción. Como explican Pérez Fontdevila y Torras, es fundamental para los Estudios Autoriales considerar la noción de realidad del sujeto, pero en su vertiente textual e histórica. Así, generar una “comprensión del hecho literario y artístico que deconstruya y supere toda oposición entre texto/contexto u obra/institución” (2015: 3). Es por esto que «mirar(se) fuera» lo entiendo, en primer lugar, en relación a la noción de figura autorial. «Mirar(se) fuera» implica asumir la heterogeneidad de los textos que constituye el yo que se textualiza (ensayísticos, biográficos, entrevistas, redes sociales, etc.) como parte integrada del sistema literario (2015: 2). Valdrá preguntarse, entonces, por qué se vuelve necesario articular un «mirar(se) fuera». O bien, qué función cumplen algunas de estas manifestaciones cuando hablamos de figura autorial femenina.

Una pista a esta interrogante la proporciona Marta Pascua Canelo. La académica se pregunta por las estrategias autoriales en algunos textos recientes escritos por mujeres

⁴³ «Lo uno», si bien es problemático por la razón que planteo, es posible leerlo en términos de, por ejemplo, la mirada velada de Cixous. Solo en la ceguera, en el no ver, puede constituirse una escritura que palpa la escritura de la ceguera porque existe una otredad que ve.

coincidentes con esta investigación: *Sangre en el ojo* (2012), de Lina Meruane; *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel; *Un ojo de cristal* (2014), de Miren Agur Meabe; *El trabajo de los ojos* (2017), de Mercedes Halfon; y *El nervio óptico* (2017), de María Gainza. Para acceder a una lectura apropiada de la figura autorial, Pascua Canelo asegura que no estamos ante un ethos discursivo (Mainguenaueau 2015, 2016) sino que propone el concepto de *inscripción de autora*. Lo anterior debido a que “no se trata ya de la imagen de escritora que la autora proyecta en el texto (o que el lector extrae del discurso), sino de la inscripción consciente y meta-autorial que realiza de su yo-autora en el texto literario” (2021: 347).

Para Pascua Canelo la inscripción, que está mediada corporalmente, es una estrategia de autolegitimación dentro de un campo cultural que continúa estableciendo un rol *conservador* de la literatura. Si bien adhiero tanto al diagnóstico como a la conceptualización que se nos propone para leer estas textualizaciones oculares, se mantiene la interrogante acerca de la inquietud y función de un «mirar(se) fuera». Ante la hostilidad y necesidad de construir una imagen de autora incrustada en la ficción para legitimarse, persiste la necesidad de articular conocimiento⁴⁴; interrogando a la literatura y al ojo —interrogando a la literatura propia y al ojo propio—pero también a quien ha querido conservar con su mirada unas maneras de hacer. En definitiva, ¿cuál es la estética-política que subyace a estas interrogaciones oculares y de qué manera negocian con el campo cultural?

Es por esta razón que pienso un «mirar(se) fuera» como un ejercicio de construcción de conocimiento, en tanto que ver *es* saber⁴⁵. No basta la inscripción consciente que las autoras hacen en sus textos y las maneras metatextuales en las que imbrican la autoría en la producción

⁴⁴ Para Yvette Sánchez y Roland Spiller, la construcción de una «poética de la mirada» implica un “doble poder ya que puede dirigirse hacia afuera y hacia adentro. Mirar significa pues, no sólo percibir y comunicarse con el mundo, lo que implica acción y poder, sino además, imaginar mediante nuestro ojo interior, lo que nos remite a su vez al intelecto y la contemplación” (2004: 9).

⁴⁵ Como nos recuerda Lina Meruane en *Zona ciega* (2021), ver en los términos que se comprende en francés —sa-ver—, a la vez, haciendo alusión al texto autobiográfico ya citado de la filósofa francesa, Helene Cixous, sobre la mirada y el reconocimiento de sí, Sa(v)ber.

literaria, sino que existe un ejercicio en el que se pretende repensar las maneras de ver, ser vistas y mirar. Ejercicio que, por lo demás, en su rol de «inscriptor» (orientado tanto al texto como a la sociedad) se politiza y posiciona en su producción ensayística. Con esto quiero decir que «mirar(se) fuera» es una forma particular de disponer y fijar la mirada. Es una mirada que, en su encuadre —cegaón o no, enfocado o no— asume una función política.

Si bien ya he esbozado formas de mirar: la inclinada de Errázuriz; la velada de Cixous que, para mirar, su textualidad se identifica en un cuerpo ciego; la fluida de Irigaray que nos enuncia un ojo que no habla y que se mueve intersticialmente; y la ambliope de Gerber que hibridiza textualidades y experiencias yoísticas. En este capítulo, me detengo en tres propuestas mirantes que me permiten indagar en la relación entre el cuerpo que mira, la experiencia femenina y, por supuesto, la escritura. En primer lugar, se nos presenta la mirada tuerta de la escritora catalana Montserrat Roig, presente en su ensayo *Dime que me quieres aunque sea mentira* (2012). En segundo lugar, la mirada estrábica de la poeta Maria Mercè Marçal que se articula en sus prosas críticas, *Sota el signe del drac* (2020). Por último, la mirada fijada de Lina Meruane presente en ensayo *Zona ciega* (2021)⁴⁶.

Marçal recupera la imagen del espejo —de la que habla Weigel y Bellessi— asumiendo premisas y lecturas afines al feminismo de la diferencia de Irigaray y Cixous. Para la poeta, la identidad —la mirada propia— se encuentra en tanto somos mirados por otros. La mirada femenina, entonces, es un espacio de silencios, fuera de la palabra. De esta manera, la búsqueda por el carácter estético en su escritura tendrá que estar politizado. Para la autora, esa estética se llena de sentidos —esos silencios y vacíos del espejo— a través de su propia experiencia, es decir, la vida de una mujer escritora articulado mediante: “[els] mots, i dels mots escrits, és a

⁴⁶ Si decido integrar las miradas de Roig y Marçal no es por una razón antojadiza. Por un lado, asumo que mi mirada también está localizada: esta tesis se escribe desde Barcelona, en comunión con propuestas teóricas fraguadas, aquí, en Cataluña. Por lo tanto, me asumo mediada por circuitos culturales y de lectura del territorio en el que estoy. Por otro lado, ambas propuestas responden y citan a autoras que son parte de este marco teórico. Roig responde a Weis y Marçal. Por su parte, el texto que comprende la mirada estrábica de Marçal está plagado de referencias al feminismo de la diferencia y, en particular, a propuestas de Luce Irigaray y Hélène Cixous.

dir, més o menys perdurables, s'articula visió del món, una veu pròpia que es presenta als altres per a ésser reconeguda” (2020: 240)⁴⁷. La palabra, con su grado de perdurabilidad, es la que conecta la mirada de sí con la mirada de los demás.

Roig, por su parte, establece su reflexión tomando en cuenta perspectivas culturales y académicas. Su enunciación se cimenta en las bases de la teoría literaria: “la literatura representa, no es” (1992: 66). Lo que representaba la literatura de mujeres para el siglo XIX (literatura confesional, el yo como único espacio de consigna de la intimidad a la vez que cárcel creativa) da una vuelta de tuerca ante la consideración académica por una construcción ideológica. El cuerpo ya no como cárcel y las palabras cargadas de su materialidad. Asume, con un dejo de ironía, una «otra forma de ver» ante cómo debería escribir una mujer: «desde otro lugar», uno que se afirme en la tradición propia que se ha labrado, que “no es tierra de nadie, sino tierra propia. [...] desde «la tierra de ella», la nuestra” (1992: 80). En ese sentido, si para Marçal se encuentra en la antítesis, el mirar desde el en *sí* para ser visto por uno otro asumiendo los silencios y la imposibilidad, Roig está percibiendo cómo mirar la palabra desde el lugar de la otredad para constituir un colectivo.

Lina Meruane, por su parte, arremete contra la relación entre la mirada —o su ausencia— y las genealogías literarias masculinas de la ceguera, para articular su propuesta político-literaria. Ante las peligrosas dicotomías, intimismo/ universalismo, cuerpo/espíritu, genio creador/reproducción, reflexiona en torno a la idea de «fijar la mirada». Se pregunta en qué medida se permite —o no— verter los acontecimientos de la experiencia en la escritura y, en segundo término, si un texto así, que suele resultar heterogéneo, debe medirse en función de su calidad literaria. Esa fijeza de la mirada, entonces, remite a textos que van “[s]in esquivar el yo, o el nombre propio. Sin desviar el ojo” (2021: 70). Podríamos considerar esta mirada

⁴⁷Una posible traducción libre al castellano sería: “Las palabras, y las palabras escritas, es decir, más o menos perdurables, se articula visión de mundo, una voz propia que se presenta a los otros para ser reconocida”.

como una clave para acceder a este último ensayo de Meruane que se expande entre los fragmentos y la hibridez propiciados por el género ensayístico, en donde explora y explota su obsesión personalísima por la ceguera, y en donde vuelca su experiencia visual de manera imbricada con la literatura y la política. Es ahí donde encontramos una posible respuesta a un «mirar(se) fuera». En estos ensayos encontramos tanto la posibilidad de fijar la mirada como de desviarla, la libertad de reflexionar sobre sí y hacia afuera, así como el desplazamiento híbrido entre la literatura, el yo autorial y su relación con la mirada masculina.

Así, propongo estas tres conceptualizaciones que se miran desde afuera, pero que también mirarán el afuera: el canon masculino, las formas en las que se conserva la literatura, la sexualización de la misma, etc. La catalana Montserrat Roig retoma una propuesta de Weigel y plantea que la escritura siendo mujer asume una mirada tuerta —«mirada bòrnia», en el original—. La articulación de la mirada que opera en Roig está bifurcada. Establece que las mujeres, a partir del relato cultural construido, miran de manera tuerta: hacia afuera, sin gafas oscuras ni cámaras. Con el mirar hacia afuera se han podido escapar del tedioso tema de la mujer pues han podido olvidar la exclusión. Por su parte, el ojo parchado, mira hacia adentro y pasa cuentas. Recuerda la teoría feminista, la memoria, la marginación y permite acceder a la subjetividad, es decir, a una mirada del en sí para enunciarla y escribirla. Esta idea sugiere entonces que existir mujer es tener una mirada doble, es estar siendo dos mujeres en tanto siempre se hace ese ejercicio al participar en el mundo (1992: 83-91). Proyectar esa mirada desde una subjetividad —«ojos de la mente», la llamará— hacia el exterior, puede entenderse en términos de la intimidad éxtima que Kamenszain percibe como característica de ciertos textos presentistas contemporáneos de lo insignificante. Ahora bien, ¿Qué sucede cuando esa mirada se proyecta hacia el exterior? ¿Son acaso estas novelas obsesionadas con la relación entre mirar y escribir un reclamo sobre las formas de negociar esta mirada bifurcada? ¿En qué

medida estos textos se doblan en reflexiones discursivas que se desdoblan en procedimientos textuales mirantes?

Marçal responde a esta pregunta acuñando el concepto de «ull estràbic»⁴⁸. Para la autora son textos que están sexuados en femenino y que se saben estrábicos: “I en concret, l'amor, la passió, entre dones amb totes les seves ambivalències, amb tota la seva diversitat. Sinó sobretot perquè la mirada que es projecta sobre el món i sobre les coses és explícitament sexuada i, com a tal, es tracta d'un ull que se sap «estràbic», en contraposició amb el punt de vista pretasament neutre, «normal» del narrador canònic” (2020: 256)⁴⁹. Entonces, nos señala textualizaciones que deliberadamente albergan una mirada politizada y que de ahí deriva la potencia anticanónica. Con Marçal no se nos presenta una mirada doble, sino que la mirada estrábica es una mirada que se constituye por su intervención del cuerpo y su experiencia. Y, por lo tanto, mediará indefectiblemente el relato. Me pregunto en qué medida las multiplicidades de relatos que descentralizan y explicitan sus textos como lo marcado en la actualidad no son sino una reversión de un mirar estrábico de Marçal. Una forma de negociar las miradas en las que conformamos la literatura —literatura de lo mínimo—, pero también las formas en las que nos vinculamos con aquello que concebimos como lo femenino.

Esto se cruza con Meruane en tanto lo que Marçal cifra y corporiza en claves femeninas, Meruane lo hará corporizando el ojo y su visualidad. Sin embargo, para el caso de Meruane, ese ojo está sesgado en claves patriarcales y coloniales que hay que derrocar. La autora chilena, ya con su novela, *Sangre en el ojo* (2012), da cuenta de la relación entre mirar y escribir a través de la textualización de una mirada sangrante. Con su nuevo ensayo, *Zona ciega* (2021), proporciona claves estético-políticas de sus reflexiones en torno al ojo. En un proceso de

⁴⁸ Este concepto surge a partir de la reseña a *La passió segons Renée Vivien* (1994). Véase: Marçal, Maria-Mercè. “Autocrítica”. *Sota el signe del drac. Proses crítiques (1965-1997)*. Barcelona: Comanegra, 2020.

⁴⁹ Una posible traducción libre sería: “Y en concreto, el amor, la pasión, entre mujeres con todas sus ambivalencias, con toda su diversidad. Sino que, sobre todo, porque la mirada que se proyecta sobre el mundo y sobre las cosas es explícitamente sexuada y, como tal, se trata de un ojo que se sabe estrábico, en contraposición con el punto de vista pretendidamente neutro, normal, del narrador canónico”.

interrogación a la idealización masculina de la ceguera y la construcción del relato épico del mismo, subyace el intento de rastreo de una genealogía femenina (Mistral, Brunet, Vicens). Basta que se inscriba la pregunta «¿Y las ciegas?» (2021: 98) para que la respuesta que proporciona adquiera su dimensión política. Para Meruane se escribe en un estado de ceguera, pero antes de eso, quien escribe debe haber visto y luego cerrar los ojos. En ese sentido, la pregunta por la ceguera femenina no es más que, en primer lugar, la pregunta por la escritura femenina y la constatación e inscripción en el papel de esa genealogía de mujeres que han visto. En segundo lugar, se puede agregar el componente estético: plasmarlo en un sistema visual en el texto a modo de auto-ojo-grafía, como propone para hablar de James Joyce. ¿En qué medida entonces, estos textos que reclaman la mirada al mismo tiempo que la escritura están negociando su lugar en el campo literario actual?

En un contexto en el que la pérdida se desacredita, en el que esta clase de textos no supone un valor literario, como afirma Meruane, ¿en qué medida negocian una mirada particular —de adentro hacia afuera, contradictoria aún—, con sus formas mínimas, presentistas, híbridas y con un yo éxtimo?

Sin embargo, al preguntarme cuáles son esas miradas, qué procedimientos literarios se vierten en los textos, qué cuerpos aparecen tensionándose y, sobre todo, cómo y desde qué lugares de enunciación estamos leyendo estas «nuevas» manifestaciones de negociación es que los ojos se me multiplican. Si estamos de acuerdo que hay una explosión de novelas que tematizan la mirada, me pregunto cuál es la propuesta estético-política que subyace. ¿Constatar la escritura femenina como lugar de margen? ¿Pensar la escritura femenina como lugar de velos y desvelos, como espacio de intersticios que fluyen por las paredes de un sólido? ¿Aunarnos en una colectividad escritural? ¿Rescatar una genealogía? Pienso más bien que estas formulaciones son, en definitiva, formas de constatar una existencia, un yo que se hace presente, contingencia pura, presente y cotidianeidad. Una forma de escritura que participa y

dialoga con su generación literaria en cuanto a sus procedimientos híbridos, la metaliteratura, los yoismos, la intimidad, la brevedad, el pasado histórico reciente, la pregunta por la memoria, los personajes grises, el fragmentarismo; y no tanto una literatura renovada que rompa una tradición (“hoy día la aparición de cada nuevo libro parece que inaugura una nueva clase de nueva crítica” [De Man 1991: 7]). Aquello, sin embargo, no arremete con la relevancia de estudio ni con lo que concebimos como valor literario, solo se conduce en otra dirección, una que aún está en movimiento y que nos invita a pensar en cómo leemos los centros y los márgenes y qué suponen las comunidades; de escritura, de identificación político-cultural, etc. Y, sobre todo, el lugar que ocupa la crítica en la construcción de estos discursos autoriales. ¿Pero qué clase de crítica? ¿Qué pasa cuando son las escritoras quienes asumen el lugar de críticas? ¿Asumo, entonces, una crítica de los críticos, a la manera de De Man?:

Pero esta visión se da, al parecer, sólo porque el crítico padece de una ceguera muy peculiar: su lenguaje se acerca a tientas a cierto grado de visión, sólo porque el método permanece ciego a la percepción de ésta. La visión existe sólo para un lector que -aunque por definición, es incapaz de reconocer su propia ceguera- se halla en posición privilegiada de poder observar la ceguera como un fenómeno en sí, y es, por tanto, capaz de distinguir entre la declaración y el sentido. El lector tiene que deshacer los resultados explícitos de una visión (*vision*) que puede orientarse hacia la luz sólo porque, al estar ya ciega, no tiene que temerle al poder de la luz. (...) Hacer crítica de los críticos llega a ser, pues, una forma de reflexión sobre la efectividad paradójica de una visión ciega que hay que corregir a través de las intuiciones (*insights*) que esta misma visión revela sin darse cuenta (1991: 120)

En definitiva, como el mismo autor expone, la crítica es una metáfora del acto de lectura y este es inagotable.

3. 3 Mirar(se) mirando

Reclamar la mirada y la escritura, en sus dimensiones políticas y estéticas; en su relación con los textos y la coyuntura en las que se inscriben esos textos, supone abrir esta discusión a otro plano. En los últimos años el fenómeno de la autoría, su figuración en el texto y su imagen fuera de él ha incorporado la relación planteada por Remedios Zafra entre ojos y capital. La autora plantea una mirada hiperconectada, visible y homogenizante:

así como contribuye a la cuantificación de las formas de valor y de los sujetos conectados, al mirar y valorar la fascinación de lo que encuentro puedo ser algo más, un ‘soy’ que se resiste a igualarse a ‘mil dos registros, trescientas veinte visitas, cuatrocientos seguidores...’. Que no puedo olvidar que los algoritmos que nos facilitan las cosas también suelen dejar fuera la complejidad y los matices de la vida (2015: 217)⁵⁰.

Sin duda una de las vías posibles de análisis de la autoría femenina en la actualidad debe contemplar este fenómeno de imagen autorial, vinculado a un proceso de homogeneización subsumido al *like*. Ahora bien, ¿qué sucede cuando estas autorías, en sus dimensiones virtuales se comienzan a percibir colectivamente, a agruparse para enunciar una voz —política y escritural—?⁵¹. En esta línea es en la que inscribo esta investigación, de qué materia se componen las escrituras de estas «nueva» generaciones de escritoras, qué propuestas estético-políticas levantan —colectiva e individualmente—, por qué la haya mirada se ha posicionado como un tema fructífero para ciertas literaturas. Porque este asunto está en movimiento,

50

⁵¹ Podemos pensar también en su contracara: los anonimatos en redes y sus valores de mercancía, como plantea Eudald Espluga en *No seas tú mismo: apuntes sobre una generación fatigada*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2021.

trazando todavía sus límites. Evidencia de lo anterior fue el pujante intercambio que se dio entre escritoras, críticas y académicas en 2020, a propósito de la visibilidad de las escrituras femeninas en Chile, con la pregunta: ¿todas las escritoras somos todas las escritoras?⁵².

Para articular este diálogo es necesario que tengamos en cuenta la relación que se pondrá en juego aquí: en qué medida estamos ante un movimiento que reorganiza los valores de lo literario —en términos de Meruane—; en qué medida nos amparamos en el rol conservador y de fijeza cultural —que explica Mabel Moraña—; en qué medida estamos buscando repensar en conjunto un sistema literario que sea feminista o bien estamos apuntalando; y, en términos de Cynthia Rimsky, vale pensar “¿Qué significa señalar a quienes escriben mal?”. Para esto, propongo guiar la discusión a partir de tres ejes. El primero es la relación entre visibilización y autopromoción. El segundo es la pregunta por la colectivización —escrituras colectivas, escritoras en red— o la individualización. Es decir: “todas las escritoras somos todas las escritoras” (Martorell, 2020) o “todas las escritoras no son todas las escritoras” (Amaro, 2019). Y el tercero, un eje metodológico: cómo leer, a partir de lo interno o partir de lo externo.

Bajo este ímpetu de pensar cómo se redefinen los valores de lo literario, Lorena Amaro, en el artículo que abre esta discusión, se pregunta: “¿queremos ‘rescatar’ la literatura, fenómeno burgués e ilustrado cuyas pretensiones de autonomía hoy revelan su rostro elitista y despolitizado? ¿Podemos pensar la institución literaria *de otra manera* y con ello, la misma noción de autoría, concepto atravesado de individualismo y dueñidad desde su comprensión a partir del siglo XVIII?” (Amaro, “Como se construye una autora). Sabemos ya, por lo demás, que las nociones de autonomía literaria se complejizan cuando pensamos en un marco latinoamericano, al menos si lo pensamos en términos históricos. La pertinencia de la duda de

⁵² Los textos íntegros pueden encontrarse en la revista electrónica *Palabra pública*, publicados entre agosto y septiembre de 2019. Por orden de aparición, sus autoras: Lorena Amaro, Lina Meruane, Claudia Apablaza, Nona Fernández, Julieta Marchant, Cecilia Bettoni, Mónica Barrientos, Eugenia Prado Bassi, Mónica Ramón Ríos, Sofía Brito, Natalia Berbelagua, Lorena Díaz Meza.

Amaro abre el debate ante la relación entre la visibilidad que, para la autora guarda relación con la existencia y la puesta en aparición de cuerpos/marca, y la pregunta por cómo eso repercute luego en sus escrituras. O bien, planteado en términos de Amaro si efectivamente aquello se percibe en su multiplicidad con sus contribuciones políticas y estéticas. O dicho en términos de esta investigación, ¿qué se reclama y denuncia cuando se articula una otra manera de hacer/ver de los textos, cómo repercute en los textos?

La duda de Amaro responde a una aparición autorial que se multiplica en formatos como las redes sociales, en donde la autopromoción figura antes. Ante esto, Nona Fernández contrapone el espacio de la virtualidad al del escritorio, en donde el primero adquiere un rol democratizador y desacralizante. Para Fernández, la visibilización y la autopromoción son dos caras de la misma moneda: “el acto de nombrarse, de reconocerse como autora, termina siendo siempre un gesto de valentía porque históricamente ha generado molestia y desacomodo. Me pregunto si en la ansiedad de autopromoción que criticamos no se esconde también este acto desesperado por hacerse un lugar ahí, donde siempre ha sido tan difícil tenerlo”. Ahora bien, cabe preguntarse si ese acto de inscripción, el «yo soy autora» que menciona Fernández es suficiente —como duda Amaro.

Si precisamente he apuntado a un «mirar(se) mirando» es porque este encuentro dialógico acontece en la brecha entre el «yo soy» y el «yo estoy» de Kamenszain. Soy escritora implica enunciarse, yo estoy implica una participación y presentismo. Más allá de una identidad, es una ejecución. Es una enunciación con la contundencia de un cuerpo que participa en un espacio. Ni en un pasado remoto que es necesario trazar, ni en un futuro posible que juntas queremos imaginar. Pero en la enunciación de Kamenszain falta aún el elemento que reclama Amaro: qué estamos reformulando, cuál es la propuesta estético-política que subyace al reclamo.

La segunda pregunta que se levanta en este coro de autoras es: ¿«todas las escritoras somos todas las escritoras»?⁵³ La respuesta de Amaro es contundente: “no todas las escritoras somos iguales, no todas escribimos lo mismo. Por el contrario, hay que ver la letra como insumo, como producción social”. Para Amaro, pensar la autoría en términos colectivos implica una homogeneización que deriva en la invisibilización de un grupo sin historia. No hay cabida para las fisuras, los intersticios —dicho en términos de Irigaray—. Sobre todo, olvida que toda escritura conlleva una marca —un blanco sobre negro— sea por elementos raciales, por clase, por heterogeneidad entre los feminismos, géneros literarios, etc. Entonces, pensar en una individualización de las escritoras implicaría asumir la responsabilidad histórica y social que ostentan los cuerpos y las violencias asociadas que dichas escrituras exhiben.

Como contrapartida y despojando la autoría de su alero teórico para acercarlo a las vivencias de los cuerpos que escriben, Meruane aboga por una *autoría construida en relación con otras autoras*. Escribir en red, colectivizar los textos, constatar las influencias, abandonar el esquema de la escritora sola y encerrada. Lo anterior con el fin de “valorar cómo nos alejamos de la competencia y nos acompañamos solidariamente y nos construimos de manera más atrevida y menos destructiva. Porque eso, en la imperante cultura de la atomización y del aislamiento y de una búsqueda despolitización, es poderoso y revolucionario”. El reclamo de participación comunitaria de Meruane invita a abrir la discusión fuera del espacio del texto, a cómo estos se construyen también en relación con otros. Ahora bien, si la consigna inicial es «todas las escritoras somos todas las escritoras», ¿de qué se compone esa comunidad a la que Amaro apunta por invisibilizante y Meruane abraza por constituirse como espacio de resistencia?

⁵³ Es precisamente este entrecomillado lo que da inicio al debate que pone por escrito Amaro. Surge a raíz de un debate en Twitter entre Amaro y la escritora y periodista Montserrat Martorell, en el que la segunda enuncia, a propósito de la generación de escritores chilenos nacidos entre los años 30 y 1 40, que las narradoras mujeres «no existen»; para luego sumarse a ese conjunto de narradoras estableciendo: «todas las escritoras somos todas las escritoras».

La respuesta la encuentro en las palabras de la poeta y editora, Julieta Marchant. Enunciar «todas las escritoras somos todas las escritoras» implica una universalización, “buscando «un ser mujer» único allí donde sabemos que hay muchas maneras de ser mujer y muchas maneras de ser feminista (exactamente como lo hicieron los hombres y sabemos qué devino eso: universal: hombre blanco; la universalidad es un modo de sustracción)”. La clave para Marchant es formar y elegir tu propia comunidad, afectiva y de escritura. Asunto que luego devendrá en una particular manera de irrumpir en el campo cultural.

El resultado es precisamente esta discusión, en la que cada cual aporta una mirada particular de cómo visualiza ese campo cultural para la escritura de mujeres: Rimsky se distancia de “la exclusión y la conciencia rectora” porque prefiere participar de una “mesa con alcoholes y manjares, un cuarto cálido, lujuriente o equivocado, perdido”; Mónica Barrientos visualiza una comunidad que no debe crearse a partir de los grandes consensos, sino que a partir de la multiplicidad de yoes que comulgan para que aparezca así “la activista, la teórica, la docente, la editora, que se desajusta a esa mirada comunitaria hegemónica, universal, que sólo por el hecho de «ser mujer» obliga a hablar y defender desde un corporativismo dudoso”, y se sorprende que “las variables clase social y de racialización no aparezcan con fuerza en este debate”.

Y si estamos pensamos las maneras particulares o colectivas, universales; fragmentadas, individuales, comunitarias —¿pero cuáles? — en las que la escritura de mujeres debe — o puede o quiere, prefiero decir— o simplemente, la manera en la que se inserta en el campo cultural surge la pregunta por cómo y bajo qué principio rector: ¿el texto por delante o cuerpo por delante? ¿vale hoy, en un mundo hiperconectado de visibilización y *likes*, asegurar la imagen de escritora? ¿Esa imagen se diluye con nociones de la fantasmagoría del yo? ¿O bien se refuerza con la misma fantasmagoría posthumana de la digitalidad?

En esta discusión de idas y vueltas, todas ponen el ojo en el campo cultural y, en palabras de Marchant, Amaro lo apunta para “correr la cortina del cinismo y dejar aparecer lo que en el campo cultural se rumoreaba hace tiempo: la imagen superpuesta a la literatura” (citar). Porque para Amaro “la escritura y la lectura deben *preceder* al encuentro con la imagen o la presencia física de la escritura y ser el fundamento de la fascinación, el delirio e incluso la destrucción del crítico misógino, y no al revés” (Amaro, “Cómo se construye una autora). A lo que responderá Meruane “nunca ha bastado con escribir, ni siquiera con escribir magníficamente [...] la valoración de la escritura ha pasado por el juicio masculino” pues “el gusto estético era un modo de autoritarismo dictado por ellos para obstruir nuestro ingreso al campo cultural”. Entre las formas de desautorización que operan en el mismo campo cultural motorizadas para conservar el canon, las formas internas de desautorización que construyen los corsés (como plantea Rimsky) que desembocan en miradas tuertas —mirando libres mientras seguimos pasándonos cuentas—, entre poder escribir engordando el yo —como plantea Kamenszain— y temiendo por una literatura ombliguista, como apunta Meruane, es donde se juega esta serie de negociaciones mirantes.

Entonces, si estos valores se están reorganizando, ¿qué hacemos como críticas/os? ¿somos mano rectora como crítica Rimsky, atendemos a los textos y las lecturas primero, como plantea Amaro? Si atiendo a estos asuntos para pensar la autoría es porque, en primer lugar, es palpable cómo el debate está en movimiento en el campo cultural. Pero, más importante, porque el carácter reciente de estos fenómenos de estudios exige que, en vez de unificar nuestras miradas desde una perspectiva teórica y metodológica las multipliquemos. Así, pensar en qué medida estas nuevas marcas extratextuales participan en la configuración discursiva de una autoría, como: las redes sociales, la autopromoción, el boom editorial, lo que se hace con ansiedad para sobrevivir, la imagen autorial que se defiende contra la desautorización, las comunidades elegidas y las que no. En qué medida, también, construirán sus particularidades

textuales, que deriven o no en una propuesta estético-política, como insta Amaro, que negocien las experiencias en sus maneras de mirar: dislocadas, tuertas, fijadas, estrábicas. Porque los cuerpos se actualizan en función de los ojos que los miran, y en ese sentido, por medio de la mirada puede pasar, en el mejor de los casos un ejercicio de visibilización, constatación y denuncia, pero también, como expone Ramón Ríos, “un reordenamiento que visibiliza, no a las autoras, sino otras lógicas que vinculan ojo, cuerpo, lenguaje y máquina” (7 de septiembre, *Palabra pública*).

4. La textualización de una mirada: restituciones y encarnaciones en *Sangre en el ojo* (2012), de Lina Meruane, y *La resta* (2014), de Alia Trabucco Zerán

Uno no ve las cosas y está ciego, hasta que las escribe

(José Donoso, *Pepe Donoso*: 1977)

4.1 Las autorías y las lecturas

Para comenzar el análisis de las obras, en este primer capítulo, me detendré en dos novelas: *Sangre en el ojo* (2012), de Lina Meruane, y *La resta* (2014), de Alia Trabucco Zerán. Me propongo determinar que cómo se hacen visibles los cuerpos (y los no cuerpos, o los cuerpos negados, ausentes de representación). Ambas obras hacen visible en tanto restituyen la materialidad del cuerpo, materialidad que ostenta la carga de una violencia simbólica, pero también institucional, social y cultural. Lo anterior se manifiesta por medio de la textualización de un yo mirante que pasa por procesos de subjetivización para encarnarse. En el caso de Meruane, se textualizará a partir de una mirada sangrante y, en el caso de Trabucco Zerán, la textualización será a través de una mirada mortuoria.

Lina Meruane (1970) nació en Santiago de Chile. Migró a Nueva York donde realizó su tesis doctoral que dio forma a su ensayo *Viajes Virales* (2012)⁵⁴. Actualmente está radicada en Madrid. Ha publicado varios textos que contemplan la narrativa y el ensayo: *Cercada* (2000), *Fruta podrida* (2007), *Viajes Virales* (2012), *Volverse palestina* (2014), *Contra los hijos* (2014), *Sangre en el ojo* (2012), *Sistema nervioso* (2018) y *Zona ciega* (2021). Así también, *Esa cosa animal* (2022), fue presentada recientemente como lectura dramatizada en Casa América Catalunya, siendo su primera incursión en la dramaturgia. Por otro lado, ha sido docente en la Universidad de Nueva York y es activa militante de AUCH! (autoras chilenas)

⁵⁴ Ensayo que trabaja la relación entre la globalización, la expansión del VIH, las literaturas de su contagio en América Latina, haciendo hincapié en la ausencia de los relatos femeninos y las construcciones metafóricas para enunciar la enfermedad. Esta tesis contó con la tutorización de Sylvia Molloy y establece interesantes relaciones entre lo global y lo local, así como articulaciones de una voz personalísima para el acercamiento a un fenómeno de índole académico.

que, como se definen ellas mismas en sus redes sociales, son “un colectivo feminista de mujeres diversas relacionadas con el mundo del libro”.

Alia Trabucco Zerán, por su parte, es una escritora y abogada chilena residente en Londres. Por *La resta* fue galardonada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en 2014 y finalista en el *Man Booker International*. Además, publicó *Las homicidas* (2019), crónica sobre cuatro asesinas chilenas, las condiciones que las llevan a cometer los crímenes, y el paso de víctimas a victimarias. En palabras de Marta Sanz:

Estos crímenes se diseccionan desde la perspectiva de la crónica de sucesos, el género judicial y la recepción mediática —incluidos testimonios gráficos espeluznantes—. En las distintas instancias del relato, las mujeres se reducen a tipos que, al explicarlas, las discriminan. (...) A la lectura desde una perspectiva de género se le superpone el dibujo de la deriva histórica de un país a través de la crónica criminal. El caso de Alfaro se abre con un brillante ejercicio de invención literaria (*Babelia*, 2020).

Recientemente publicó *Limpia* (2022), novela sobre el trabajo doméstico en Chile. Por medio de una narración en primera persona, nos enteramos de que su narradora ha sido acusada de un asesinato y en la que la voz discurre en la defensa de un juicio, en el que los lectores somos apelados como jurado.

Al igual que Lina Meruane es militante de AUCH! y, si insisto en un elemento como este, es porque sus autorías exceden el espacio de la ficción para acercarse a reflexiones acerca del oficio y sus inscripciones materiales. Meruane, retomando una idea de Trabucco, plantea lo siguiente:

es hora de destituir ciertos paradigmas de nuestra figuración autoral aliadas a las operaciones del mercado, también es necesario abrir nuestra mirada crítica a la pregunta por una *autoría construida en relación con otras autoras* para valorar cómo nos alejamos de la competencia y nos acompañamos solidariamente y nos construimos de maneras más atrevidas y menos

destructivas, porque eso, en la imperante cultura de la atomización y del aislamiento y de una buscada despolitización, es poderoso y es revolucionario (*Palabra pública*, 28 de agosto).

La *resta* (2014), de Alia Trabucco Zerán, irrumpe en la escena literaria chilena participando de esa constelación de textos que piensan la memoria histórica de Chile, sus ausencias y sus articulaciones con el presente. Esta obra curiosamente ha sido reseñada principalmente por escritores en revistas literarias, tales como: Costamagna (2015), Coñuecar (2017), Paz Soldán (2016). Sin embargo, hay poco material académico acerca de ella. Un artículo de la académica y escritora chilena Constanza Ternicier titulado “La política de los afectos en *La resta* de Alia Trabucco Zerán: corporalidades en el límite de las clases sociales” (2020) y otro de Macarena Leiva (2017).

La novela de Lina Meruane, *Sangre en el ojo* (2012), es el texto más estudiado de mi *corpus* desde el ámbito académico. Se ha leído a partir de las claves autoficcionales, y su puesta en crisis, en el que se proporciona el juego nominal entre la protagonista —Lina/Lucina— con su autora⁵⁵. Así también, se ha estudiado la construcción fantástica de los ojos que reclaman otros de prestado, a partir del epígrafe de un cuento de Clemente Palma⁵⁶. Por otro lado, se ha analizado el componente de postmemoria que subyace en el texto y cómo se relaciona con textualizaciones de postdictadura⁵⁷. En esa misma línea, se han trabajado las claves biopolíticas y su vínculo con la enfermedad⁵⁸. Es que, en numerosas ocasiones, se suele consignar esta

⁵⁵ Véase Casas, Ana. “Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe” En. *Yografías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Angélica Tornero (coord.). Madrid: Editorial Síntesis, 2017; Velayos Amo, Beatriz. “Estancias en las fronteras del género: autoficción y postmemoria en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane” *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 141 (2017): 168- 186; Martinetto, Vittoria. “Selfies. Lina Meruane y la poética de la autoficción”. *Revista de literatura hispánica*, Volume 1, Number 85 (2017): 283-294.

⁵⁶ “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 dela mano. Qué has hecho, desdichada” (epig). Véase: Reisz, Susana. “El espectro de los ojos y sus viajes trasatlánticos”. *Brumal* 6 (2018): 263-281.

⁵⁷Velayos Amo, Beatriz. “Estancias en las fronteras del género: autoficción y postmemoria en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane” *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 141 (2017): 168- 186

⁵⁸ Véase: Kottow, Andrea. “Cuerpo, materialidad y muerte en *Sangre en el ojo* y *Sistema nervioso*” de Lina Meruane. *Orillas: revista d’ispanística*, N.º. 8, 2019, págs. 5-18 Andrade de la Torre, Javier. “El papel de la

novela como parte de una suerte de trilogía de la enfermedad: *Fruta podrida* (2007), *Sangre en el ojo* (2012) y *Sistema nervioso* (2020).

Me detengo brevemente en la conceptualización de *Sangre en el ojo* bajo la propuesta de literaturas de postdictaduras. Para Velayos Amo “la autoficción en esta novela se relaciona con la literatura de la posmemoria, puesto que el objetivo de ambas es cuestionar la verdad de la historia y narrar de manera subjetiva la experiencia del trauma” (2017: 186). Ahora bien, esta obra no se encuentra dentro del canon estructurado por Grinor Rojo acerca de las novelas de postdictadura chilena, aunque sí Meruane, con su novela del 2000, *Cercada*. Lo anterior otorga una libertad mayor para trabajar su obra, alejándola de las constelaciones que se articulan y agrupan su literatura en la llamada “literatura de los hijos”⁵⁹. En ese sentido, perseguir un análisis que encuentre significados en torno a una nación ausente, fragmentada, enferma o disuelta, no es el interés de esta investigación. Sin embargo, resulta interesante cómo continúa siendo un fructífero lugar para pensar las escrituras de dictadura. Sobre todo, si esos textos provienen desde un lugar de enunciación femenino.

Con todo, a pesar de estar bajo sospecha el encuadre familiarista, ahondaré en las particularidades intimistas desde donde se ha leído *Sangre en el ojo*, para así dilucidar con más herramientas sus posibles funciones. Me refiero, en este caso, al de la autoficción.

La novela de Meruane ha sido comprendida, desde el punto de vista de sus procedimientos internos, en línea directa con las propuestas teóricas autoficcionales discutidas en el apartado «Literaturas del yo». Lo anterior se debe a que, en definitiva, la novela cumple esos requisitos que Manuel Alberca augura como fundamentales a la hora de pensar un texto

biopolítica en *Sangre en el ojo*, de Lina Meruane”. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*. Vol. VIII, n.o 1 (invierno 2020), pp. 179-192,

⁵⁹ Que, por lo demás, será un término conflictivo para autoras como Lina Meruane. En un reportaje publicado por El País, establece lo siguiente: “Qué castigo, pienso, que ese sea el nombre que se dio a esa generación como si hubiéramos sido parte”. Para la autora, el tipo de texto que está escribiendo esa generación son: “relatos de segunda mano donde los narradores se hacen cargo como pueden de lo que vieron a medias o intuyeron” (De Querol, 2015)

con estas características: constituirse como novela, cifrar una concordancia nominal entre autor/a, personaje y narrador/a y establecer un lugar ambiguo entre el pacto novelesco y el autobiográfico (2012: 22, 158). Sabemos de ante mano que *Sangre en el ojo* se construye a partir de una experiencia biográfica vivenciada por la autora que, como dirá en diversas entrevistas, se ficcionalizó con la intención de hurgar en esa subjetividad enferma (Rodríguez, 2013).

Si bien, la lectura autoficcional de esta obra es pertinente y prolífica, me pregunto en qué medida se puede volver una lectura problemática. La literatura escrita por mujeres se ha tendido a leer desde su carácter biográfico, pero ¿nos entrega su total significado? Seguramente un gran número de textos sí. Pero, si nos mantenemos solo en esa esfera, difícilmente saldremos de la carga del nombre propio, antes marcado por el anonimato, hoy delimitado bajo su inscripción explícita. Asimismo, pienso en lo planteado anteriormente por De Man acerca del acto fallido de la búsqueda de la semejanza del yo autobiográfico y me pregunto si acaso, en este intento de puesta en crisis del relato autoficcional que establece Meruane, nos plantea, además de una estética de la mirada yoística, su política. Si hay algo en común en el *corpus* estudiado en esta investigación es, además de una construcción subjetiva que mira y es mirada, es el fracaso y la falla al poner el ojo en el texto.

4.2 Cuerpo mirante: restitución y enfermedad

Sangre en el ojo narra en primera persona la ceguera, propiciada por la diabetes, de una escritora chilena residente en Nueva York. Asimismo, se consignan los deseos, la imposibilidad de la escritura junto a la insistencia de la misma, los lazos familiares que construye y rompe el

ojo enfermo, el vacío de las palabras, la puesta en crisis de la realidad y de los nombres, entre otras cosas.

El momento en el que la sangre acontece es la activación de una narración de la enfermedad. El texto se inaugura así:

Y fue entonces que un fuego artificial atravesó mi cabeza. Pero no era fuego lo que veía sino sangre derramándose dentro de mi ojo. La sangre más estremecedoramente bella que he visto nunca. La más inaudita. La más espantosa. Sangraba a borbotones pero solo yo podía advertirlo. Con absoluta claridad vi cómo la sangre espesaba, vi que la presión aumentaba, vi que me mareaba, vi que se me revolvía el estómago, que me venían arcadas y, sin embargo. No me incorporé ni me moví ni un milímetro, ni siquiera intenté respirar mientras atendía al espectáculo. Porque eso era lo último que vería, esa noche, a través de ese ojo: una sangre intensamente negra (2012: 12-13).

Este fragmento recoge, en términos de Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas*, intercambio de nuestra doble ciudadanía: el paso del reino de los sanos al de los enfermos (1996: 11).

En una primera instancia, se nos abren al menos dos caminos: pensar la subjetividad que enferma y aquello que —transcrito como metáfora bélica— invade al cuerpo. Quien ostenta la enfermedad, nos explica Guerrero y Bouzaglo, es identificado como el portador de lo indeseable, del mal (2009: 11). La invasión de lo indeseable en Meruane opera metafóricamente:

Eran quebradizas esas venas que habían brotado de la retina y se habían estirado y enroscado en el espesor del vítreo. Había que observar el crecimiento de esa enredadera de capilares y conductos, día a día vigilar su milimétrica expansión. Eso era lo que podía hacerse: acechar el sinuoso movimiento de esa trama venosa que avanzaba hacia el centro de mi ojo (2012: 13).

Su enfermedad es una forma de vegetación que avanza irregular, misteriosa, hay que acecharla y puede atacar desprevenidamente. Esta metáfora bélica nos muestra como la enfermedad se apodera del centro del ojo y este, del cuerpo. Esta invasión, sin embargo, se combina con una subversión: “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, ¿Qué tenía litros de rencor dentro del ojo?” (2012: 15). Y es que la expresión «tener sangre en el ojo» hace referencia precisamente a una emoción vinculada a la rabia hacia otro, al rencor; estar en disposición de rencor.

Si Sontag nos advierte del peligro de acuñar algunas metáforas sobre los cuerpos, Meruane en *Viajes virales* establecerá: “toda enfermedad expresada en el lenguaje se vuelve construcción discursiva y se despliega como poderoso artefacto cultural, como dispositivo retórico que puede generar realidades sociales adversas” (2012: 23). ¿Y si esas metáforas se articulan como formas de estar o reposicionarse frente al proceso de desestructuración que la enfermedad constituye? El caso de las metáforas de la sangre en Meruane, las percibo precisamente desde su vertiente discursiva: ¿en qué medida articular la sangre como metáfora no es una forma de restituir una cuota de carne?

4.3 Las cifras desquiciadas y las palabras ordenadoras

La obra de Trabucco, según el prólogo escrito por Meruane, aborda lo siguiente:

el presente de un Santiago salpicado de cadáveres anónimos o ausentes –dominicales, solitarios, dislocados, revoltosos, acartonados, calladitos, muertos-vivos, muertos a secas (...) Porque algo no cuadra en las cuentas chilenas de la postdictadura: demasiados muertos sin cuerpo ni memoria, demasiadas preguntas pendientes de respuesta (2014: 282)

Esta novela narra la travesía de tres jóvenes —Iquela, Felipe y Paloma— por repatriar el cadáver de la madre de Paloma a Chile. Se narra a dos voces: la que resta cadáveres y pasa cuentas de la dictadura, y la que suma impresiones y busca con insistencia olvidar. Nos enteramos de los acontecimientos del pasado, propio y heredado, y de su presente. Se solapan recuerdos de infancia, así como mandatos maternos.

En ese sentido, el carácter subjetivo de los narradores será fundamental para comprender su memoria y la temporalidad. Tenemos de antemano el contexto literario que circunda esta obra: la impronta del giro subjetivo que toma fuerza a fines del siglo XX, el auge de las narrativas del yo, las literaturas postautómas y, a su vez, la importancia de la hibridez y las narrativas de postdictadura. Ante esto, las generaciones repiensen la historia reciente a través de la subjetividad: “la noción de sujeto y de recuerdo a través de espacios íntimos y miradas subjetivas a los hechos históricos y políticos vividos en dictadura” (Macarena Roca Leiva, *Revista Chilena de Literatura*: 2017).

En *La resta*, nos enfrentamos ante operaciones de sustracción y adición y esa reconstrucción dependerá de la voz que narra. Cuando es Iquela la que narra, sus “capítulos irán sin número, descompuestos de orden y de tiempo, con unos paréntesis vacíos como las zonas agrietadas de la misma memoria que se intenta reconstruir” (Costamagna, 210). Además, la narración de Iquela está marcada por un mandato materno del que intenta desprenderse en un esfuerzo por sumar su propia mirada:

Todo esto lo recuerdo bien pero sin rastros de nostalgia. (...) Son imágenes sacudidas de polvo, despojadas de añoranza. He logrado domesticar mi nostalgia (la mantengo atada a un poste, lejos) y, además, yo no escogí guardar este recuerdo. Fue un cinco de octubre de 1988, pero no fui yo, sino mi madre, quien decidió que esa noche no la olvidaría (2014: 16).

Asistimos al recuerdo heredado de los hijos de la dictadura, en el que los grandes relatos aparecen intentando ser domesticados, dando paso a esos relatos chiquitos (Kamenszain: 2020).

La subjetividad pareciera que busca una forma de colarse y escribirse, pero se mantiene entre paréntesis; pudiendo estar o no estar.

Por su parte, la voz narrativa de Felipe hace uso de la mirada para ordenar la memoria.

En una obsesiva resta mortuoria intenta llegar a cero:

Saltaditos: un domingo sí y el otro no, así empezaron mis muertos, sin ninguna disciplina, (...) flotando rapidito Mapocho abajo, en cada rincón de Santiago aparecían los cuerpos dominicales, cadáveres semanales o quincenales (que yo sumaba metódico y ordenado, y la cifra crecía como crece la espuma, la sabia, la lava, subía y subía aunque justamente sumar fuese el problema, porque no tenía sentido subir si todos saben que los muertos caen, culpan, tiran, (2014: 11).

Con la ciudad como espacio mortuorio y escenario, se nos proporciona una mirada dispuesta a restar: “y luego basta aguzar la mirada, tener ojo de lince, ojo de res, ojo de buey para verlos en todas partes, es cosa de bajarse de la micro, dilatar cada uno de esos ojos de la piel y cachar que el que espera en el paradero” (32). Es a partir de la memoria que la restitución y la visibilización construyen metáforas visuales que animalizan los cuerpos y, así, accedemos a multiplicidades de ojos para poder restituir.

La memoria histórica y personal movilizará ambas voces y es palpable en la infancia. Conocemos la voz narrativa de Iquela así: “Esa noche cayeron cenizas o tal vez no. Quizás el gris no sea más que el trasfondo de mis recuerdos y todo lo que se desató esa noche fue una llovizna tenue y una gran fiesta, una garúa porfiada y el nudo que amarraba esa memoria a los demás hilos de mi infancia” (2014: 15). Recordar implica instalarse desde la duda, con usos como «tal vez no» o «Quizás», por ejemplo⁶⁰. Por un lado, los adultos están frente al televisor, expectantes ante el acontecer nacional, brindando “por un listado de desconocidos, una seguidilla de personas con dos nombres y dos apellidos (como solían ser los nombres de los

⁶⁰ Está haciendo referencia al mismo acontecimiento narrado más arriba: el plebiscito del sí y el no de 1988.

muertos)” (24). Iquela, por su parte, está expectante ante su propio acontecer, la aparición de Paloma. Mientras que Paloma arremete y con ojos “tan azules que [me] le parecieron falsos. Ojos de plástico. Ojos de mentira que [me] la juzgaban, [me] la descubrían” (21), la narradora intenta “cerrar los ojos para cerrar el mundo, para no ser vista” (23). No ver qué sucede, no recordar, recordar difuso —“(¿caían cenizas?, ¿llovía?)” (24)—. Sin embargo, es un acto fracasado pues “(no debía olvidar nada, nunca)” (29). Se impone la certeza y el recuerdo, mientras la mirada que suma duda vacila y se pliega a su historia chiquitita.

La mirada de Felipe, por su parte, se articula desde un presente plagado de muertos por restar. Cuerpos sin nombre, cuerpos olvidados, duelo no resuelto. Felipe habita el presente desde lo mortuario. Su mirada está dispuesta a la muerte. Sin embargo, proviene de su infancia y también está dada por un mandato familiar⁶¹. En este caso, por su infancia en el sur junto a su abuela, en Chiquihue. Es más, en alguna medida, la facultad de ver se explica desde la refranería de su abuela: “como mi abuela Elsa, que siempre decía: cada uno ve lo que quiere ver, Felipito, y al parecer lo que yo quiero es ver muertos,” (2014: 31). Ver muertos es un mandato.

Ante la mirada del narrador, Santiago es una ciudad mortuoria, en la que se vincula presente y pasado:

cientos de esqueletos acompañándose, entibiándose, rozándose, y yo con mis ojos grandes pensaba que eran lindos, preciosos los huesos blancos, [...] ese blanco idéntico al de la tina de Chiquihue, la tina media cochina donde yo me metía después de las noticias para ponerme blanco y desaparecer (2014: 34-35)

El narrador vinculará su infancia, su cuerpo, la ciudad, y su mirada a través del blanco: “porque a mí me encantaba el color blanco, blanco-osobuco” (34). A través de la mirada, las imágenes

⁶¹ Rodrigo Cánovas da cuenta del carácter familiarista de la narrativa chilena, de responder a esa institución y de los relatos de orfandad, sobre todo a partir del siglo XXI, en ficciones yoísticas.

mortuorias de los cuerpos ausentes son comparables a la memoria escurridiza de la infancia, y del cuerpo.

A partir de las dos voces narrativas considero que nos enfrentamos a un ejercicio dual, característico de textualidades en donde prima la mirada —sea a nivel temático, auto-ojo-gráfico o discursivo— (mirada tuerta, Montserrat Roig; mirada ambliope, Verónica Gerber; mirada estrábica; María Mercè Marcal/ Mercedes Halfon; diplopía, María Gainza; etc). Con ambos narradores accedemos a dimensiones estéticas y políticas del fenómeno. Mabel Moraña, en *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana* (2014), establece un análisis en torno al monumento peruano “El ojo que llora”. Nos acerca a esta doble dimensión presente en artefactos vinculados al duelo y la memoria. Este monumento, con el ojo como centro organizador de la cultura occidental y, en este caso de la escena, funciona a la vez como deudo y testigo de los acontecimientos intentando restituir una corporalidad arrebatada:

nos sitúa en la conjunción misma de registros diversos a partir de los cuales se organizan los valores y los imaginarios colectivos: ética/estética, arte/política, naturaleza/cultura, experiencia/representación, ideología, cuerpo y memoria. (...) es entonces un puente material que une el pasado al presente continuo de la rememoración y del duelo, pero también el vaso comunicante que vincula localizaciones poéticopolíticas y sistemas socioculturales (2014: 98).

En ese sentido, el duelo se marca mediante el ojo, pero se encuentra en un espacio —visible y que visibiliza—. Propongo, entonces, que *La resta* establece una operación similar a través de su narración dual que se duele y resta; y suma y testimonia. En un ejercicio estético político, la novela de Trabucco nos devuelve una cuota de carne a través de una colección de ojos que son, en definitiva, una colección de miradas. A partir de esto, es una novela que pienso en términos de mirada mortuoria. Se duele y hace palpable el luto, pero también corporaliza y ejecuta. Se mira la muerte y se restituye el cuerpo y, en consecuencia, se construye un texto enlutecido.

4.4 Hacia la textualización: encarnando la sangre y el duelo

La novela de Meruane se inaugura con el acontecer de la sangre. Sin embargo, la diabetes, cuestión que sabremos luego, es un elemento que la ha acompañado siempre. En este sentido, en su devenir cuerpo, el significado enfermedad es constante. La novedad es el flujo sanguinolento de su mirada. Retomo el planteamiento esbozado por Richard para, junto con lo planteado por Marie-Agnès Palaisi en su texto “María Luisa Puga y la textualización del cuerpo enfermo de la mujer” (2011), pensar el proceso de textualización en *Sangre en el ojo* desde la perspectiva de la enfermedad. El objetivo será desentrañar los mecanismos que operan en esta particular manera de mirar, las consecuencias en la escritura y, sobre todo, la puesta en duda del yo de la enunciación.

Como recordaremos, Richard hace uso del concepto de textualización para preguntarse si lo propio de la escritura de mujeres es precisamente que se textualice lo femenino como diferencia (1993: 137). En ese sentido, textualizar implicaría poner el cuerpo en el texto. Por su parte, Palaisi, refiere a textualización remitiendo a la experiencia de la enfermedad en los cuerpos femeninos y lo particulariza desde un lugar de enunciación que es político: escribir la enfermedad como acto de resistencia. En la alteración del tiempo que supone el bloqueo en el presente, se accede a otras miradas y, por tanto, a maneras específicas de comprender enfermedad, cuerpo y escritura. Por lo tanto, textualizar implica en esta investigación una escritura con el cuerpo, pero desde la experiencia transformadora de la enfermedad construyendo, así, otra mirada.

La textualización mirante en este texto, como lugar de enunciación y subjetivización de la enfermedad, establece una identificación con el padecimiento. Sin embargo, la imagen es

doble y contradictoria. Bien asume la enfermedad como espacio de exploración, así como la niega: “Yo soy la heroína que se resiste a su tragedia, pensé, la heroína que busca desquiciar el destino con sus propias manos” (2012: 130). Lo anterior es interesante pues apostar por la salud es lo que le permite pensarse en términos heroicos. Cristóbal Pera explica que el cuerpo herido en la mayoría de los casos, desde su individualidad, no llega a trascender el entramado social que circunda. Sin embargo, sí lo han hecho algunos cuerpos a partir de representaciones simbólicas, como por ejemplo los cuerpos de dioses, héroes o guerreros (2003: 17). En este sentido, pensarse desde ese lugar es una forma de universalización. No de la enfermedad, pero sí del lugar de enunciación que la narradora asumirá con respecto a su experiencia.

Sin embargo, esta imagen también será doble. Si bien, mirarse a sí misma bajo esta representación le restituye agencia, es sentenciada por la mirada sana por lucir desgarrada, como quien se ha rendido al sino. Habrá que recordar en este punto las palabras de Remedios Zafra en tanto no podemos acceder del todo a nuestra subjetividad tan solo con nuestra mirada. Las miradas de los otros también nos construyen y, es precisamente ese el lugar que intentará disputar la mirada sangrante de la protagonista.

Ahora bien, la enfermedad también puede entenderse, en términos de Tomas Anz, como sanción de conducta ante los consensos estipulados socialmente. La medicina, por tanto, es la institución que funciona como fuerza normativa que se regula manteniendo un “armónico estado de equilibrio” (2006: 30). Para preservarlo se construirán modelos de enfermedad que transmitan, legitimen o institucionalicen las normas sociales. O bien, en los términos de Guerrero y Bouzaglo, se construirán metáforas que aíslan y alteran la estabilidad social como aquellas de descomposición y muerte (2009: 11). Estas nociones, se tocan con el axioma «hacer vivir/ dejar morir» de la biopolítica que, siguiendo los planteamientos de Gabriel Giorgi en *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, está supeditado siempre a las políticas

de la corporalidad⁶². En la obra de Meruane esa violencia se encarna en una subjetividad, representante de una comunidad —el reino de los enfermos- y la textualización de la mirada sangrante opera con potencial de resistencia en tanto hace visible un cuerpo en contingencia. Se restituye una materialidad.

En ese sentido, retomando el axioma biopolítico, se espera que un cuerpo sea: “viable, vivible; como se debe, donde se reconoce la plenitud o la potencia de lo viviente en los cuerpos a cuidar y futurizar (la insistencia en la temporalidad de la biopolítica es clave, porque es precisamente en esos tiempos imaginarios, en esa temporalidad proyectada del futuro donde se legitiman muchas decisiones y se materializan fantasías colectivas” (2014: 19). En los términos de la novela:

Estaba volcada hacia el presente, yo, eso era todo lo que tenía mientras dejábamos a Julián en la esquina de su edificio [...] Tus ojos no notaban nada extraordinario, no veían que había detrás de mis pupilas. ¿Fue mucho? Mucho más que siempre, te dije, sombría, pero quizá mañana. Mañana estarás mejor. Pero mañana ya era hoy (2012: 20).

La ceguera trunca todo futuro posible. Lo que se ostenta es el presente inmediato en el que se resiste porque, que la enfermedad irrumpa de esta manera, rompe una noción histórica del tiempo; esa que avanza en progresión.

Si en Sontag se transita entre dos estatutos —los vivos y los muertos—, en Giorgi vemos que el tiempo se suspende y el estatuto de persona se pone en tela de juicio; lo vivible ya no es tal. Veremos cómo la narradora hace uso de la memoria para reconstruir ese presente a oscuras, a base de sangre. Lo demás, lo indecible e inalcanzable, son “cientos de espléndidas imágenes de la ruina” (2012: 128). Este fracaso guarda relación con la noción de enfermedad como acontecimiento expuesto por Mancilla: “desorden, una fisura en la ‘vida’, grieta por

62

donde la normalidad cotidiana se fuga y descontrola” (200)⁶³. Vemos una contingencia ante la ruptura de la cotidianidad que no se percibe por la mirada sana de Ignacio, la pareja de la narradora. Para él, sus ojos “no notaban nada extraordinario”. La fisura, entonces, solo perceptible para la mirada sangrante pues es un acontecimiento alojado ahí, “detrás de mis [sus] pupilas”.

Ahora, ese cuerpo que se hace visible, lo hace también textualmente. El valor de la palabra cuerpo en Meruane se comprende plenamente en contraste con lo siguiente:

joder, está amaneciendo. Pero la palabra amanecer no evocó nada. Nada que semejara un amanecer. Los ojos se me iban vaciando de todas las cosas vistas. Y pensé que se me quedarían las palabras y sus ritmos pero no los paisajes, no los colores ni las caras, no esos ojos negros de Ignacio donde yo había visto derramarse un amor a veces desconfiado, hosco, cortante, pero sobre todo un amor abierto, expectante, lleno de espejismos que el crucigrama definiría como alucinación (2012: 104).

Con esta contraparte se comprende que el reclamo de la mirada sangrante con respecto a las palabras guarda relación con la dualidad de estas. Las palabras se vacían en el crucigrama como vacíos se van quedando sus ojos de imágenes. Quedan los esqueletos, pero no los sustentos. Las palabras y su experiencia se van desarticulando con la enfermedad. En ese sentido, se podría pensar en lo planteado por Guerrero y Bouzaglo, en tanto la literatura hace uso de la enfermedad como metáfora de sí misma. En este caso, literatura y experiencia vital están estrechamente vinculadas, se muerden la cola y, a la vez, se niegan. Con la sangre en los ojos, se reflexiona acerca de cómo van quedando los significantes y no los significados. Sin embargo, pareciera ser que es otro paso en falso, otro espejismo. La palabra se vacía y se rellena

⁶³ Para Mancilla, el concepto Foucaultiano de acontecimiento “al irrumpir en la serie histórica, provoca la aparición de lo singular, una intrusión que asalta y quiebra la continuidad, una ruptura opuesta a la regularidad” (2017: 199).

con la sangre, y es partir de esa operación que se logra construir un texto visual que, en definitiva, son miradas arraigadas en la carne.

Me pregunto, entonces, en qué medida ese yo que se enuncia puede leerse en términos de la extimidad propuesta por Kamenszain. Si la enfermedad se ha apoderado del cuerpo y los ojos que sangran se han vuelto una metonimia del mismo que altera el tiempo, la percepción de sí y en consecuencia, el texto, ¿cómo se transmuta esa experiencia hacia afuera? Recordemos que la propuesta de la autora argentina aboga por un yo fuera de sí que, en su proceso de exteriorización se vuelve cotidiano y, por tanto, inofensivo. ¿En qué medida, esta obra sobre la mirada, la enfermedad y escritura pone en crisis esas escrituras o bien, hace un ejercicio que suscribe a ellas? Y, sobre todo, si acaso es posible pensar en una estética y una política de la mirada éxtima. La respuesta, al menos en el primero de los casos, la encontraremos en los procedimientos que establece la mirada sangrante en sus mecanismos dobles: de dentro hacia afuera y de afuera hacia adentro.

Por su parte, los ojos que se multiplican en *La resta* para ver la muerte marcan una violencia manifiesta en los textos. Tanto Amar Sánchez (2015) como Mabel Moraña (2014) nos recuerdan que la violencia “es un imaginario, un problema, un sistema que marca la historia de latinoamericana y su representación desde el siglo XIX y en las últimas décadas es un interés notable en las investigaciones para los estudios de la cultura” (Moraña, 2014: 81). El análisis desde una perspectiva biopolítica permite pensar la obra en los que esas violencias están corporizadas. En términos de Giorgi son las políticas de la corporalidad las que rigen los modos de hacer vivir o hacer morir. En este texto esas violencias corporales se dan de distinta manera. Si en Meruane se encarna en una subjetividad, representante de una comunidad —el reino de los enfermos—, en Trabucco se encarna precisamente desde la ausencia, en la imposibilidad de constituir una comunidad, un colectivo, a partir de la muerte.

El ejercicio de estas obras y la potencia de resistencia para un análisis biopolítico es cómo se hacen visibles los cuerpos (y los no cuerpos, o los cuerpos negados, ausentes de representación). Ambas obras hacen visible en tanto restituyen la materialidad del cuerpo. Esta materialidad ostenta la carga de una violencia simbólica, institucional, social y cultural. En definitiva, para restituir la cuota de carne, se textualiza una subjetividad mirante

En *La resta* la mirada mortuoria que se textualiza está dada por el relato quebrado de las generaciones. Iquela se presenta como la portadora oficial de los recuerdos. Si recordamos la cita anterior acerca del mandato materno de no olvidar el día del plebiscito *Imágenes* que se traen al presente, «sacudidas de polvo». No ostentan la emoción (nostalgia), le pertenece a otro. Es más, su participación agente en el fragmento es enunciada entre paréntesis haciendo alusión a la emoción ajena que mantiene a raya. Entre paréntesis, como si no pudiera ser narrada del todo, como si no pudiera ser información oficial.

En cambio, la voz que resta y restituye las ausencias, se textualiza desde el deber y el duelo:

yo soy el único que hace cosas útiles por aquí, cosas imprescindibles como encontrar muertos y restarlos, cómo se me va a notar la pena con tantos ojos y yo tengo cientos, millones de ojos (...) y cada partícula se me acurrucó en mis poros y así me germinaron ojos en la piel, por eso yo los veo, porque tengo otro punto de vista, en cada poro un minúsculo ojo nacido de córnea, y con todos ellos veo muertos si los hay (2014: 207).

Si en *Meruane* la emoción es la rabia, en *Trabucco* es el deber y el dolor. Si en *Meruane* el ojo enfermo es una metonimia del cuerpo que proporciona agencia, en *Trabucco* solo a través de la heterotópica visual⁶⁴ encontramos una restitución. Heterotópica que en este caso es

⁶⁴ Heterotopía visual en los términos en los que lo expone Juan Eduardo Cirlot en *El ojo en la mitología. Su simbolismo* (2019).

multiplicación (para restar). Un atributo de la mirada mortuoria es que todo el cuerpo son ojos, se necesita ver con todo el cuerpo para devolver la carne ausente.

Ahora bien, las dos voces narrativas de Trabucco nos presentan uno de los elementos fundamentales o, a la manera de Giorgi, el axioma de la biopolítica, «hacer vivir»:

viable, vivible; como se debe, donde se reconoce la plenitud o la potencia de lo viviente en los cuerpos a cuidar y futurizar (la insistencia en la temporalidad de la biopolítica es clave, porque es precisamente en esos tiempos imaginarios, en esa temporalidad proyectada del futuro donde se legitiman muchas decisiones y se materializan fantasías colectivas) (2014: 19).

Entonces, ¿qué pasa con esos cuerpos carentes de vida y sin posibilidad de futuro? ¿cómo se establece la relación con el tiempo? Ejemplo de esto es la diferencia que percibe la voz narrativa que mira la muerte con la de Iquela: “si la única pegada es ella, más enterrada que un clavo está la Iquela, en cambio yo siempre en movimiento, (...) porque el tiempo es traicionero como la Iquela, empecinada en que no se le note, cuando en realidad se le sale la furia por los ojos (2014: 202). El tiempo se detiene para la voz que está obligada a recordar la dictadura, pero que no ve la muerte a la cara. La emoción encarnada en la mirada es la rabia. El que resta muertos, está en movimiento, ¿acaso tiene, para ponerlo en términos biopolíticos, una mirada con estatuto de persona, o bien, una mirada que busca hacer el tránsito entre la persona que fue, el cuerpo que queda y el *ya no*? En definitiva, una mirada que, solo en parte, realiza el rito fúnebre negado.

4.5 Desplazamientos de las miradas

La mirada sangrante de Meruane es una que proviene desde el interior que, a su vez, está supeditada por una amenaza del exterior: una enfermedad. En esta facultad de ser interior/exterior, encuentra una bisagra con los planteamientos de Montserrat Roig acerca de la mirada tuerta que postulo como una particularidad de la cuenca ojo: hacia adentro y hacia afuera.

La sangre, a ratos explicitada como tal, a ratos solo textualizada en tanto ceguera, está mediada por el tiempo y por el espacio; vinculada a la movilidad. Que se aloje en los ojos no es casualidad y es a partir de ahí que las metáforas van más allá. En *Viajes virales*, Meruane propone otro acercamiento al concepto de metáfora. A partir de un planteamiento de De Certeau, le proporciona la noción de desplazamiento: “ya en su origen griego, *metastás* (más allá o después de) y *phorein* (pesar o llevar), la palabra metáfora contiene la idea de movilidad. Reúne, en el presente, tanto la posibilidad del relato como la del viaje” (1988: 115). Lo anterior debido a que, la narración de la enfermedad de la protagonista de la novela lleva incrustado el desplazamiento, como posibilidad o imposibilidad. Y es que sangre y mirada permiten una forma particular de desplazamiento.

Por un lado, está dada por una fusión entre miradas —sana y enferma— y, por otro, por un choque entre lo sólido y lo fluido.

El desplazamiento para el cuerpo cegatón de Lina es dificultoso y choca contra los objetos y contornos. Por explicitar un ejemplo, el espacio nuevo que habita junto a Ignacio debe ser reconocido a tientas:

En algún lado debían estar las ventanas y me di de frente contra Ignacio. Qué peligro eres, me dijo, alterado, conteniéndose para no gritarme; deja de dar vueltas, nos vas a romper los huesos.

Sé que se me quedó mirando porque yo sentía sus ojos en los míos como caracoles impregnándose vivamente con su baba (2012: 29).

La mirada sangrante actúa permitiendo que otras miradas —como la aparentemente sana de Ignacio— se fundan a la manera propuesta por Irigaray, es decir, que los ojos sanos asuman su forma viscosa, como caracoles, por un llamado de la mirada sangrante que le reclama la visión. La mirada de Lina se deja atravesar por esos ojos babosos pues adquieren una forma fluida al ser vistos por la sangre. Al mirar y significar la experiencia hace suya la mirada del otro, convirtiéndola en fluido; volviéndola resto⁶⁵.

Además, la sangre comienza a llenarse de significados. Textualizar desde la sangre es animalizar otras miradas, textualizar desde la sangre es deformar la mirada sana. Con el espacio interior establece otro tipo de relación, diferente a la que se constituye entre su cuerpo y el de Ignacio y, que es más bien, hostil:

La casa estaba viva, empuñaba sus pomos y afilaba sus fierros mientras yo insistía en arrimarme a esquinas que había dejar de estar en su lugar. Cambiaba de forma, la casa, enrocaba las piezas, permutaba los muebles para confundirme. Con un ojo ciego de sangre y el otro empañado por el movimiento andaba más perdida, más gallina vendada, mareada y turuleca (2012: 29).

También es la subjetividad enferma la que se consigna animal. En esta cita vemos un espacio que hiera al cuerpo y lo confunde y, sin embargo, los flujos de la mirada buscan una forma de desplazarse que se arrima e insiste. La mirada no renuncia al movimiento, sino que se manifiesta “a través de las paredes de un sólido” (Irigaray, 2009: 83). En este caso, la forma de manifestarse es por medio de la palabra vuelta visualidad. El espacio es percibido desde la sangre en el choque contra lo sólido y, por lo tanto, solo queda lo que se cuele: imágenes de

⁶⁵ Se ahondará más en profundidad acerca de esta relación y sus inscripciones en el apartado sobre la mirada sana.

una casa armada hasta los dientes intentando frenar el movimiento de un ojo ensangrentado que habrá que saber escuchar (2009: 83).

Lo anterior es relevante pues, si hablamos de mirada y desplazamiento, lo que está operando en términos narrativos es una opción por la visualidad textual. Como establecí en el apartado «autoría», en *Zona ciega* Meruane acuña el concepto de auto-ojo-grafía para referir a las maneras de construir un texto visual, a partir de un léxico también visual, marcado por la propia experiencia de la visualidad:

El último Joyce no solo respondía al imperativo de escribir bien, sino al de *construir* bien, letra a letra, sentido a sentido, articulando un sistema visual que también era lingüístico: Joyce echó mano a todo un vocabulario óptico para dar forma a su oscuro relato. Bajo esa complejidad formal oculta la constante referencia auto-ojo-gráfica a su propio trastorno. ¿Por qué usar *iridiscende*, por ejemplo, si no es en alusión a su iritis congénita, o *mf-ec-tomy*, sino para dar cuenta de la remoción parcial del músculo de la luz que quedará maltrecho o *maimed*, su mirada oscurecida como en la noche de *be-nighted* de la intrincada *be-nighted iris maimed?* [...] Todo aquello, tanpreciado, tan disonante, entre las lenguas, nombra el oscuro agujero por donde la luz penetra los cuerpos (2020: 91).

La particularidad en *Sangre en el ojo* es que la visualidad opera desde los significados de la sangre: “La calle no era un lugar, era una multitud de ruidos dándose de codazos y apretones. Y estaba el rumor de una canaleta podrida. Bolsas de basura apiladas en la calle, frotándose contra la brisa” (2012: 25). El espacio se difuminada para ser percibido por aquello que la sangre le permite hacer al ojo/cuerpo. En este caso, lo que domina es aquello que puede escucharse y olerse. Estas imágenes, además, son unas que, en términos de Kristeva en *Lo femenino y lo sagrado* (2000), bien podrían comprenderse como desechos. El espacio público

se encarna y se da “codazos y apretones” como se da la subjetividad que textualiza la ceguera. La ciudad expelle desechos, así como también los ojos enfermos de su protagonista⁶⁶.

4.5.1 La mirada doble

El carácter doble de la mirada, así como la noción de desplazamiento (textualidad visual) proporcionado por la tematización de la sangre se complementa con una operación que realiza la mirada. En este caso, es pensado en diálogo entre Kristeva, Clément y Roig. La mirada tuerta propuesta por Roig, bifurcada entre un adentro que reconoce el lugar de la exclusión y un afuera que disputa libremente su lugar de poder, se complementa, a su vez, con lo establecido en la relación epistolar entre Kristeva y Clément. Para Clément la sangre menstrual representa un peligro que llega desde el interior de la identidad sexual, mientras que la enfermedad es uno que viene del exterior y avanza hacia lo propio. Por lo tanto, la mirada sangrante puede constituirse desde una doble forma: mira hacia afuera de sí y hacia adentro. Pero, ese mismo ejercicio, es doble por otra razón: es externa e interna. Es enfermedad y, por eso, se inmiscuye desde fuera hacia adentro, pero también es sangre por lo que desde el interior brota al exterior. Es decir, es externa e interna, así como es dentro y es fuera.

⁶⁶ Para Kristeva, lo sagrado guarda relación con “los olores, las secreciones naturales, los recortes de uñas y también con los cabellos. [...] el trozo del cuerpo que no es la totalidad del cuerpo, incluso sus desechos” (2000: 117). Por su parte, en respuesta a la primera, Clément establece que lo sagrado pertenece a un sistema de exclusión y no se encuentra en las sustancias naturales. Estas siempre se encuentran en las fronteras u orificios del cuerpo y son de dos tipos: excrementicias y menstruales. Para ella, los excrementos -la enfermedad es una forma de excremento según la autora- es un peligro que viene desde el exterior e invade el interior. Mientras que la sangre menstrual es un peligro que viene desde el interior de la identidad sexual y social (2000: 126).

La narradora discurre entre aquello que piensa, mira y le acontece al cuerpo en su relación con el exterior. Ahora, tiene siempre un intermediario, Ignacio. Por medio de la segunda persona del singular accedemos a la mirada sana; aunque siempre mediada por la subjetividad de la narradora, en este caso, una «bruma». Hay un diálogo entre Lucina e Ignacio que ilustra lo anterior. Se puntualiza de la siguiente manera: “No te adivino el pensamiento, concluyo” (2012: 39). Luego, vuelve a cambiar la voz para focalizarse en ella: “Pero no, Ignacio, por supuesto que no, y menos mal que no adivinas [...] Nunca te dejaré ver lo que hay aquí dentro, cosas que ni siquiera me cuento a mí misma” (2012: 39), se dice, le dice y, luego, remata: “Estar así, en esta bruma, es como estar dormida y a la vez despierta. Es como estar un poco sorda” (2012: 39). El contar y el ver están entrelazados, así como eso que nos narra, eso que se narra a sí misma y eso que le narra a él, siendo así, una de las formas en las que se puede ver este mecanismo exterior/ interior que posee la mirada.

De la misma forma, se evidencia un atributo que adquiere la mirada. Este posee la facultad de abrirse desde el dentro hacia el afuera y viceversa. Llamémoslo: ojos de la mente. El texto va construyendo una forma de mirar que está mediada por la memoria como activador de sentidos: “Yo no hago más que salivar oliendo las migas carbonizadas lentamente en el tostador y la grasa derretida. Ella toma té, le revuelve ruidosamente dos cucharaditas de azúcar, le da un desesperado mordisco al pan que Ignacio le prepara. Lo veo o no lo veo, es como si lo hubiera visto: lo voy construyendo en mi recuerdo” (2012: 120-121). Como con la percepción de los desechos de la ciudad, la vista pasa por otros sentidos, pero en este caso, el recuerdo es el principal motor que la ejecuta. Esta escena cotidiana ha sido vista anteriormente y fácilmente puede ser retratada con los ojos de la mente que, desde el dentro generan una imagen del afuera. El resultado es que: a pesar de la duda ante lo visto —pasado por la interfaz del órgano ojo— queda textualizada la visualidad de esa experiencia.

Ahora bien, lo anterior también puede evidenciarse en el espacio público que, en este caso, acontece en Nueva York:

Yo no podía distraerme, todo mi ser entero exigía una concentración multiplicada, una dedicación absoluta a la geografía de las cosas. Y la cabeza me zumbaba, se recalentaba con las imágenes que cada palabra de Ignacio suscitaba en mi memoria. Decía Central Park y la cabeza se me llenaba de patos azules y renacuajos resistiendo a los turistas en lagunas fosforescentes. Decía Columbus Circle y yo me llenaba de novias posando bajo un planeta hueco y plateado con sus futuros exmaridos. Decía escalón, cuidado, y entonces yo preveía esquinas más altas y mucho más bajas que la realidad. Ignacio susurró Lexington y entonces sucedió algo diferente, ya no vi la señal de una avenida sino el cartel de un hospital [...], vi con los ojos de mi mente la sala donde estuve internada una larga temporada [...]. Comprendí de pronto alarmada que era en ese lugar, al norte de ese sur que era la consulta del oculista, donde se había iniciado la historia de mi ceguera (2012: 37).

El ejercicio es doble. Se mira a sí misma y, con los ojos de la mente reconstruye los espacios que circunda. Sin embargo, se desplaza por el espacio particularizando la experiencia. Camina por Nueva York y narra una mirada del espacio desde el yo, previo a la sangre, desde los recuerdos e interior. Todo esto mediado, una vez más, por otros ojos, los de Ignacio. Pero hay un giro. La narración también incluye elementos que provienen del exterior que inciden en el interior. Es decir, escalones y esquinas introducen un elemento nuevo a esta forma de percibir la ciudad que, previo a la enfermedad, no existían o, al menos, no constituían un elemento a recordar. A su vez, con el significante Lexington, se activa el recuerdo de su hospitalización de pequeña y, con eso, una nueva forma de entendimiento de sí, que va del exterior al interior. Este procedimiento de la mirada guarda una estrecha relación con el problema de la palabra, la memoria y la interfaz de las otras miradas.

ver de qué manera estas formas de mirada, la sangrante y la mortuoria construyen esos significados.

4.6 Significados

4.6.1 Uno ojo que mira al otro: entre la mirada sana y la que sangra

Recordemos que para Arfuch las construcciones narrativas del yo se cifran en estéticas — partículas de la intimidad— que totalizan las vivencias. Estas, en términos de Kamenszain son capaces de universalizar desde lo particular —adquisición que la narrativa contemporánea asume de la poesía— que se albergan en el punto de mirada. ¿Cuál es la visualidad que cifra la estética de esta mirada ensangrentada? De dentro hacia afuera y viceversa, en primera instancia.

Luego de haber constituido las características de la enfermedad y cómo se particulariza la mirada sangrante, resta adentrarse en las operaciones que esta realiza en relación con otras formas de mirada que, por lo demás, supone los vínculos entre los cuerpos y permitirá desentrañar la reflexión metaliteraria. El nexo que se establece entre la narradora, Lina, y su pareja, Ignacio, ya se ha comenzado a esbozar en los apartados anteriores. El objetivo que me propongo establecer aquí es cómo se inscribe la mirada sangrante con respecto a la sana, llevando así, a su posterior transformación.

Esta relación, en primer lugar, está mediada por el espacio. El reclamo de la mirada, la narración de esta y los roles en el vínculo, variarán dependiendo de si se habita Nueva York — espacio entendido desde un aparente “nosotros” — o si se está en Chile, lugar donde solo tiene cabida el “yo” de la narradora. El espacio Neoyorkino se habita desde la enfermedad. Como explica Palaisi, la enfermedad se vuelve centro. Por tanto, se reorganizan las relaciones sociales

y, en este caso, el espacio (2011: 318). Con lo anterior, se busca dejar en claro que todo a su alrededor se enciegece, queda tuerto. Por ejemplo, en el intento de construir un lugar para vivir en conjunto, se narra la siguiente escena cotidiana de una pareja que sale a comprar muebles:

Lámparas antiguas pero remendadas como sus dueños: una pareja sesentona con lámparas longevas que sus propias manos han puesto al día. El más joven sube la escalera para bajar una. ¿Solo una vamos a comprar? No son baratas, contesta Ignacio, y para qué queremos otra. Tener suficiente luz, digo. No tener una sala tuerta, agrego (2012: 34).

La materialidad se adosa a la enfermedad o, mejor dicho, se busca suplirla a toda costa, que no invada más allá del cuerpo/ojo que ya enredaron las venas. Sin embargo, ya está incrustada en el lenguaje, ya está inscrita, en los términos de Pascua Canelo, como marca significante —de falta de luz — asechando otros espacios. Así también, puede observarse esta inscripción de cara a cómo significa a la pareja:

Había anochecido ya y no teníamos luz, no había ni una sola ampolleta desnuda balanceándose en los soquetes. Ni siquiera una vela. Ignacio no sabía nada del encendedor. Se trajinaba la ropa y tanteaba el suelo, buscándolo sin encontrarlo. Y por eso también brindamos, porque en la oscuridad de esa casa vacía éramos lo mismo: una pareja de amantes ciegos (2012: 28).

La precariedad del espacio vacío y a pesar de que se anhele la luz de un aparente estado de salud, democratiza. Ambos son igualmente ciegos. Tanto este fragmento como el anterior cobran mayor sentido bajo las palabras de Palasi porque, al romperse la flexibilidad, la enferma, por tanto, ve solo su enfermedad: “Es decir que la enfermedad se apoderó de su cuerpo y que ninguna otra construcción o mirada es posible” (2011: 320). Así, quedan tuertas las salas y son ciegos los amantes. Ahora, considero que a su vez supone una exploración. A través de la textualización, de este ejercicio de negociación auto-ojo-gráfico también es una búsqueda por la restitución de la cuota de carne ya mencionada.

Como se ha establecido, la enfermedad se textualiza en espacios y personas tuertas pues esta es una invasión desde el interior hacia el exterior. Todo cuanto mira está mediado por el filtro de la sangre. Ahora bien, como la mirada es siempre doble, también se vuelca hacia el exterior. En Nueva York, la pareja de la narradora se volverá una suerte de bastón: para ver el mundo a través de sus ojos, para indicarle peligros, para ayudarla en sus desplazamientos.

Previo a la partida a Chile, se narra el siguiente acontecimiento:

Apenas vislumbraba esa escena en la bruma pero lo que en ese momento vi con horror, con pavor, con verdadera consternación, era que yo estaba a punto de perder todo aquello que me proporcionaba Ignacio. Ya no iba a tener sus brazos para guiarme, sus piernas para encaminarme, su voz para ponerme sobre alerta. No contaría con su vista para suplir la ausencia de la mía. Me quedaría aún más ciega. Supe que me había ido adosando a Ignacio como la hiedra, envolviéndolo y enredándolo con mis tentáculos, succionando de él como una ventosa empecinada en su víctima (2012: 50).

Así como la protagonista textualizó en una primera instancia su enfermedad — con esa metáfora botánica de enredadera— narra ahora la puesta en consideración acerca del vínculo entre los cuerpos. Ignacio se ha vuelto brazos, piernas, voz, pero, sobre todo, ojos. Los ojos llenos de venas que le enredaban el cuerpo han pasado a enredar los de él. Aquello que estaba en el interior, se vuelca hacia el exterior y enreda todas las miradas. Ella toma prestada su mirada exterior, mientras él se enceguece. El yo que enuncia se ha apoderado del tú. Su mirada sangrante reclama todas las miradas posibles.

Al desplazarse a Chile, el “nosotros” desaparece. Antes del desplazamiento territorial, la narración está guiada por la mirada sangrante focalizada en los ojos de la mente de Lina. Al llegar a Chile la mirada sana es absorbida por los ojos enfermos y enceguece. Ahora bien, la ceguera de Ignacio es de otra índole: “No veo ninguna cordillera, dijo Ignacio. Tiene que estar

ahí, le dije, tapada por la nube espesa de las chimeneas industriales. Y allá en la esquina tendría que estar también el letrero. ¿Un cartelito de madera? ¿Lo ves? (Abre bien los ojos, Ignacio, lo estás viendo sin verlo)” (2012: 90). Una posible interpretación deriva de lo postulado por Zafra en tanto vemos sin ver en un mundo colapsado de estímulos. Y aquello que nubla es una bruma tóxica, residuos industriales; desechos de la ciudad (Kristeva). De ahí la apelación directa de la narradora a abrir los ojos. Vale recordar que una de las propuestas de Zafra para el mundo actual es precisamente ver menos —quizá como la narradora — para así, efectivamente poder acceder a otras formas de mirada; una que restituya la carne.

Enceguecer toda forma de mirada, a partir de la mirada sangrante, va más allá de lo ya descrito:

No anda un alma, confirmó mi madre, mirando hacia atrás, por sobre su hombro; mi madre siempre aterrada de ir a pie por una calle vacía de gente, vacía de ladridos y bocinazos, bajo la luz de unos faroles opacos. Le temía a la calle oscura sin entender que el peligro estaba en otra parte. Pensé en sus pupilas borrosas de astigmatismo hundidas en la madrugada. Pensé en la miopía de Ignacio detrás de los lentes. [...] Qué trío fantástico. Mi madre atornillada a mí que iba atornillada a Ignacio. Y ella decía, esto es, un, iniciando la frase y luego interrumpiéndose. ¿Un páramo? Sí, asintió, un peladero. Un sitio eriazo, o baldío, dije yo. Sí, es cierto, afirmó Ignacio, estamos en tierra de nadie. Ésta es la frontera entre dos mundos (2012: 128-129).

Los tres van cargando sus miradas, sus formas de ceguera. Cada uno, a su vez, particulariza la ciudad vacía desde su lugar de enunciación. Para la madre, es un peladero, un espacio vacío de vegetación; para la narradora, es uno exento de construcciones; mientras que, para Ignacio, es una frontera. Todos transitan ese espacio, cada uno con su sutileza de mirada, pero congregados en lo hueco. Todas esas miradas hablan de un lugar intersticial, y se podría pensar que es precisamente ese lugar por donde se desplaza la sangre: el lugar del significante. Este espacio bifurca la frontera de la mirada en tanto abre la posibilidad de pensar qué y cómo se mira y,

por lo tanto, como se textualiza esa mirada cuando la ceguera acontece. Se entiende entonces que cuando se está pensando en mirada, se está pensando a su vez en palabras.

Que la enfermedad invada y se exteriorice hacia la mirada sana trae consigo como consecuencia un deseo de poseer la mirada ajena. Por supuesto, también se gestará bajo la dualidad interior/exterior como mecanismo de la mirada sangrante. Comienza como un deseo arraigado en el cuerpo e inoculado por la madre. Ante la prohibición de mantener relaciones sexuales, la protagonista activa un deseo de apropiarse de los ojos sanos de Ignacio por medio del goce sexual. Los lame mientras él se resiste a abrirlos y a corresponderle (2012: 92). A partir de ahí, sucede lo siguiente:

y en vez mordió los pezones que eran los ojos abiertos de mi pecho. [...], y me metí en la boca la punta de su cuerpo como si fuera eso lo que más me excitaba aunque no era eso exactamente, no es sino el saber que mi lengua se metía debajo de un grueso párpado de piel rugosa y secreta, saber que dentro de ese párpado estaba ese ojo ciego, redondo y suave de Ignacio, entregándose, poniéndose tenso en mi lengua hasta que derramo una lágrima, en espasmos en mi boca. (2012:92).

Pezones y pene son las partes del cuerpo que sí se permiten poseer y ser poseídas, y que, se resignifican direccionándolas en función del deseo. Así, los ojos se vuelven metonimia del cuerpo entero, tanto de ella como el él. Esas nuevas formas de ojos se ubican en los límites del cuerpo: los de ella en una zona superior, los de él en una inferior.

Pero, a su vez, el deseo también se activa a partir de un agente externo, como última forma de expresión de amor. La madre ofrece a Lina sus ojos, si estos pudieran solucionar su ceguera. A partir de este gesto se instala el deseo de pedir prestados los ojos a Ignacio como una suerte de prueba final de amor. Ante el fallo de la ciencia, acontece un mirar doble: se desea esa mirada con la construye a los demás como otros pues es la única posibilidad de

recuperación o, en su otra variante, la mirada sangrante vuelve tuerta a la sana, invierte los centros.

4.6.2 Mirada médica

La potencial vinculación que establece la mirada sangrante con la médica está dada, desde un plano argumental, por la que se establece entre la protagonista y su oculista. El presente apartado se pretende abordar a partir de tres ejes. En primer lugar, establecer el carácter de esta relación, luego indagar cómo se miran, para después, preguntarnos por cómo incide la mirada sangrante en la médica.

La relación que se constituye entre la mirada médica y la enferma está mediada jerárquicamente por su poder institucional. Este se manifiesta a través de la observación científica. La novela nos somete a un proceso en el que la mirada enferma se mira a sí misma, así como también mirará el estatuto de la sanidad y el de la medicina, ejercicio que es posible a través de la palabra. En un proceso inverso y, para pensar los cimientos de la institucionalización de la mirada médica, retomo el planteamiento Foucaultiano de la mirada médica desde la ceguera. En *El nacimiento de la clínica*, explica que el problema de la clínica se inaugura con la disociación de la relación entre palabra y mirada, entregada como saber secreto solo a un grupo privilegiado (2007: 85). Para él, la experiencia médica, es decir, el proceso de examen, se vuelve un saber ciego, exento de mirada. Lo anterior resulta paradójico pues la clínica es, desde la óptica de Foucault, “el primer intento desde el Renacimiento, de formar una ciencia única sobre el campo perceptivo y una práctica sobre el ejercicio de la mirada” (2007: 130). Es con la clínica que se instala la lógica en la cual se ve aunque de manera ciega el hecho patológico y no así el sujeto enfermo (2007: 141). Aquello que se observa es

más el nombre, en su dimensión sintética, cerrada, y no así la enfermedad, con su verdad, su espesor, aquello que es posible acceder solo a través de la mirada (2007: 93). Será interesante analizar cómo se establece la relación entre la mirada médica y la mirada enferma en la novela de Meruane pues no solo nos encontramos ante el contraste evidente, sino que también, en ese encuentro se percibe un médico ciego, en términos foucaultianos, examinando un ojo ciego de sangre.

Lo establecido anteriormente dialoga con los postulados de Karin Johannisson. En su texto, *Los signos. El médico y el arte en la lectura del cuerpo*, se propone a articular las maneras en las que el médico se aproxima al cuerpo (2006: 17). Estos acercamientos, que son siempre ciegos para Foucault, para Johannisson son descifrables mediante el signo porque, según esta historiadora, es partir del siglo XIX —mismo siglo que marca Foucault— que el sistema de signos da un giro pues se comienza a regir por categorías de sexo, clase social y tipo (2006: 15). Por tanto, se asignarán cuerpos y signos especiales a las mujeres, a los criminales o a grupos identitarios específicos. La distinción clave que establece esta historiadora es la de síntoma y signo. Para ella, el síntoma está dado como la enfermedad experimentada por el sujeto que enferma, es decir, el síntoma *es*. Por su parte, el signo *expresa* algo. Es un hallazgo objetivo, descubierto por el escrutinio médico: buscado, interpretado y clasificado. La particularidad del síntoma se generaliza y lo subjetivo se convierte en objetivo (2006: 16). Para efectos del análisis, se busca analizar si es posible establecer esta relación entre síntoma y signo en tanto la mirada enferma sintomatizará particularmente la experiencia de la enfermedad, en contraste con la mirada médica que adjudica e interpreta.

En la novela de Meruane, se deposita en la figura del médico una visión particular: “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” (2012: 14). Se retoma el significado del rencor asociado a la sangre, en este caso, desde el

odio, mientras que se espera que la ciencia ostente formas de mirada que vayan más allá de la sangre. En términos de Johannisson, que vuelvan el síntoma sangre rencoroso en signo objetivo y, por tanto, tratable (2006: 16). Se deposita una esperanza de futuro en la figura del médico.

Sin embargo, la imagen que representa Lekz es una que mira ojos y no ya personas:

“Eso es todo y es bastante, dictaminaba el oculista, eso, eso es, repetía, desviando sus pupilas hacía mi historia clínica convertida en una ruma de papeles, un manuscrito de mil páginas embutidas en una gruesa carpeta. Juntando sus cejas canosas Lekz escribía la biografía exacta de mis retinas (2012: 13).

El cuerpo de la enferma se vuelve un ojo en aras de la enfermedad y, en la consulta del doctor, el ojo se vuelve una ruma de papeles, un historial médico. En suma, se transmuta en escritura pero bajo una formulación objetiva para su estudio. La subjetividad de la enferma no está presente, sino el hecho patológico (Foucault, 2007: 141). Es debido a lo anterior que la experiencia de quien narra pasa a estar en manos del doctor en términos de una biografía: enfermedad que se vuelve cuerpo, cuerpo que se vuelve ojo, ojo que se vuelve escritura.

Ahora, el espacio entre la subjetividad de la narradora y su médico biógrafo será un campo de disputa y, aquello que disputarán es la mirada. Lo relevante aquí es que, ante la hegemonía de la mirada médica que observa y somete al paciente a su escrutinio, en la Meruane, las miradas se igualan:

¿Qué ve, doctor? ¿Qué está viendo? Estaba haciendo una pregunta y exigiendo con impaciencia una respuesta, un aclarar la garganta, un rumor que diera alguna pista. Pero el oculista no emitía más que suspiros perplejos. El oculista, entonces, comprendí, estaba viendo lo mismo que yo. La misma nada sangrienta que yo veía. Pese a sus infinitos lentes de aumento Lekz no discernía ni un detalle de la retina. Se echó para atrás absolutamente resignado y dijo, habrá que esperar a ver si aclara y puedo echarle un vistazo a este desastre (2012: 43).

Se rompe la esperanza depositada en la ciencia pues ni mirando “al final del ojo” (2012: 42) el médico puede dar con el signo generalizado de la enfermedad. Enferma y médico miran lo mismo: la sangre. La mirada médica tiene la capacidad de entender ese lenguaje, pero, si lo pensamos en términos foucaultianos, lo reduce y lo cierra. En la nomenclatura de Irigaray, se podría decir que el médico vuelve enunciados sólidos aquello que discurre fluido. Trata de construir “una pura Mirada que sería puro Lenguaje: Ojo que hablaría” (Foucault, 2007: 165). El problema reside en que, si el ojo sangrante habla, no lo hace bajo un signo constreñido. Asimismo, se formula una actitud inquisitiva ante la mirada científica en tanto exige y lo observa de vuelta. No nos encontramos ante la paciente cadavérica que solo se deja mirar por esos “infinitos lentes de aumento” sino que mira de vuelta y se asume una función activa.

Entonces, esta es una relación de miradas. Miradas entrenadas que conocen su lugar, que se sincronizan con otras partes del cuerpo y que, además, se disputan entre ellas:

Me hizo subir a la silla mecánica que yo llamaba eléctrica y que él manejaba con sus piernas. No necesitó decirme que apoyara la frente en la barra y presionara hacia adelante. Habían sido dos años ininterrumpidos de entrenamiento: él y yo nos habíamos ejercitado en esa posición como dos luchadores de resistencia, midiendo nuestras fuerzas, tomándonos el pulso y el aliento; él examinándome con su ojo mecánico y yo dejando que me escrutara el interior (2012: 42).

El fragmento anterior marca el terror de someterse a los exámenes médicos con la comparación entre la silla de observación y una eléctrica, condena para quien ha cometido un crimen. Además, aunque el control está en cuerpo del médico, este se va disputando. La paciente se somete, pero lo desafía conociendo sus movimientos. Ella también observa su cuerpo. A su vez, resulta relevante que sea la mirada médica la que pueda acceder al aparente «interior» de esa mirada. Interior que, por lo demás, se le niega rotundamente a la mirada sana. La médica, entonces, posee en la jerarquía un poder superior, capaz de mirar en parte eso que se textualiza.

Ahora bien, desde el plano narrativo es interesante analizar lo que sucede cuando la protagonista se somete a la operación quirúrgica. El procedimiento que está presente durante todo el texto, es decir, la realización autoficcional en la que se es y no se es Lina Meruane, se lleva al extremo cuando el cuerpo es llevado a su límite, cuando se pasa por el proceso cruento de herir para curar. El problema que supone ser y no ser está dado también por un carácter doble. Se puede apreciar cuando Lina/Lucina pone en duda su subjetividad al reflexiona sobre el campo semántico de su nombre: “Alguien voceaba ese Lucina que el santoral registraba a la manera de una errata etimológica, como Lucila o Lucita o Lucía o incluso como Luz, que se acerca tanto a Luzbel, el lumínico demonio” (2012: 56). Ante la ambigüedad entre la luz y la oscuridad, la ceguera podría establecerse como un lugar entre, mediado por la sangre. O, así también, podría remitir al problema de nombrar y ser nombrada.

Sin embargo, con la operación ocular esto da un giro: “Ya no estoy yo. Lucina se esfumó, su ser está suspendido en algún lugar del pabellón. Lo que queda ahora de ella es pura biología, un corazón que late y late, un pulmón que se infla, un cerebro narcotizado incapaz de soñar mientras el pelo continúa creciendo, lentamente, bajo la gorra” (2012: 135). Es decir, se vuelve carne que significa, ya no nombre. Bien podríamos decir que la subjetividad se anula o bien que nos propone una forma, por medio de la tematización de la enfermedad, de dar cuenta del artificio de la autoficción. Me pregunto, si no es más bien una forma de extimidad, de ese yo engordado del que habla Kamenszain. Restituir la cuota de carne a toda costa, traspasando la barrera del yo, significándolo donde fuera: paredes de pabellón, ojos viscosos de la pareja, desechos de la ciudad, y sobre todo, la palabra, mirar con la palabra:

Esto lo vieron otros ojos. Que desde el primer minuto Lekz enganchó mi párpado hacia atrás para mantenerlo abierto. Que se asomó por mi pupila distendida. [...] Y esto lo vieron otros ojos no tan ajenos. Que mientras yo me ausentaba de mí misma Ignacio y mi madre arrancaban de la sala de espera. Que salían a dar una vuelta por la ciudad (2012: 136).

Por primera vez, la narradora cede el centro de la mirada y la focaliza en la mirada de los demás pues la suya no es posible. Pero no especula, lo sabe. Tiene el control de las otras miradas aun tendida en el quirófano. A pesar de la vulnerabilidad a la que sus ojos están expuestos, insiste en la importancia y centralidad de la visualidad. Ante la experiencia cruenta de la operación quirúrgica se asume que el significado vendrá del propio cuerpo. Nos encontramos ante el yo fuera de sí, el yo más que sí mismo. La mirada éxtima.

Es también a partir de la experiencia quirúrgica que se aprecia cómo la mirada sangrante toma posesión de la médica. Los órganos oculares del doctor generan temor en la protagonista, “porque esos ojos me han perseguido y todavía me persiguen” (2012: 30). Los llama ojos miopes, como los de Ignacio, porque la mirada sangrante ejerce una influencia totalizadora en el relato, opacando cualquier forma de mirada posible: “Lekz no se hacía el tiempo para mandar informes al exterior. No habría podido hacerlo aunque hubiera tenido el tiempo. No lo hacía porque no veía nada con su ojo pegado al mío, lleno de sangre. No se atrevía a levantar la mirada” (2012: 138). La mirada del médico se suspende en el quirófano y se adosa a la viscosidad que la enredadera de esas venas sanguinolentas produce. La sangre invade incluso cuando, aparentemente, quien la ostenta la sangre no se reconozca a sí misma.

Por último, resulta pertinente pensar acerca de la relación que se establece entre mirada y lenguaje en esta disputa de miradas. Este vínculo es uno que recorre toda la obra y será materia del siguiente apartado. Sin embargo, tiene una particular cabida en cuanto a cómo se sitúan las formas de mirar en su relación con la mirada médica. Así, luego de la operación quirúrgica que, en teoría le restituiría la visión, se da el siguiente diálogo:

Estábamos sentados por milésima vez, frente a frente, el oculista y yo. Abre el ojo derecho, fue lo primero que me dijo y lo segundo, ¿ves algo? Me quedé un instante pensando en esa pregunta, pensando que no sabía responder a lo que me estaba preguntando. [...] ¿Ves algo? Si me estaba demorando en contestar no era por no comprender lo que me decía sino porque me había quedado atrapada en el centro mismo del verbo. Ver qué. No veo nada doctor, murmuré, todavía eclipsada

o encandilada por la visión de la vida eterna en el instante preciso de la muerte. No veo nada más que luz, doctor. Una luz blanca y tan brillante que me aturde. Eso era todo. Ninguna sombra, ningún matiz, ni un mísero objeto (2012: 143-144).

La mirada médica se queda encapsulada en el lenguaje de una manera sintética. Con la pregunta “¿Ves algo?” que, para quien observa solo tiene una posibilidad —ver o no ver—, para quien sufre la enfermedad supone un análisis de su espesor, de sus matices. A esa pregunta que viene del exterior, le sigue una respuesta desde el interior: “No veo nada más que luz” [pagina]. A lo que le sucede la siguiente reflexión: “Lekz me había vaciado los ojos para volver a llenarlos de helio. Era eso entonces lo que estaba viendo: dos bolas de gas en las que convergía la luz” (2012: 145). Se reemplaza un contenido por otro. Se quita la sangre para llenarla de vacío que, en una posible línea de interpretación, puede estar ligado a esas palabras del crucigrama que también están vacías, que solo nombran. Ese vacío luminoso, a su vez, remite al nombre de la narradora. Por un lado, podemos pensar nuevamente en el artificio de la concordancia autoficción, develado en este juego, pero plasmando que este nombre está desprovisto de carne. ¿Nos propone así una política de la mirada vinculada a su estética de la palabra? El siguiente apartado intentará dilucidar, entonces, cual es la reflexión subyacente en torno a las palabras, el proceso de la escritura y, potencialmente, la literatura a partir de una mirada enferma.

4.6.3 Nos dolemos por los ojos

Me encargué de puntualizar la restitución y visibilización de las cuotas de carne presentes en *La resta y Sangre en el ojo*. Ahora bien, esa estructura, esos esqueletos, se sostienen también narrativamente. En cuanto a su género literario, Grinor Rojo asegura que, novelas como esta, “se emplazan en el tiempo unitario, largo y coherente de la dictadura y la postdictadura chilena.

Pero no menos importante es que estas son unas novelas que hacen lo suyo por medio del uso de una estética representacional a la que yo considero apropiado clasificar de realista sensu lato” (2016: 14). Para el autor, el realismo de este tipo de obras no nos está mostrando la realidad, sino que ocuparía el lugar de lo real, “lo representa” (2016:15).

Cabe la pregunta por el tipo de realismo que impera en las obras chilenas contemporáneas. Macarena Areco, en *Cartografía de la narrativa chilena reciente* (2016), asegura que el realismo en la narrativa chilena reciente da un giro. Se mantiene un ímpetu mimético, pero cambian las formas de construir la verosimilitud porque ha cambiado aquello que entendíamos por la realidad. Lo público, lo histórico (lo social, la clase) ya no vale, ahora las historias pasan por “lo que predomina en la narrativa de voluntad mimética del presente es una perspectiva subjetiva y parcelada de la realidad social, o bien, una mediada por la tecnología y la cultura de masas. Sin embargo, ello no impide que algunas de estas obras logren iluminar algo (o bastante) del presente y de la historia reciente del país.” (2016: 47). Tendremos que ver en qué medida estas concepciones conviven con *lo chiquito* planteado por Kamenszain que bien pueden pensarse en comunión con las narrativas de aquellos seres anónimos y grises, la caída de los grandes relatos nacionales y aglutinantes.

La perspectiva subjetiva de esta «nueva realidad» o bien de la «representación de ella» como plantea Rojo, es algo que ya abordé a cabalidad en el capítulo dedicado a las literaturas del yo, *géneros de al lado* y la impronta de la era de la intimidad. La incorporación de los planteamientos de estos dos autores con respecto a la narrativa chilena guarda relación con la inscripción de una subjetividad en un acontecer nacional, social o colectivo. La primera persona, entonces, se erige como una opción narrativa fundamental. En el caso de *La resta* se alternará esa primera persona en dos voces. Ambos narradores parciales que comparten una historia y un estatuto doliente. La subjetividad de los personajes está mediada —el texto en general en términos temáticos— por el duelo.

El duelo en la obra de Trabucco se encarna y se ostenta a través de la mirada. En palabras del narrador que resta, se describe así: "...cómo se me va a notar la pena con tantos ojos, porque todo el mundo lo sabe: uno duele por los ojos y yo tengo cientos, millones de ojos," (206). La emoción aparece adosada a esta mirada mortuoria y tiene la capacidad de alterar la percepción.

Por otro lado, este dolor se expresa de la siguiente manera:

y desde la punta de mi lengua vi la mitad de mi cara y la mitad de todo lo que yo había visto alguna vez: eran mis quiltros huachos y cada una de mis flores decapitadas, los pétalos, los sépalos y los estambres en el suelo, eran las gallinas resucitando y cientos de huesos en hoyos negros, eran las loicas, las nalcas y las restas sin terminar, era mi abuela Elsa y Don Francisco y mi mamá muriéndose de nuevo, y también mi papa pero no entero, no, eran sus partes, partes, partes y a mí las partes no me gustan,... (206)

Su dolor se compone del espacio de su infancia: las hojas de nalca del sur de Chile, los pájaros y las flores. A su vez, su abuela que le aconseja sobre los ojos combinado con la televisión. Lo fundamental, el carácter incompleto del padre, desaparecido en dictadura, no unificado, con una corporalidad marcada por las ausencias.

Ahora bien, el duelo se materializa y se encarna en los tres personajes principales: uno que ve muertos, una que está obligada a recordar el duelo nacional, una que debe traer el cuerpo de su madre de Argentina. El primero expresará el duelo de los cuerpos anónimos y la corporización de las ausencias; la segunda el duelo histórico y generacional que se arrastra por mandato materno en la voz narrativa de Iquela, y, la tercera, el duelo que moviliza la acción.

Este duelo materializado en los personajes se combina con otra temporalidad. Para Giorgi, la ritualización de la muerte tiene dos temporalidades: la de la materialidad biológica y la de la interpretación, simbolización y narración. El tiempo narrativo se vuelve fundamental

para las comunidades de sobrevivientes en las que los ritos son vetados. Y, ante las corporalidades no simbolizadas, aparece la urgencia de estéticas contemporáneas de representar y es “allí donde la materialidad del cadáver interpela, interrumpe, disloca un régimen de sensibilidad que es, evidentemente, un ordenamiento político de cuerpos” (2014: 203).

En la funeraria de Argentina, los tres jóvenes se disponen a recuperar el cuerpo de la madre de Paloma. Ahí se encuentran ante la mirada burocratizada de la muerte, mirada que escruta y atenta contra los duelos que cada uno ostenta:

Le dio a su hijo una palmadita en el hombro (un golpe preciso, que detuvo el vaivén) y le dijo que era cuestión de práctica, debía observar muy bien para reconocer al correcto, de seguro se había equivocado otra vez. (...) Nos miró muy despacio, cotejando, juntando sus cejas en una sola línea sobre sus ojos, y dijo, sin dudar, siento tanto su pérdida joven, dándole a Felipe un firme apretón de manos, al que siguió una caricia en el brazo de Paloma y al final tomó mi mano como si se tratase de un pajarito recién nacido, que acurrucó entre las suyas con una ternura conmovedora” (136).

Todos son vistos por la mirada institucional y oficial de la muerte y son recibidos por ella particularmente. Iquela se autopercibe desde la animalidad y la fragilidad, asunto que se repite constantemente en la obra.

Una de las formas animalizadas de sí que asume la narradora está mediada por el deseo. Cuando los tres personajes están en la carroza fúnebre, en Argentina, juegan y beben para pasar el rato. Iquela recuerda “Como cuando éramos niños y él sugería, sentado en cuclillas sobre la alfombra de lana que jugáramos a la gallinita ciega (otro animal, otro tipo de ceguera)” (167). Al igual que en la obra de Meruane, el juego infantil «la gallinita ciega» funciona como disparador de la memoria para activar un deseo vinculado a la visualidad y centralizado en el ojo: “Es divertidísimo, Ique, porfa, restriégame los ojos, tócame las escleróticas el mayor

tiempo posible. Felipe insistía en ese juego: que yo me metiera el dedo en la boca y tocara después, con ese mismo dedo, la parte blanca de su ojo. Porque el párpado era su rival: debemos pelear contra el telón que quiere cerrarnos, Ique, quiere sellarnos para siempre” (167). Queda claro, más adelante, que hay dos tipos de ojos, los de adentro y los de afuera —los propios y los ajenos—. En palabras de TERNICIER: “La novela alude al acto sexual y la delicia del otro desde una íntima relación abstracta donde el cuerpo se funde con la escritura y donde los sujetos son tratados como animales tiernos” (234).

Además, la metáfora animal de autoidentificación de —ejercicio auto-ojo-gráfico, por lo demás—, la «gallinita ciega», articula un ser/estar en el mundo doble: párpado abierto/párpado cerrado. Porque, quién se animaliza y está obligada a recordar, opta por el párpado cerrado: “Yo, en cambio, apreté los párpados y cerré la puerta (cerrar los ojos para cerrar el mundo, para no ser vista)” (23). Por su parte, quién resta cadáveres y recorre la ciudad los mantiene abiertos: “debemos pelear contra el telón que quiere cerrarnos” (167) y la manera será a través de la heterotopía visual, “dilatarse cada uno de los ojos de la piel” (32); una mirada aguzada para la muerte.

4.6.4 Ciudad mortuoria

Ahora, si nos dolemos por los ojos, esa mirada invade otros rincones. En este caso, la mirada del duelo acontece en el exterior también; se desplaza al espacio. Pienso en la manera en la que define De Certau metáfora, a su vez citado también por Meruane, que me permite otorgarle un carácter de movimiento y unificar mirada y espacio. Para el autor: “En la Atenas moderna, los vehículos de transporte público son llamados *metaphorai*. Para ir a trabajar o regresar a casa uno se toma una metáfora: un bus o un tren. Los relatos podrían también tomar este noble

nombre: ellos atraviesan y organizan lugares, los seleccionan y los unen; ellos crean oraciones e itinerarios. Ellos son trayectorias espaciales” (1988: 115). La ciudad que habitan, el Santiago del presente, estará “manchado de gris” (2014: 114). Se describe la ciudad de manera apocalíptica de la ciudad, en la que sus personajes se han acostumbrado a que caigan constantemente cenizas.

En ese sentido, la narradora que suma enuncia: “Y Felipe, una vez que decidiera salir de la casa, comentaría lo que todas las veces anteriores: se van a confundir los gallos con esta luz, van a parecer disco rayado cacareando a toda hora” (2014: 118). Aparece nuevamente el pájaro como referencia, esta vez como «gallo» que cacarea, que está como disco rayado, expresión que alude a repetir una y otra vez una acción, expresión, fraseo. Lo anterior hace alusión a la manera en que la voz que resta se refiere a Iquela, «pegada con el pasado».

Ahora bien, el movimiento espacial va más allá. La ciudad se acompasa con la misión de quien debe restar: “¿Cenizas?, ¿otra vez?, ¡de pésimo gusto!, aunque de seguro va a haber más muertos con la ciudad tan sucia, un día de restos, claro, como la muerta despatriada, la mendocina fugitiva, ¿qué hacer con ella?, concentrarse y restar,” (2014:118) La ciudad gris propicia el ejercicio de ritualización y restitución. La ciudad como espacio fúnebre, «día de restos»: se mira distinto. En definitiva, la ciudad permite o se asume como el velo para mirar la muerte, quizás, gracias a ella se puede «aguzar» la mirada.

Santiago siempre se percibe desde el desplazamiento y varía dependiendo del acercamiento del ojo que lo ve. Tiene la capacidad de ser vista por el ojo humano transmutado en cámara fotográfica “Santiago tiene un buen lejos y un mal cerca, le dije y aceleré sin esperar su respuesta” (2014: 48). Así como también cumple con el propósito de mostrar. Deambular por la ciudad mortuoria, un deambular con propósito, nos mostrará la muerte:

A alguien le toca morir y a mí me toca encontrarlo, una y otra vez descubrir muertos, desde el inolvidable primer muerto dominical en adelante, (...) de cinco en cinco los voy restando, desde

el primero en adelante, ese que apareció entrada la noche, conmigo vagando distraído por la Plaza de Armas, viendo los guarenes comerse los restos del maní confitado, en eso andaba yo, tomando aire de preemergencia, oliendo las flores negras en la noche negra (32).

Se intenta constituir una identidad desde la insignificancia –para ponerlo en términos de Kamenszain. Se busca deambular por la ciudad de manera errática, “sin trauma, sin shock- donde el instante ‘no pasó nada’, que desinfla siempre cualquier amago de intriga, lo que en realidad anuncia entre líneas es que no pasó nada grave” (2016: 23), pero se falla. La ciudad de la novela está velada, está mirando el pasado histórico, busca ritualizar las ausencias de cuerpos. Se niega el ‘no pasó nada’, pues sí pasó. Y, aunque la voz que resta no “anduviera buscando muertos” (31), si retomamos una cita anterior, recordamos el mandato familiar de la mirada que resta en la que la abuela le dice “cada uno ve lo que quiere ver” (31). Habrá que ver en qué medida se ejecuta o no, un proceso de extimidad la mirada mortuoria.

4.7. Mirar la palabra: el problema de la escritura

Desde una perspectiva más explícita, la novela de Meruane presenta a una escritora que, a partir del estallido de las venas en sus ojos, ha dejado de escribir. Entonces, resulta pertinente comenzar por la figura de la escritora para luego ir desentrañando las posteriores reflexiones. En ese sentido, se actualizan las discusiones propuestas por Meruane, Roig y Marçal en el capítulo anterior. Nerea Garralda establece que en *Sangre en el ojo* la enfermedad funciona como disparador de la memoria y, en conjunto, o bien la imposibilitan o la facilitan. En la novela, la narradora se refiere a su trabajo pre-sangre como un manuscrito sellado en un ataúd (2012: 82), presunta referencia a una muerte de su escritura. Porque, como ya he planteado, la enfermedad supone un antes y un después y la escritura no se constituye como una excepción.

En la obra de Meruane, sin embargo, el ejercicio memorístico de la sangre como motor escritural está mediado por una *poética de la mirada*⁶⁷, que es en suma, una poética de la escritura y, si nos adelantamos, de cómo negociar un yo femenino en las literaturas.

La relación que se establece en la obra entre memoria escritura y enfermedad, también circunda la esfera de la subjetividad:

Mi memoria era otro apagón [...] Es necesario no renunciar, insistió, y yo, no es renuncia sino intermitencia, imposibilidad temporal. ¿Te olvidaste también de ti misma? martilló Raquel intentando activar mi memoria o mi deseo de recordar. No la página sino la identidad que la sangre habían asfixiado. Tu solo puedes ser tú en la proximidad de la palabra escrita (2012: 83).

Este fragmento viene a complementar lo ya dicho: la mirada ajena observa y significa la subjetividad. Sin embargo, se agregará un nuevo elemento pues Lina Meruane solo es Lina Meruane si escribe. La sangre habría venido a desestabilizar esa identidad reflejada en la mirada de los demás, imagen que, por lo pronto, era una inventada, ficcionada también. A su vez, se nos presenta una nueva forma de la extimidad: el yo volcado al texto, el cuerpo contiguo al texto.

Ahora bien, a pesar de que la identidad «escritora» se vea mermada por el estallido de las venas, se constituye una comunión entre escritura y mirada. No es posible la una sin la otra. Por medio de un ejercicio metaliterario en el que se es autoconsciente del proceso escritural se reflexiona sobre el hecho de escribir desde la ceguera:

Incluso ahora, incluso aquí, incluso en este fragmento, confieso que no me fue difícil dejar de escribir. Mucho más arduo era encontrar un lápiz, poner los dedos alrededor, saber que sobre la página caían las palabras chuecas e ilegibles incluso para Ignacio. Porque a medida que el mundo se iba a negro también todo lo que le pertenecía quedó a oscuras. Ahora había voces que

67

completaban lo no visto o que leían para mí, sin cansarse. Podía adelantarlas o retrocederlas, interrumpirlas (2012: 82).

El mundo de la escritura pierde sentido cuando ya no se tienen las mismas claves para descifrarlo. De esta manera, la mirada sangrante pone de relieve otros lenguajes: las voces que complementan lo no visto, por ejemplo, o el hecho de que refiera a este nuevo mundo, fuera de la escritura, ya en la ceguera. Esta otra forma de escritura remitiría a cómo se construye la mirada narrativa del texto en su totalidad: a partir de otras miradas, pero siempre mediada por la que sangra, interrumpiendo la sintaxis del texto, fragmentándolo, retrocediendo temporalmente para avanzar estrepitosamente a un presente que bien nos recuerda lo planteado por Kamenszain. Porque la enfermedad en esta novela no solo bloquea la subjetividad, sino que también pone en duda la posibilidad de la escritura y las ausencias que nunca se subsanan.

Sin embargo, esto pareciera responder no a la imposibilidad de acceder a un futuro, sino que más bien por una formulación acerca de la literatura. “mucho más arduo era encontrar un lápiz, poner los dedos alrededor...”, esta enunciación nos devuelve a la dimensión material de la escritura, al cuerpo que escribe, y a sus circunstancias.

Tal como señala Lina/Lucina, se sella en un ataúd, pues: “mi impulso siempre ha sido la ficción. No eran los hechos reales los que me movilizaban sino las palabras, y era mi mano la que empujaba las palabras, la que construía y luego rompía las frases para volver a componerlas. Escribir era un ejercicio manual, puro malabarismo” (2012: 156). Para la protagonista, el problema acontece cuando la palabra se carga de la realidad que, en este caso refiere al estallido de las venas de los ojos. [ver como vincular este párrafo con el anterior]

Sin embargo, el juego es doble. Mediante un procedimiento autoficcional, la autora construye una novela a partir de su experiencia particular de ceguera: la radicaliza, la ficcionaliza hasta desarticularla de sí misma. Con ello establece una posibilidad de escritura de

la ceguera, desde la sangre. Mientras que, y aquí reside el mecanismo metaliterario, pone en boca de su protagonista, el argumento antagónico, el de la imposibilidad de esa escritura. Lina Meruane en una entrevista a un diario electrónico aclara lo siguiente: “De alguna manera todos los escritores trabajamos a ciegas, todo está reconstruido, y en la medida en la que reconstruimos nada puede ser verdadero” (Rodríguez, 2013).

Otro elemento importante a considerar es el valor que adquiere esta palabra cuando es mirada desde la ceguera y sugiere una reflexión relevante. Uno de los pequeños capítulos presentes en la novela lleva por título “Crucigramas” y acontece en Chile, en una playa de la infancia de la protagonista. En él se produce un diálogo en el que se plantea una idea que luego se materializa con su ejemplo:

Crucigramas, dijo él, y yo, ¿crucigramas? Para qué los quiero. Los queremos, corrigió Ignacio, para no olvidarnos de las palabras. Ignacio debía haber encontrado en alguna caja mis cuadernos llenos de palabras. No de grandes citas. No de títulos de libros pendientes ni menos de diarios. Palabras solas que yo coleccionaba para ponerlas a trabajar después. Palabras que me llevaban de una idea a otra prescindiendo del diccionario, que era el estanque detenido de las palabras. El crucigrama era un conjunto de palabras sin sentido que se cruzaban sin más motivo que el azar de compartir una letra. Compartir una letra como única condición. Cada palabra desnuda y atravesada por otras de distintas posiciones (2012: 103).

El fragmento establece la distinción entre la palabra vaciada que, en el caso del crucigrama, cuando ya está resuelto, pareciera dar prevalencia a sus significantes y la palabra muerta, la del diccionario. Por otra parte, este fragmento nos recuerda su antiguo método de escritura, donde las palabras iban cobrando sentido una al lado de la otra construyendo significado. Método que se distancia del propuesto por la mirada sana para no olvidar el valor de la palabra pues sugiere cruzarlas solamente olvidando su carne.

Ahora, el valor de la palabra se comprende plenamente en contraste con lo siguiente:

joder, está amaneciendo. Pero la palabra amanecer no evocó nada. Nada que semejara un amanecer. Los ojos se me iban vaciando de todas las cosas vistas. Y pensé que se me quedarían las palabras y sus ritmos pero no los paisajes, no los colores ni las caras, no esos ojos negros de Ignacio donde yo había visto derramarse un amor a veces desconfiado, hosco, cortante, pero sobre todo un amor abierto, expectante, lleno de espejismos que el crucigrama definiría como alucinación (2012: 104).

Con esta contraparte se comprende que el reclamo de la mirada sangrante con respecto a las palabras guarda relación con la dualidad de estas. Las palabras se vacían en el crucigrama como vacíos se van quedando sus ojos de imágenes. Quedan los esqueletos, pero no los sustentos. Las palabras y su experiencia se van desarticulando con la enfermedad. En ese sentido, se podría pensar en lo planteado por Guerrero y Bouzaglo, en tanto la literatura hace uso de la enfermedad como metáfora de sí misma. En este caso, literatura y experiencia vital están estrechamente vinculadas, se muerden la cola y, a la vez, se niegan. Con la sangre en los ojos, se reflexiona acerca de cómo van quedando los significantes y no los significados. Sin embargo, pareciera ser que es otro paso en falso, otro espejismo. La palabra se vacía y se rellena con la sangre, y es partir de esa operación que se lograr construir un texto visual que, en definitiva, son miradas arraigadas en la carne.

Lo anterior se complementa con un elemento mencionado con anterioridad en el apartado de mirada médica. Ante el vacío de la sangre y la pregunta del doctor “¿Ves algo?”, la reflexión se detiene en el verbo ver. Pues, a ¿qué refiere esa palabra cuando las formas de mirada posible han estado enraizadas en la sangre, poseyendo otras miradas, evocando recuerdos y vaciando palabras, reconstruyendo el mundo circundado a partir de evocaciones? La luz no es visión, solo encandila, es imagen de muerte. La palabra ver es un espejismo literario: esa misma luz vacía es con la que cifra su nombre, eso que se es y no se es. Podría afirmarse que es el mismo ejercicio doble autorial, tal como asegura Meruane en una entrevista:

“El peligro de usar el nombre propio es que encandila al lector o directamente lo ciega: no se ve más que mi nombre, Lina Meruane, y no el de la protagonista, Lucina, que usa el Lina Meruane como nombre literario. Ahí hay un doble que no se ajusta a la realidad” (Frieria, 2019). Mirada, palabra e identidad están atravesados por este juego lumínico hueco que el texto proporciona.

El problema de nombrar, sean las palabras, sean las cosas o las personas, se vuelve central en la obra. Considero que es por medio de la mirada sangrante que los nombres se ponen en duda, y lo hace precisamente por situarse en ese lugar de frontera, por su condición de fluido. En una de las últimas conversaciones entre Lina y su médico sucede lo siguiente:

No me dicen nada, dijo levantando sin esfuerzo sus gruesas cejas canosas, arrugando la frente, envejeciendo un siglo. No me dicen absolutamente nada sus voces, nada sus rostros. [...] Las historias clínicas tampoco le decían nada, porque era incapaz de descifrar sus jeroglíficas anotaciones anteriores. Como un analfabeto perdido en un exceso de señales se enfrentaba día a día a todos ellos. Pero los sentaba y bajo su lente se ponía a leer la crónica íntegra de cada ojo. Sobre esa superficie se le revelaba la identidad de cada paciente: al asomarse al interior recordaba los detalles (2012: 165).

Como ocurre con a la narradora, para el doctor los significados se difuminan. Se pierden las caras, los paisajes y las cosas vistas. Los nombres y las palabras se ahuecan, pero siempre quedan los ojos. Pareciera ser que en los ojos se vuelve a rellenar el contenido, es decir, se encuentran los significados gracias a la sangre. Luego de la reflexión citada anteriormente, el médico agrega:

pero no, no es recordar, puntualizó Lekz, instruyéndome que echara la cabeza atrás; no es exactamente hacer memoria o rememorar. All the way back [...] No es recuerdo sino reconocimiento. Porque por dentro pero también por fuera todos los ojos eran distintos y todos ahora llevaban su firma (2012: 165).

El ejercicio de escritura a partir de la mirada sangrante puede leerse en términos de esto mismo. Esos ojos que han enfermado, que están viendo menos, que exteriorizan e interiorizan su enfermedad, que van desde dentro y hacia afuera explicitan un proceso de reconocimiento y así uno de memoria. Escribir la experiencia personal de la ceguera temporal es, en esta obra un ejercicio ficcional. Es reconocer que se está imprimiendo una mirada que, en este caso, lleva encarnado el significante de la sangre y se significa en el cuerpo.

4.8 Mirar la palabra: escritura de la muerte

En *La resta* la mirada mortuoria acontece en relación con la verdad, con el secreto revelado; por medio de un procedimiento de extimidad del yo. En Argentina, ambos narradores se enfrascan en una discusión. La narradora sumadora describe a Felipe a partir de su mirada:

Y Felipe, con sus ojos negros, con la mirada apretada como la de su abuela, la de mi madre, como era tal vez la mirada de su propios padres. (...) quiero decir que tú no tienes que abrir la boca para que se te note. Eso le dije: para que se te note, Felipe, y enseguida las demás palabras se replegaron arrepentidas (uñas negras galopando sobre el mármol, pétalos podridos desprendiéndose de los dedos)” (2014: 195)

La mirada de Felipe es, para Iquela, la de la dictadura y su peso; la carga generacional. Solo puede esbozarse a partir de la mirada del otro pues están imposibilitadas las palabras y, aun así, «se nota» en esos «ojos negros» de «mirada apretada» que restan cadáveres.

Iquela recuerda una escena de infancia porque, como en toda la obra, el presente y el pasado se traslapan; en que la abuela de Felipe acusa a la madre de Iquela por la muerte de su

familia “por andar jugando a la guerra” (2014: 196). Iquela enuncia: “Y ahí estábamos él y yo, mis palabras me habían traicionado y yo ya no podía recogerlas (nombres, apellidos, vocales afiladas que se clavan en los pies)” (2014: 196). Porque el yo que narra sale de sí y es yo más allá de sí mismo para encarnarse desde el dolor de la ausencia de los cuerpos, desde la ausencia de los nombres, de una ausencia compartida. La palabra que intenta sumar no restituye, se «clava en la piel». El duelo se enuncia: “que estamos todos muertos gringa, muertos-muertos, y tomó unas de las llaves que esperaba sobre el mesón y subió las escaleras rapidísimo, de dos en dos, de tres en tres, riéndose fuerte, usando la risa que ocupaba para no llorar, o tal vez no, tal vez riéndose a carcajadas y la que quería llorar era yo” (2014: 197).

En esta colección de miradas retomaré el concepto de extimidad de Kamenzain para pensar cuál es el discurso más pequeño, mínimo, insignificante y poroso, presente en *La resta*. La novela de Trabucco interviene el relato contundente de la memoria histórica, con su épica y potencial homogeneidad, con la escritura de «lo que hay». Mientras el relato oficial acontece, la infancia arremete para quizás decirnos que «aquí no pasó nada» o, bien, que lo que pasó también es del orden de lo cotidiano, incluso desde la desmemoria. Por su parte, ese ejercicio de lo cotidiano permite que lo pequeño asuma, gracias a la ficción, su carácter universal. Las novelitas de las chicas, como establecerá también Kamenzain, para hablar de las obras que apenas rozan la ficción, reflexionan sobre los lenguajes, abren caminos y caen como frutas maduras. Trabucco, en una entrevista a la Revista Temporales, negará el carácter autoficcional de esta obra, pero asegura:

En *La resta*, esa noche está relatada desde la visión necesariamente incompleta del recuerdo infantil. Me interesaba intervenir el relato épico de la alegría del 88 y contaminarlo con temor, desconfianza y resentimiento. Tal vez algunos lectores se ven reflejados en esa algarabía intervenida, en esa alegría que no fue, y de ahí surge esa lectura del texto. Es una posibilidad. Yo, sin embargo, no sé si tengo recuerdos de esa noche (2015, sp.).

La noche del Plebiscito, ya abordada en los otros dos apartados de este texto, se inaugura con un ritual de paso de la narradora, en el que la voz se distancia de la infancia: “Tan en serio había asumido el mandato de mi madre (esa tarea *clave*, diría ella), que me pareció necesario despedir a mis *Barbies*, enterrarlas para siempre en el jardín y transformarme por fin en la guardiana de la casa.” (2014: 15). La narración se ancla en un recuerdo específico y personal, pero compartido y socializado por muchos —el plebiscito de 1988- y, el foco del relato está, propio de la literatura de los hijos, en la repercusión de esos acontecimientos para quienes eran niños. ¿Pero, y los paréntesis? Se contraponen los discursos, el histórico, épico, socializado con el personal, íntimo, mirado con ojos de niña.

Ese ritual de entierro de las *barbies* traerá consigo experiencias preadolescentes disparadas por la aparición de la figura de la también niña Paloma, recién llegada de Berlín:

Luego, inclinando su cámara rozó la punta del cigarro con la llama de la vela. Una profesional. El fuego iluminó sus ojos y aspiró, entrecerrándolos (ojos rojos, pensé, ojos tintos). El tabaco se encendió y un humo blanco y compacto quedó suspendido a milímetros de sus labios. La miré fascinada, celosa, informados el ochenta y ocho por ciento de los votos, mientras nacía de su boca esa niebla que se desvanecía enseguida a su alrededor (2014: 25).

Mientras el mundo de los adultos se impacta por la Historia nacional, atrás; como telón de fondo, el mundo de las niñas se nos presenta a partir de un juego de miradas. Iquela nos presenta con más detalle la primera vez que fuma y la mirada de la otra que viene de fuera. Lo que primero serán “Ojos de plástico. Ojos de mentira que me juzgaban, me descubrirán” (21), pasan a ser rojos y tintos por el fuego; mirada que fascina y engendra deseo. Se reordena del centro, se está contando la historia de ellas dos.

Sin embargo, el mundo de los adultos —«los grandes relatos», más bien— se inmiscuye en el relato chiquito ineludiblemente a través de los mandatos familiares. Se contradicen entre ellos, interrumpen el deseo, las miradas, los ritos:

...mientras ella se acercaba y sus ojos se cerraban (cientos de pares de ojos que no me veían) (...)
El beso entonces fue inesperado. Un beso de unos pocos segundos, ni corto ni demasiado largo, apenas suficiente para que Paloma y yo viéramos el momento justo en que su papá le pegaba al mío, justo cuando arremetía la tos para acallar el último recuento de votos, justo cuando mi madre abrazaba a otra persona para que tampoco se olvidara de ese día (2014: 30).

Si la narración se focalizara desde la adultez, hablaríamos de acontecimientos en los que «todo pasó», hablaríamos de ficciones que tienen más que ver con el impulso de la madre de Iquela y su insistencia por la tarea *clave*, por el recuerdo, porque nadie olvide la Historia y la memoria personal vinculada a esa Historia. Son esos impulsos los que aparecen a fuerza, mientras se intenta contar otros relatos, en los que «nada pasó», “un beso de unos pocos segundos” (30) o quizás, sería más acertado decir, casi nada pasó. Porque no se sabe si aquello que se fuga (Gerber: 2017) es el relato oficial, el relato de los hijos, el relato chiquito o son todos a la vez porque nos dolemos por los ojos y estos personajes tienen “cientos, millones de ojos” (206) para ver la muerte.

Y así como las palabras se clavan en el cuerpo de la voz Iquela para dar cuenta de una forma de extimidad, también ejecuta la tarea clave –por mandato materno- de custodiar su casa en un ritual pequeño e inofensivo, también se adosará al espacio en la relación en el juego de miradas entre ella y su madre:

Jamás conversábamos cara a cara y mucho menos en una cena. Mis ojos eran el problema; no sabían sostener esa mirada (sostener el peso de todas las cosas que ella había visto alguna vez). Se posaban nerviosos en sus labios delgados, en las cicatrices de los clavos perforando las paredes. Y si yo conseguía por un momento sostener esa mirada, mi madre arremetía implacable: tienes mis ojos, Iquela, cada día te pareces más a mí (y el peso de todas las cosas me devolvía la vista al suelo) (2014: 47)

Para la voz que narra se hace imposible sostener la mirada del relato familiar, de lo visto y vivido y dolido por los otros; de la historia en la que «todo pasó». Su mirada, por parte, se cuela por otros rincones: en los labios delgados, por ejemplo, como también se posaron en el relato chiquito de besos y cigarros infantiles del día del plebiscito. En las cicatrices de las paredes, en lo que quedó.

En definitiva, la mirada mortuoria es cuerpo biopolítico en el relato generacional, de padres a hijos, y las estrategias que articulan los narradores para dar cuenta de ese duelo. Es un relato que, a partir de la noción de que nos dolemos por los ojos, lo entendido como la verdad –histórica y personal- se altera por la muerte, traducándose a tiempos y espacios desfasados. La mirada mortuoria también permitirá restituir una cuota de carne que aparecerá de manera éxtima, en los espacios y los otros.

Como plantea Didi-Huberman, “si en ese ejercicio accedemos al volumen, también al vacío: ver será ineluctable cuando lo asedia la pérdida, la posibilidad de la muerte. La primera —lo que vemos— proporciona una presencia, mientras que la segunda —lo que nos mira— proporciona un vacío. Es un juego de luz y de sombra, de conocimiento y de pérdida.” Me propuse desentrañar la siguiente pregunta: ¿cómo se construye la textualización de la mirada sangrante en su mirar doble? Su textualización se constituye, en definitiva, articulada con las otras miradas -la sana y la médica- pasando siempre por la interfaz de la propia experiencia, es decir, la significación particular que se le otorga a la enfermedad.

Esta interrogante, se planteó como una potencial pregunta para dilucidar qué es aquello que se textualiza cuando la narradora refiere a su enfermedad. En primer lugar y, como elemento principal que se vuelve transversal a toda la investigación, confirmé que el ojo enfermo es el centro del relato, así como la metonimia del cuerpo entero. La enfermedad es pensada como una metáfora que, combinada entre lo botánico y lo bélico, acecha con atacar al cuerpo. La ceguera que aqueja a la protagonista es una invasión que media su subjetividad en

tanto una se ancla a la otra. En segundo lugar, nos encontramos ante lo doble. La enfermedad no se constituye como una que se libre íntegramente dentro del cuerpo sino que, más bien, adquiere características de ambas, es decir, es interior y exterior. Así también compruebo la dualidad en tanto se construye una imagen doble para intentar constituir la identidad. La protagonista se piensa así misma como heroína, mientras que la mirada sana la sentencia desgarrada. Sin embargo, el poder identificarse se ve interferido por la misma enfermedad. Se establece un bloqueo en el presente, sin futuro aparente, en el que se construye otra forma de mirar y mirarse siempre mediada por la enfermedad. La metáfora botánica y bélica de invasión al cuerpo cobra otro sentido cuando se comprende el bloqueo en el presente pues, cuando se mira desde la enfermedad, la mirada sangrante logra colarse e invadir las otras miradas.

Esa otra forma de mirar es una que carga el rencor enraizado en la sangre y que vuelve tontos los espacios que circunda y las relaciones íntimas que establece. Lo anterior debido a que todo aquello que se experimenta es visto por el filtro de la sangre. Vuelve fluido lo sólido y hace suya la mirada ajena construyendo su mirada doble. La ceguera permite ostentar un mecanismo de la mirada que visualiza desde dentro hacia afuera, así como desde fuera hacia adentro. Ahora bien, lo dicho es posible gracias a que también tiene la facultad de ser interna y externa, es decir, el espacio exterior incide en el reconocimiento del dentro y viceversa. Esta particularidad, finalmente, es la que permite construir un texto visual, permeado por la experiencia del cuerpo.

Estos mecanismos dobles de la mirada sangrante permiten poner de relieve las otras miradas que cruzan el texto invirtiendo sus jerarquías. La relación que la narradora establece con la mirada sana está sujeta a los parámetros de la ceguera. La pareja de la narradora se vuelve ojos para ver el mundo en el espacio compartido por ambos, ojos prestados, ojos poseídos. El cuerpo/ojo sano es anhelado y, sin embargo, ostenta su propia forma de ceguera. Con la invasión de la sangre, la mirada sana no tiene más remedio que asumir su lugar de

enunciación, es decir, que se *es* perspectiva que nombra el mundo. La sangre bifurca la frontera de la Verdad permitiendo comprender que textualizar la mirada es asumir que se está pensando la palabra en comunión. Por su parte, la relación que se establece con la mirada médica es una de ida y vuelta, mutuamente se observan y ejecutan. Al síntoma sangre rencoroso, el doctor lo transforma en signo objetivo: vuelve enunciados sólidos aquello que discurre fluido. Su doctor observa ojos, no subjetividades. Sin embargo, la mirada sangrante va a disputar su lugar de enunciación, interroga, cuestiona, resiente, como también invade y adosa su sangre a los ojos del médico. Así como con la mirada sana, con la médica, la palabra también funciona como un elemento de alerta, no ya para explicitar la equivalencia, sino para introducir el problema de su vaciado: esas palabras que solo nombran, que han perdido su sustento.

De esta manera, se permite desentrañar la reflexión literaria subyacente en el texto. Se construye una identidad de escritora desdibujada por la enfermedad y por la mirada de los demás. Para la mirada sana, quien narra solo es *en sí* al alero de la palabra escrita, mientras que el yo que textualiza pone en duda esa identidad con el procedimiento autoficcional de ser y no ser Lina Meruane. El juego también es doble en este caso. Ser y no ser Lina Meruane le permite a la autora construir un texto literario en base a una experiencia vital al mismo tiempo que niega su posibilidad en la narración de su protagonista. Y es que, ¿cómo escribir la enfermedad si las palabras se vacían como se vacían también sus ojos de imágenes? La respuesta se encontró en la sangre y por medio de un mirar doble. Estos le devuelven a la palabra su sustento no desde el lugar de la visión hegemónica, sino que desde la ceguera, poniendo el cuerpo a disposición de la palabra, haciéndola escritura, discurso de los restos

Tanto *Sangre en el ojo* como *La resta* nos presentan, entonces, formas de hacer visible o de restituir la cuota de carne a través de procedimientos de textualización y extimidad que llevan dos formas de mirada, la sangrante y la mortuoria respectivamente. En un análisis de algunos significados del duelo y la enfermedad, nos encontramos con cuerpos y objetos que se

animalizan; venas que invaden y llenan de rabia un ojo-cuerpo metonímico; ojos que se multiplican y hacen restas dolorosas para recordarnos que podemos contar otra vez la historia, muchas historias, tantas como cuerpos podamos restar. Asimismo, tiempos detenidos en el presente de la enfermedad y tiempos en el movimiento de la memoria que ritualizan la muerte y, en definitiva, cuerpos que se encarnan en los textos.

En ambos textos nos encontramos con miradas que piensan las palabras, los cuerpos, sus ausencias y los vínculos. Y finalmente encontramos la fuga de la palabra y sus nombres. La palabra se enuncia y se encarna, pero quizás no restituye, pues nos estarían diciendo que es por los ojos por donde nos dolemos.

5. Escritura protética y amorosa: archivos afectivos en *El trabajo de los ojos* (2019), de Mercedes Halfon, y *El libro de tamar* (2018), de Tamara Kamenszain

¿si comiera la comida que vos preparás sanaría?
Los rayos ciegan los ojos de los iluminados
resplandecen los árboles en el pensamiento

mi casa se ha desmoronado, se ha perdido
yo misma como un lobo soplé hasta derribarla
y ahora vago mirando este pasto
y los árboles
buscando un lugar que una vez pensé
pero nunca fue mío (Halfon, *No vi llover en tu casa del árbol*)

<https://www.zendalibros.com/6-poemas-de-mercedes-halfon/>

5.1 Introducción

En el capítulo anterior realicé un análisis sobre las cuotas de carne y las restituciones que se manifiestan a través de dos formas de mirada: la sangrante, en el caso de Meruane, y la mortuoria, en Trabucco Zerán. En el presente capítulo, pretendo explorar otras formulaciones mirantes: La mirada protética de Mercedes Halfon y la mirada amorosa, de Tamara Kamenszain. En ambos textos, *El trabajo de los ojos* (Halfon) y *El libro de Tamar* (Kamenszain), trabajaré cómo la construcción de un archivo afectivo, a medio camino entre la literatura y el discurso, es un campo de exploración de la propia experiencia y la propia literatura.

Del *corpus* estudiado, Mercedes Halfon es la escritora que se congrega con más ímpetu a la nada. Sin embargo, no será una nada que suponga vacío, sino la que explora el lugar de la intrascendencia, como se anuncia tan solo al comenzar el prólogo a la edición española (Las Afueras, 2019). Mercedes Halfon (1980) es una escritora argentina. Trabaja como tallerista, periodista cultural y curadora de artes teatrales. Su carrera literaria va de la mano principalmente de la poesía y, con *El trabajo de los ojos*, comenzó su incursión en narrativa. En “Un pequeño

triunfo sobre la nada”, escrito para la *Revista* hispanoamericana, asegura acerca de la enseñanza de poesía lo siguiente: “Poema, prosa, no son tan distintos. Lo que entendemos de un género nos sirve para el otro y viceversa. Les hablo a ellos, pero también me estoy hablando a mí” (*Revista hispanoamericana*, 2022). Ha publicado cinco poemarios y sus trabajos más recientes son *Diario pinchado* (2021), un falso diario de desamor y viaje de una escritora en Berlín, y *Vida de Horacio* (2024), texto en homenaje a su padre y escrito desde el archivo y la memoria personal.

El trabajo de los ojos (2019), como enuncié, es su primer texto en prosa⁶⁸. Es un texto híbrido y fragmentario. Entre la catalogación de un tratado científico de la mirada, que será también literario, se combina con retazos de vida, anécdotas, apuntes y anotaciones. A su vez, es un texto que ensaya la escritura, la pregunta por escribir y cómo hacerlo, cuando se está mediado por una mirada estrábica.

La novela de Halfon ha tenido considerable recepción en los ámbitos de la investigación. Principalmente ha sido estudiada desde perspectivas como la biopolítica, los estudios de género, los estudios corporales y los estudios de la discapacidad. Porque, como bien explica Pascua Canelo, el ojo ha sido campo basto de teorización, “Sin embargo, no se había parado a analizar las condiciones materiales de esa mirada, sus posibles fallas o deficiencias y la relación de esta discapacidad visual con la escritura y con la condición de cuerpo enfermo” (77: 2021). Así también, las propuestas teóricas acerca del texto de Halfon han establecido diálogos con otras textualizaciones latinoamericanas sobre la mirada como las de Lina Meruane, María Gainza, Guadalupe Nettel y Verónica Gerber.

Sobre las articulaciones teóricas que abordan la mirada, destaca el análisis acerca de la textualización estrábica. Pascua Canelo y Ayram la conceptualizan como un mirar desviado que decanta en una estética. Es descrita de la siguiente manera: “en la constitución de una estructura

⁶⁸ Publicado originalmente en la editorial argentina Entropía, en 2017. Le siguen las ediciones de España (Las Afueras, 2019) y Chile (Lectura Ediciones, 2019). Trabajaré con la edición española.

fragmentaria que le permite a la protagonista armar y desarmar un texto—en el que comparecen indistintamente autobiografía, ficción y archivo cultural—vinculado con una historia personal e indocumentada sobre la mirada estrábica femenina” (Pascua Canelo y Ayram: 2021). A su vez, se ha pensado la textualización de Halfon en tanto construcción de cuerpos no normativos ante los mandatos biopolíticos como propulsores para la escritura (Pascua canelo: 2021). El elemento que vincula escritura y mirada es, por supuesto, donde me tendré principalmente en mi análisis.

En cuanto a un elemento con potencialidad política que ostenta esta mirada es la propuesta por Carlos Ayram. El autor la designa como impertinente. En tanto:

Su impertinencia descansa en la manera en que enfocan o desenfocan sus puntos de vista, proponen una distancia focal con su relación de pareja, con su infancia y con las relaciones materno-filiales, aunque también exhiben, de igual forma, modos de desacuerdo a los modelos de percepción visual dominantes —y de raigambre moderna— que no consienten que ojos cruzados o dobles elaboren la realidad desde sus observaciones acusadas (2022: 47).

Para Ayram, el archivo oftalmológico que realiza la narradora de Halfon tiene fines personales, pero también políticos. Y, es en ese ejercicio de mirada doble, que nos propone un ejercicio de que desmantela régimen ocularcéntrico y, por consecuencia, del patriarcal.

En definitiva, los artículos que analizan la obra de Halfon plantean una construcción de subversión antipatriarcal, anticolonial, antiocularcéntrica, anticapacitista a partir de recursos tanto políticos como estéticos. Me propongo, por mi parte, desentrañar cuáles son esas estéticas-políticas que se plantean y en qué medida participan o no, negocian o no, este impulso impertinente. Es decir, retomar el concepto de mirar(se) fuera propuesto en capítulo de Autorías femeninas. La búsqueda por un yo que se textualiza desde la heterogeneidad: multiplicidad de géneros literarios, articulación híbrida entre la ficción y lo discursivo, interrogación al ojo y a la literatura (al propio ojo y a la propia literatura). Lo anterior con el propósito de dilucidar de qué manera de articula una estético-política de la mirada inofensiva en Halfon.

5.2 Introducción a Kamenzain

Los planteamientos de Tamara Kamenzain, como ya se ha dado cuenta a lo largo de esta investigación, se han constituido como un elemento fundamental para pensar la narrativa reciente y breve escrita por mujeres de Chile y Argentina. He abarcado su actividad crítica, específicamente sus dos últimas publicaciones ensayísticas: *Una intimidad inofensiva* (2016) y *Libros chiquitos* (2020). Estos dos textos han funcionado como base teórica para acceder a las estructuras presentistas, híbridas, menores y *de las chicas* presentes en mi *corpus*. Escojo analizar *El libro de Tamar* (2018) porque carácter ficcional presente en este texto no tiene precedentes en la obra de Kamenzain. Ahora, que se piense como su única novela, es un asunto del que discutiré más adelante.

Kamenzain (1947) fue una poeta, crítica y docente argentina. Dentro del *corpus* seleccionado es la autora que lleva más años escribiendo. Lo anterior debido a que pertenecería a la generación del 70, denominada por la crítica como «neobarroca». Esta generación, a grandes rasgos, es descrita por Edgardo Dobry de la siguiente manera: “encuentra en la palabra más materia o espejismo que sentido, más juego que significado” (46). A lo largo de su vida publicó múltiples poemarios. Los principales son *La novela de la poesía: poesía reunida*, *El guetto* y *Tango Bar*. Asimismo, fue una escritora bastante premiada. Obtuvo la beca Gughenheim y el Premio de poesía José *Lezama Lima* en 2015.

El libro de Tamar es su único texto narrativo. Aunque, cuenta con la misma característica del resto de este *corpus*, es decir, la dificultad de su clasificación. Es un texto decididamente híbrido en sus formas pues se articula entre la prosa, la narración autobiográfica,

la poesía, la imagen y el ensayo que Valentina Marchant vinculará con la categoría Ludmeriana de la «realidadficción»

A partir de un poema deslizado bajo la puerta de la autora, de parte de su exmarido Héctor Libertella y, olvidado durante quince años, se articula un texto que busca desentrañar y rearmar la trama amorosa de ese vínculo. El poema en cuestión es un anagrama con todas las posibles combinaciones del nombre Tamara. El ejercicio literario que subyace es desenredar y, a su vez, develar los bolsones semánticos que contiene cada uno de sus versos. Los capítulos, por su parte, se ordenan por cada verso en su contenido y se contienen bajo los títulos que proporciona el poema. Sin embargo y, aunque está movilizado por el discurso amoroso, reconstruirá esa historia —siempre desplazada pues su exmarido ha muerto— pero también se hará cargo de repensar el quehacer de su generación, reacia al ejercicio yoístico. En ese sentido, *El libro es de Tamar* es un texto discursivo y literario que, posicionando a la literatura como centro y sustento de una historia que es literaria, amorosa y comunitaria.

5.3 Mirada a la nada

Luego de una breve introducción de la autora, su obra y las maneras en que ha sido leído *El trabajo de los ojos*, me aproximo a su mirada. La narradora de Halfon nos presenta el relato de su estrabismo a partir de un texto hecho de retazos, tanto literarios como discursivos. Es así como, en un primer momento, haciendo uso de un formato textual más próximo al tratado científico, narra su afección de la siguiente manera:

El estrabismo se define como la desviación del alineamiento de un ojo en relación al otro. [...]Esta desconexión impide fijar la mirada de ambos ojos en el mismo punto del espacio, lo

que genera una visión incorrecta que puede afectar la percepción, la profundidad, el tamaño y la distancia. La profundidad no es sencilla (2019: 20).

La narradora, así también, es una escritora. Este oficio es necesario en tanto sus ojos extraviados serán devueltos mediante ella, «una suerte de prótesis que conecta el interior con el exterior» (2019: 57). Se retoma la idea que ilustré con Roig y su mirar doble (hacia adentro y hacia afuera) aplicado a la mirada sangrante de la narradora de Meruane. Es la escritura de la mirada aquello que permite conectar lo interior y lo exterior. Ahora como ya sabemos, nuestras narradoras inscriben su oficio y hacen metareflexión. Por tanto, esa conexión, sin duda, también nos habla de la literatura. En ese sentido, su estrabismo es «una marca estética que condiciona la escritura del relato» (Pascua Canelo y Ayram, 2021: 119).

Retomo algunas ideas planteadas en el capítulo de literaturas del yo. Resultará fundamental el cambio epistemológico que permite el giro subjetivo, junto con la apertura e incursión que ejercen los géneros referenciales y la escritura *de al lado* para pensar los estatutos de lo literario. Es en ese sentido que intervengo con una idea también conocida en este punto: cada ojo cuenta un mundo. O, en los términos de Villamil Pineda que me ayudan a precisar, es la mirada —cada ojo— la que carga la subjetividad del vidente. Las herramientas —cámara, ojo, texto— nos ayudan a extender los sentidos que la mirada posibilita para la expresión de la subjetividad (“Fenología de la mirada”: 2009).

Entonces, cómo contamos un mundo y a través de qué mirada lo hacemos. Sin duda ayuda la serie de discusiones en torno a la literatura del yo, los géneros referenciales (autobiografía, epistolarios, diarios íntimos); en sus dimensiones sociales (Amaro, 2018; Arfuch, 2002), culturales y territoriales (Molloy, 1996; Cánovas; 2019) y literarios intrínsecas (Morales, 2001). A esto se suman los recientes estudios sobre autoficción con su correspondiente boom editorial (Casas, 2012). En este escenario, sin duda mareante, en lo que «lo nuevo» —a la manera de De Man— se impone como categoría y «cada nuevo libro parece que inaugura una

nueva clase de nueva nueva crítica» (1991: 7-8), las propuestas se suceden, se discuten y se contradicen. En qué medida, entonces, estas discusiones nos permiten afirmar que decir yo y negociarlo, es también una forma de enunciar una mirada —Al menos velada (Cixous, 2001)— y luego, en consecuencia, trasvasiarlo en el papel. Importarán entonces qué miradas, de qué manera y con qué recursos generacionales y también transgresores decimos «yo miro»; o bien, no miro.

Independiente del paradigma crítico desde el que nos posicionemos, cuando el yo se enuncia a sí mismo revitaliza el texto; le devuelve una cuota de carne. ¿En qué medida, entonces, ese yo engordado, se manifiesta en estos textos fragmentados y de escasa extensión? Macarena Areco, en *Cartografías de la novela chilena reciente* (2015), establecerá que un fenómeno de la novela contemporánea es la afasia: textos con personajes nimios y una poética de la resta, en la que prima el lugar de lo menor y el espacio en blanco. *El trabajo de los ojos* construye su afasia a partir del apunte, el retazo o bien la colección de anécdotas de ciegos —o un anarchivo (Pascua Canelo, 2021). Es una narradora que mientras va restando centro de gravedad al relato, suma miradas con obsesión.

Como contrapunto, Tamara Kamenszain, en *Libros chiquitos* (2020), nos propone otra categoría afásica: «las novelitas de las chicas». Esas novelas que están conjuradas en presente y posicionadas desde el tono menor son: «novelitas que apenas rozan la ficción —también la crónica— y avanzan como un rayo hacia un final que cae, como fruta madura, cuando no hay nada más para decir. [...] estos novelistas menores escriben con lo que hay» (2020: 72). Ambas, Areco y Kamenszain, desde veredas diferentes, anuncian una escritura menor, que reivindica su lugar menor, y que negocia con la realidad de una manera particular: en la afasia será la resta, en la estética chiquitita será escribir con lo que hay.

Ahora, «escribir con lo que hay» en términos de hibridez, se traduce —si recordamos— en un rasgo de impureza en el que se mezclan subgéneros, se fragmentan estructuras, tiempos,

espacios, encontramos procesos de desterritorialización y transtextualidad como la metaliteratura. Ejemplo de esto serán los ojos de la narradora de Halfon que se desterritorializan difuminando sus bordes pues no puede mantener bien «las formas, los contornos y las transparencias» (2019: 40), solo nota ya lo marcado, los procedimientos. Para Areco, la función de esta forma de novela es «hacerse cargo de las pérdidas y las ausencias, construyéndose de prestado, pero dejando en evidencia que los préstamos no recuperan lo perdido; buscando crear, más que prótesis, nuevos relatos a partir de la imperfección y la monstruosidad» (2015: 227). Para Kamenszain, sin embargo, es una forma de volver a casa. Considero que también puede entenderse como una forma de posicionamiento, estético-político, desde dentro y hacia afuera.

5.4 Mirando las ausencias

El libro de tamar es un texto que tiene como material principal las ausencias y los desfases. La primera ausencia que salta a la vista es la más material: la ausencia del cuerpo del amado. La muerte del amado, el emisor del poema es aquello que abre los sentidos de “Tamar” y permite la interpretación, así como también, es lo que gatillará la escritura de esta novela. Ambos personajes, la escritora Tamara y su exmarido Héctor, se escribirán mutuamente sin ser receptores en vida. Ambos interlocutores, el del poema “Tamar” y la del texto que lo descifra, están desfasados.

Ante la ausencia del amado, se busca su recuperación. Para la narradora, el acceso al poema, con su desfase por la muerte y por la escritura, estriba en “la loca pretensión de que el poema “Tamar” le diga algo que le permita recuperar de algún modo al hombre que alguna vez amó” (18). Por lo tanto, aquello que moviliza la acción es restituir o bien subsanar en alguna medida esa ausencia que es simultáneamente por muerte y por desamor. Para su narradora, la

muerte opera como un conjuro, devela un mensaje cifrado. El objetivo de la escritura y el significado oculto es rearmar la trama amorosa.

Una ausencia literaria y una ausencia amorosa. La obra comienza con la irrupción del poema en la casa familiar: “deslizó, debajo de la puerta de mi casa –la casa en la que habíamos vivido juntos con nuestros hijos durante más de veinte años-“(13). La casa, como condensación del amor familiar, como su materialización. El poema, por su parte, opera invirtiendo los lenguajes:

intuyo que develar algo de lo que esconde eso que él llamó «bolsones semánticos» es lo que me impulsa ahora a escribir en prosa. [...] él, deponiendo sus naturales condiciones de narrador, versificó para mí con el fin de entregarme toda una historia común condensada en una combinatoria de letras (14)

Invertirán los lenguajes con el fin de acercarse al otro ausente. El poema y la novela, entonces, funcionan como otro tipo de materialización: de su lenguaje común que siempre fue la literatura. Así, develar la trama amorosa entre ellos también supone develar la trama literaria que compartían, en el ámbito íntimo, pero también a la comunidad literaria que conformaron.

La última de las ausencias es la del yo. La narradora realiza a posteriori un ejercicio de autocritica de su proceso de escritura y su relación con la literatura. Se piensa en primera instancia en conjunto, optando por un nosotros que sin duda refiere a su comunidad literaria. Puesto que la crítica que realizará es colectiva, apuntala a toda su generación de poetas. Esta crítica se manifiesta en el texto de manera discursiva, como también lo hace en ensayos como *Intimidación inofensiva y libros chiquitos*. Entonces, explica: “Como el enemigo por entonces eran para nosotros los «temas», los «referentes» los «contenidos», resulta difícil sortearlos si uno quería a la vez transmitir alguna enseñanza de escritura” (26). Con lo anterior se refiere a la tendencia extendida del formalismo por entonces, de los «textualistas» como los llama. Con lo anterior me refiero al velo que caía sobre las autorías y la referencialidad, “ese malsano

intento de querer leer entre líneas para comprobar si el texto del otro dice algo sobre nosotros” (29).

Esta ausencia, la de la referencialidad literaria, se hace imposible de sostener cuando también están ausentes los cuerpos. En ese sentido, el carácter discursivo de la obra cumple la función de establecer distancias con los procedimientos anteriores y se entabla un proceso de desidentificación literaria porque “<<Tamar>> viene cerrado con una contraseña de cinco letras que solo yo conozco” (30). Es decir, para develar ese mensaje, tiene que volverse presencia el <<yo engordado>> del que habla Kamenszain en sus ensayos.

Sin embargo, se realizará este ejercicio de manera ambivalente, probando precisamente los límites de la escritura autobiográfica. La narradora asegura que no pretende establecer una devolución literaria del poema, como hizo en múltiples oportunidades, ni ser una pareja de escritores, “sino, sobre todo, una pareja como cualquier otra”. A raíz de ese deseo, cambia su paradigma. No le interesa tanto la máscara de los sentidos y los giros del lenguaje, sino que más bien, articular un archivo afectivo. Es, entonces, la emoción lo que destraba el texto: “A ver si, pensándolo de esa manera, me resulta más fácil desclasificar este archivo y abrirlo al público” (31). Ahora bien, el nombre del sujeto de autoría del poema —su exmarido— no es nombrado sino hasta el final. En el que puede inscribirlo.

Ahora, ¿cuál es el lenguaje que se presenta entre estos dos ausentes? Y, como constante en mi corpus, cuál es la mirada que subyace. El ejercicio de escritura y la restitución por medio de la palabra se ejecuta a partir de una mirada particular, la amorosa. Esta mirada amorosa, sin embargo, está mediada por el desamor y el duelo.

5.5 Mirada-corporalidad

Así como con las anteriores obras de este *corpus*, me propongo analizar *El trabajo de los ojos* partir de su carácter doble, híbrido, mínimo y éxtimo. La mirada de la narradora construye una prótesis para enunciarse, a través de la escritura. En el caso de Halfon se constituirá la prótesis de una crítica de ciegos, por medio de una mirada-corporalidad. Este concepto es tomado de la propuesta de Lucía Caminada en su libro *La mirada dislocada* (2020). La mirada-corporalidad construiría un texto que «se concibe en sus configuraciones como dispositivo visual [...] desde la invisibilidad de lo que su imagen escueta de letras exhibe, esconde un sentido que toma cuerpo en la lectura» (2020: 26). Si bien la propuesta de Caminada apela a los textos compuestos por texto e imagen (fotografía, reproducciones de arte, etc.), me resulta igualmente productivo su incorporación pues en la obra de Halfon el ojo-cámara se apodera muchas veces de la mano que escribe para insertar retazos de imagen.

Como ya he afirmado, la mirada de Halfon está indefectiblemente vinculada a su escritura, a su oficio y a su proceso de autopercepción: «si me hubieran operado, no sé hacia dónde apuntaría ese ojo. Hacia un ángulo del cielorraso. Lo que es seguro es que no hacia la pantalla de la *laptop* que tengo delante» (2019: 19). En la desconexión que genera el estrabismo, subyace un yo que no se abandona a la mirada del cielorraso, sino que más bien opta por la focalización, fijar la mirada en lo que se tiene a mano; en este caso la escritura: «Existe una vinculación entre mirar y escribir. Estoy segura. / Mi *laptop* parpadea» (2019: 58). En ese sentido, lo expuesto en la obra es tanto el cuerpo, como lo visto, como también la materialidad de la fotografía que se archiva gracias a su ojo-cámara/ ojo-*laptop*. Para fijar la

mirada, necesita otras herramientas. Fijar la mirada, en este caso, es el proceso de subjetivización.

Se mueve entre un afuera que permitiría mirar sin gafas oscuras —a la manera de Roig, y un adentro que se funde con la materialidad que le permite llenar de sentido esta desviación de la mirada. Su mirada-corporalidad cobra una presencia inusitada en tanto formatos y aparato simbólico, pero también se apodera de los objetos y los personifica para anunciar que es el texto el que mira al texto. Esa necesidad de herramientas/prótesis que adopta la narradora, nos habla también las particularidades textuales. Para fijar la mirada, para subjetivarse, se requieren otros formatos y herramientas: es un reclamo por la hibridez textual y auto-ojo-gráfica.

Ahora bien, focalizar la mirada y que esta se vincule al objeto que le permite ejecutar la escritura va más allá. Arlindo Machado en su libro, *El sujeto en la pantalla* (2009), plantea el concepto de *inmersión*. Específicamente hace referencia a la relación entre la subjetividad y la realidad virtual. Para Machado, el sujeto se «zambulle» en el universo proporcionado por el ordenador. Es un ejercicio que supone atravesar el espejo: “En consecuencia, atravesar el espejo significa entrar dentro de la imagen, existir como pura posibilidad dentro de un mundo virtual, un mundo sin espesor, sin densidad, donde todo es posible” (147). Ahora, esta inmersión, desde el plano literario nos habla de un ejercicio de “la escritura como tanteo” (2009: 9). Sabemos de antemano que Halfon ha dedicado su escritura principalmente desde registro poético. Si bien esto podría considerarse un detalle anecdótico, supone relevancia para pensar la manera en la que se construye esta obra.

En la entrevista citada previamente para *Revista hispanoamericana*, a propósito del proceso de gestación de *El trabajo de los ojos* y su relación con la poesía, asegura lo siguiente:

Hace algunas décadas, cuando empezaba esta nueva era y se apagaba la analógica, hubo un sitio web —un blog para ser precisa— en el que se les preguntaba a diferentes poetas cómo y por qué

escribían. El sitio se llamaba «La infancia del procedimiento» y ahora me parece que hay ahí una clave de toda esta cuestión. La escritura de poesía como si fuera la infancia, pero una infancia perenne, que no se apaga y está en el origen de cada cosa que escribo. Lapicera y papel. Ojos y ciudad. Dejo escrito esto para no olvidarlo nunca (2022, s.p.).

En qué medida, entonces, la narrativa es percibida como un cambio metodológico: otros ojos y ordenador; por ejemplo. Otro modo de encarar el procedimiento. Otro modo de acercarse a ese origen o bien, la búsqueda de ese carácter presentista del que habla Kamenszain. ¿Se establece la relación, entonces, del género literario escogido como una forma de presente?

Ahora, ¿cómo se manifiesta esta narrativa mirante del presente? En Gerber encontrábamos que el elemento fundamental de su propuesta mirante era el fallo: «micas con aumento» para ver la fuga y el embuste. En Halfon el estrabismo opera como “un mecanismo de la crítica” (21). Forzar el ojo débil para ver lo que queda borroso y distante: “En vez de apoyarme en lo que funciona bien, pongo sistemáticamente la energía sobre lo que falla” (21). Ahora bien, para la narradora de Halfon, la vista tiene igualmente la facultad de perderse. Ante esta circunstancia no es un punto de fuga —para moverse libremente como la mirada bizca de Roig, o la de Gerber— sino que es un punto oscuro: “un precipicio rocoso desde donde cae a un fondo de pantano inaccesible” (22). Es el punto oscuro de la pérdida o, en términos de Areco, de las ausencias que buscan subsanar, que explora el texto. Con la búsqueda por la falla, con ojo débil, borroso y distante o, en términos de hibridez, la impureza de esta clase de textos, que explora la mirada-corporalidad de Halfon.

Ahora bien, la mirada-corporalidad de la narradora de Halfon no solo se transmuta en *laptop* parpadeante, sino que, como ya establecí, adquiere otro componente de la hibridez, la cámara/ojo: “las pestañas obturando lo que se fija y lo que no” (2019: 41). Recordemos lo planteado por Villamil Pineda en cuanto a cómo se extienden los sentidos de la mirada, y dónde encontramos la expansión subjetiva de la misma, en cuanto a las herramientas “El telescopio,

la cámara de video, el texto, el mapa” (2009). Elemento que, a su vez, es una objetivación de la subjetividad.

A partir de un recuerdo de infancia en Nahuel Huapi, la narradora enuncia lo siguiente: «un modelo [la cámara] tan rudimentario que no era réflex, es decir que lo que se veía por el visor no era exactamente lo mismo que captura su lente. Siempre una pequeña diferencia. Un desfase entre lo que se creía ver y lo que la cámara tomaba. Esa imperfección era lo que más me gustaba» (2019: 29). La referencia al modelo de la cámara no es azarosa pues es a través esas fotografías que puede dar cuenta de su infancia: “el mundo exterior pasa en forma de rayos lumínicos a través de la pupila, una abertura ubicada en el centro de la córnea abriéndose o cerrándose según el nivel de luminosidad” (27).

Así describe el proceso óptico de ver que “es muy parecida a cómo funciona una cámara de fotos analógica” (27). La alteración de percepción, es decir, como se construye el mundo de esta novela, está dado por un fenómeno de transtextualidad (movimiento propio de la novela híbrida), en tanto se vuelve una urgencia codificar el mundo en diferentes registros que circundan el universo de la mirada, como el cine y la fotografía.

La narradora, no solo hace referencia a la fotografía para acceder a su memoria personal. Se identifica con el personaje de La Chilindrina, la niña que porta gafas de la popular serie de Roberto Gómez Bolaños, *El chavo del 8* (1972), pero también con la actriz cuando no los lleva e interpreta a Margarita del *Fausto* en una adaptación de *Chespirito*, también de Roberto Gómez Bolaños. Luego de estas referencias de la cultura popular, se vuelca a una de orden culto, la referencia a Goethe. Esta última referencia queda consignada como fragmento independiente. Entre el número X dedicado a una llamada de su madre insistiendo en que busque un reemplazo para su oculista muerto y el XII dedicado a otra llamada, con su nueva oculista. El fragmento reza lo siguiente: “Todo lo cercano se aleja, escribió Goethe en un poema” (35). Esta cita no solo persiste en la búsqueda por desde diferentes registros culturales

—cultos y masivos—, sino que nos proporciona pistas para comprender el carácter de la visualidad que contempla la narradora. Al consignar qué es el estrabismo para ella planteará que es un problema de distancia con el mundo que se materializa en una nueva doctora experimentando con su mala visión, recetándole menos y más aumento (61). La cita de Goethe permite pensar la relación con su estrabismo, sí, pero más bien es que la relación de su estrabismo se entiende a través de la cita de Goethe. Es decir, su relación con la literatura.

Como también a través de su verano en Nahuel Huapi mediatizado subjetivamente por su cámara réflex que falla, como también mediante la Chilindrina, como también mediante Woody Allen: “Me pregunto si los nenes del consultorio estarán condenados a ser intelectuales. Si Woody Allen será un referente para ellos. Me pregunto por mi propia inclinación a la lectura y la escritura. Es posible que haya comenzado así” (38).

Comencé planteando el cariz subjetivo de la mirada. Sin embargo, la narradora apunta: “Hasta en visiones normales hay diferencias entre lo que cada uno ve. La pupila puede cerrarse o abrirse por el miedo, la ira o la atracción. En última instancia, la subjetividad y el punto de vista tienen un principio fisiológico antes que psíquico. La subjetividad pareciera ser objetiva” (31). Esta perspectiva corporizada de la mirada en la que la subjetividad es observable, rastreable y medible por los procesos fisiológicos es el puntapié para la exploración textual del tratado de orden científico que articula Halfon. Veremos en qué medida este proceso de exploración y observación al que expone Halfon al ojo es efectivo, en qué medida podemos objetivizar la mirada, en qué medida la experiencia personal se cuantifica.

5.6 Arma trama: el discurso amoroso

En el caso de la construcción de subjetividad en la obra de Kamenszain, me encargué anteriormente de consignar las ausencias que determinan este texto y permiten su escritura. A saber: la ausencia del cuerpo del amado, la ausencia del lenguaje que cifra y la relación entre la ausencia y yo que narra. Ahora, queda adentrarse en la particularidad mirante de su narradora y la relación que establecerá con la literatura, por un lado, y la escritura, por otro. Como anticipé, la mirada presente en esta obra de Kamenszain es la amorosa. A través de la emoción se construye el relato –se desvelan las ausencias y silencios- pero también es a través de la emoción amorosa que se altera la percepción: de la propia historia, de la propia literatura y de la aparente <<realidad>>. Es, entonces, el significado amoroso (con su duelo y su contraparte de desamor) el que abre, interpreta y escribe el texto.

Para pensar esta mirada amorosa, me tengo en primer lugar en la inscripción de la palabra. Es aquello que nos permite repensar la historicidad. Porque, como se expresa en el capítulo “matar la rata”:

Parece ser que había que atar la rama para matar la rata mientras en ese mismo acto se mataba una tara y se rearmaba la trama del amor. ¿Pero quién lo tenía que hacer? Por ahora creo entender que el hablante del poema “Tamar” parece estar dirigiéndose a sí mismo en un urgente imperativo (22).

Entonces, el ejercicio del texto es la usurpación. Se tomará prestada la palabra amorosa del ausente, para reconstruir la trama amorosa. A partir de una mirada dislocada se invierten los géneros y por tanto los lenguajes de cada amante, se usurpa el lenguaje amoroso y literario del otro ausente para reconstruir una historia común, a ver si con eso se restituye el amor y el duelo. Restará analizar el entramado de ese discurso amoroso, para ver en qué medida nos habla

literariamente de una propuesta de escritura contemporánea presentista (y amorosa que aquí es lo mismo).

En primer lugar, se puede pensar la relación que existe entre el texto y el amor, entre una trama y otra. El primer verso del poema se expresa desde el imperativo, de la siguiente manera: “Arma trama, Ama”. La narradora, en su ejercicio metareflexivo, tanto del texto como de sí, analiza literariamente el verso. Para ella, la mayúscula en «Ama» expresa el carácter de nombre propio. Es ella la Ama, ¿del poema?, ¿del amor?, ¿de la historia en su conjunto? Por lo tanto, la narradora lo percibe como una interpelación, su misión es armar la trama.

Ahora bien, ¿cuál trama? Para la narradora el texto supone un límite en tanto toca los contornos, del poema que analiza y de su escritura- la literatura, aunque es el lenguaje que media El libro de Tamar, así como el vínculo que se estableció siempre entre la pareja, es un límite. Si debido a la formación generacional los hablantes y las autorías no cohabitaban o, si lo hacían, no era materia de estudio ni comprensión, la narradora ahora busca acceder a otro análisis:

Quando nosotros nos leíamos mutuamente, solíamos propinarnos críticas del tipo “esto tiene buen ritmo” o “acá repetís palabras” o “esto suena borgeano”, haciéndonos siempre los desinteresados respecto de los secretos escondidos detrás de la trama del texto, esos en los que habita la otra trama: la del amor (30).

La experiencia que se busca retratar es la amorosa y, que para su narradora, será la experiencia opuesta a cómo fue concebida la literatura mientras primaba el amor. Ahora es el amor el motor de escritura y comprensión.

En ambos textos, entonces, se explora un ejercicio de usurpación. En el caso de Kamenzain se usurpa el lenguaje literario y la palabra amorosa del ausente. A partir de una mirada dislocada se invierten los géneros y lenguajes de los amantes para reconstruir una historia en común. A ver si así se subsanan las ausencias y se restituye el amor y el duelo. En El caso de Halfon, la usurpación acontece a partir de la impostación de la crítica de ciegos. Sin

embargo, nos encontramos ante un embuste: objetivizar la subjetividad no es más que un disfraz. Se hace pasar la escritura de lo mínimo por la escritura de lo máximo. Se usurpa discurso literario de los escritores y médicos para dar cuenta de la experiencia yoística. En ambos casos literatura y discurso; el relato de los otros y el relato propio se retroalimentan para explicarse mutuamente. En el siguiente apartado pretendo adentrarme en cómo construyen un archivo afectivo, para llevar a cabo estas exploraciones.

5.7 Poesía y prosa

Para Kamenszain una característica ineludible de ciertos textos contemporáneos es la poetización de la narrativa. Para la autora, un atributo que siempre ha caracterizado a la poesía en la universalización de lo chiquito, es decir, la escritura de una intimidad cotidiana. En los últimos años hemos asistido a una narrativa que toma de prestado ese componente. En palabras de Halfon, *El trabajo de los ojos*, presenta “Más que una estructura lineal que se desarrollaba en el tiempo me surgía una forma esférica, como si estuviera construyendo las capas de una cebolla. Se trataba claramente de una trampa, no voy a negarlo: cada uno de esos fragmentos eran escritos como si fueran poemas” (*Revista hispanoamericana*, 2022). En ese sentido, el carácter fragmentario que presenta esta obra se debe al proceso de construcción de la misma. Habrá que dilucidar si este componente favorece el carácter inofensivo de la escritura de la intimidad nombrado por Kamenszain.

Para Ayram y Pascua Canelo (2021), la mirada estrábica propicia un contra-archivo o un anarchivo visual. La de Halfon sería una construcción textual fragmentaria e híbrida en la que:

Esa visión estrábica salta de fragmento en fragmento intercalando indistintamente autoficción y ensayo, que se encuentran a su vez pasados por un tamiz lírico que impregna toda la obra.

Pensamos que esta estrategia autorial revierte la convencionalidad de los géneros discursivos que termina, tal vez, por ‘discapacitarlos’—en un sentido positivo- (2021: 121).

Entonces, la mirada estrábica no solo propicia la fragmentariedad, sino que también la hibridez textual. Pascua Canelo lo llamará anarchivo, tomando el concepto de Foucault y cumple la función de “emanciparse, en parte, del dominio masculino y patriarco-colonial que ha imperado bajo los regímenes ocularcentrista y oftalmocéntrico.” (2021: 130)

Ahora, este contra-archivo visual puede entenderse también desde otra vereda: la de los estudios afectivos. Sarah Ahmed, a propósito del planteamiento sobre los «archivos de sentimientos» establece otra propuesta: el archivo afectivo. En *La política cultural de las emociones* (2014) propone que las emociones no se grafican en el archivo, sino que más bien “circulan y generan efectos las palabras que nombran sentimientos y objetos de sentimientos: cómo se mueven, se pegan y se deslizan” (2014: 41). Para la autora, el archivo no grafica una transformación del yo, sino que una «zona de contacto». En ese sentido:

Un archivo es efecto de múltiples formas de contacto, incluyendo las institucionales {con bibliotecas, libros, sitios de Internet}, así como formas cotidianas de contacto {con amigos, familias, otros). Algunas formas de contacto se presentan y autorizan a través de la escritura {y están enlistadas en las referencias), mientras que otras formas de contacto no van a estar, serán borradas, aunque pueden dejar su huella (42).

Entonces, la escritura de ese contacto es una en que las formas se moldean entre sí. Mirar y ser mirado, por ponerlo en nuestros términos. E, inevitablemente aparecen lo personal y lo público, lo individual y lo social de manera complementaria. Entonces, en esta suerte de tratado científico, con su impostación de la crítica de ciegos establece su embuste: la objetivización de la subjetividad no es más que un disfraz o una treta. Hacer pasar esa escritura de lo mínimo por una escritura de lo máximo.

Me detengo en el fragmento XX del contra-archivo, dedicado al primer oftalmólogo de la historia, Georges Bartisch. En él nos da a conocer un manual para oftalmólogos que se complementa de texto e imagen o bien, un texto visual. Apunta su narradora: “No me sorprende. El primer experto en ojos fue también, a su manera, escritor” (49). Este pasaje es el que le otorga el título a la obra de Halfon en tanto nos revela una intención: poner el ojo bajo observación. El ejercicio de escribir, de Bartisch, el trabajo de los ojos le permite a la narradora preguntarse “qué significa un ojo que mira a otro ojo de esa manera” (51). La novela de Halfon es sin duda también eso, uno ojo que pone a los otros –los suyos y los ajenos- bajo observación. Esta investigación es eso también, poner bajo observación esos ojos como si fuera una puesta en abismo. En el caso de Halfon me interesa menos centrarme en cómo incursiona en los géneros discursivos y cómo se mueve por los géneros de yo (diario, autoficción, etc.).

5.8 Una intimidad de la nada

La profundidad, por su parte, la que «no es sencilla» (2019: 20), marcará el tono de todo el texto. Este libro sobre la mirada estrábica está plagado de apuntes que funcionan para constituir el carácter íntimo de la intimidad del yo, volver esa prótesis que se construye en el texto un ser extraño, romper la intimidad y hacerla inofensiva: «La persona con anteojos, ¿quién es?, ¿un aficionado a la lectura?, ¿una a quien no debe pegársele en la cara?, ¿alguien no demasiado

atractivo?» (2019: 37). Ante esta pregunta *naif* por la identidad personal y su relación con la literatura, vemos la manifestación protética del «escribir con lo que hay», en la que la experiencia autobiográfica se negociará intentando establecer un «aquí estoy» —como establece Kamenszain— más que un «yo soy» pues estamos ante las preguntas por lo mínimo y lo máximo. Así, la mirada, con el yo encarnado en el texto, que busca narrar y narrarse, se vuelve una presencia; se transmuta en estructura textual.

Y es que, si volvemos a su título «El trabajo de los ojos», no solo nos remite al carácter de oficio que ya esbocé, sino que a una de las reflexiones fundamentales de su narradora que se desprende de su prótesis de crítica: qué sucede cuando es el ojo el que está bajo observación, cómo se constituye un libro sobre ojos, “qué significa un ojo que mira a otro de esa manera” (2019: 51). El resultado es sin dunda un texto ojo-autográfico plagado de ojos: ojos artísticos, ojos enfermos, ojos médicos, ojos de la mente, ojos memoriosos, ojos médicos. La manera particular de plasmarlo es transitar entre los géneros anunciando ese «yo estoy». Del tratado científico personalísimo a la memoria de la infancia, de la reconstrucción de biografía literaria de la cieguera al blog de notas.

Lo anterior termina de comprobarse cuando el procedimiento es llevado al siguiente escalón metareflexivo (elemento propio de la novela híbrida, por lo demás), “Para ver bien es importante que se mantengan las formas, los contornos y las transparencias dentro de nuestro aparato. [...] Como en todo proceso de construcción —en este caso del mundo, cuando empezamos a notar los procedimientos es porque algo se está malogrando” (2019: 40). La necesidad de develar —entendiéndolo como el velo que cae-, lo marcado; es lo que nos convoca. El texto/cuerpo mira desde la zona de lo marcado, con sus contornos difuminados porque no es posible mirar de otra manera. El resultado es un texto que debe valerse de la literatura para plasmar su mirada-corporalidad, pues la experiencia de ese yo que elige su impostación excede

aquello que hemos decidido *conservar* como literatura para, así fijar la mirada, negociar los *valores* de lo literario y constituir textos que vayan «Sin esquivar el yo, o el nombre propio. Sin desviar el ojo» (Meruane, 2021: 70).

La intimidad en la obra de Kamenszain, por su parte, se escenifica en el texto que su narradora construye. El yo más allá de sí mismo se vuelca sobre el papel. El yo se negocia en el texto. Lo anterior puede entenderse a partir de la relación entre la temporalidad y la literatura. Su narradora escribe persiguiendo desenredar la trama amorosa de una relación del pasado. Sin embargo, es la literatura, y el acto de escribir, lo que dota de presente esa historia. Citará a Josefina Ludmer, ensayista fundamental argentina y amiga íntima de la pareja para conjurar el presente:

“El movimiento del paseo es el tiempo en movimiento y en algún punto de la ciudad, como en un corte, HL⁶⁹ se detiene, pone el pasado en el presente y hace música: un acorde de aquí-ahora-antes. Y con este acorde dice: presente. En cada mirá o acordate el tiempo se territorializa” (74).

Lo anterior es, sin duda, la justificación de su ejercicio escritural. Instalarse en el presente o, como expresa su narradora, “instalarnos de nuevo en lo contemporáneo” (75).

Sin embargo, lo lleva más allá. La noción de territorialización del tiempo es fundamental para desentrañar qué está entendiendo la autora de su relación con la ficción en tanto: “guía un poco en este complicado intento mío que me va mandando, como por un tubo, a novelar los asuntos del amor, la maternidad, el deseo y, sobre todo, al compromiso de tener que armar una trama nueva con materiales viejos. (¿será eso hacer ficción?)” (40).

Para su narradora, la literatura es un elemento de autopercepción y también aquello que marca los límites de su archivo afectivo: “No puedo despacharme con lo que se me ocurra

⁶⁹ Héctor Libertella.

porque las propias palabras de mi exmarido me van marcando el límite, [...] Entre los versos de él y las citas de otros me voy a tener que ir arreglando” (34). Esos límites están dados por la mirada de los demás, tanto la amorosa como la literaria. Sin embargo, lo resuelve: en un ejercicio metaliterario, Kamenszain se pregunta por la primera persona y su uso y de qué manera le pertenece.

La respuesta la encuentra en el lugar que se le asigna al nombre. Libertella escribe el poema “Tamar” velando el tú de la enunciación o, al menos, no explicitándolo. Kamenszain, en cambio, se plantea: “me hace pensar que yo debiera escribir mi propio “Tamar”, pero en este caso dirigiéndome directamente a él por su nombre” (35). Es, en este punto, que se nos devela una nueva capa de significado de la obra. No es solo el archivo afectivo de un amor y desamor, sino que también de una generación literaria. Su narradora reflexiona: “Él, como fiel militante del textualismo, acostumbraba a velar la primera persona como una pátina de artificio. Es que diferenciar el yo que escribe de la persona del autor fue un mandato demasiado fuerte para mi generación” (45).

Ahora, si antes mencionaba que la muerte de su exmarido funcionaba, en esta obra, como un conjuro que activa la escritura de este texto, es el amor aquello que activó la posibilidad de escribir la intimidad y, posteriormente, al yo. Asimismo, si plantea que el lenguaje es aquello que los separó, la construcción de “una lengua tan indescifrable” (62), la literatura es aquello que pudo dar respuestas y, restituir al ausente: el lenguaje común que construyeron, la trama amorosa que forjaron, los oficios escriturales de cada uno:

Como respuesta posible a mí ahora se me ocurre que sí, que cinco letras sin duda pueden esconder tanta y más cantidad de bolsones semánticos. Porque son muchos los pedazos de vida nueva que, por mil razones y taras, mi exmarido y yo dejamos de compartir cuando nos separamos (64).

6. Escrituras localizadas y desplazadas:
El nervio óptico (2017), de María Gainza, y *Poste restante* (2000),
de Cynthia Rinsky

6.1 Encuadres preliminares

El último capítulo de esta investigación está destinado a otras dos obras: *El nervio óptico* (2017), de María Gainza, y *Poste restante* (2000), de Cynthia Rimsky. Ambos textos son considerados de difícil clasificación. A pesar de componente narrativo proporcionado por un yo ficcionalizado, la mirada está doblada. En el caso de Gainza entre la vida y la pintura, el yo y el otro y la ficción y la realidad. En el caso de Rimsky entre la literatura y la evidencia de la realidad, la palabra y la visualidad y el yo fijado y el yo desplazado. *Poste restante* se abre camino entre la fotografía y el texto, entre diario de viaje y relato autobiográfico. Por su parte, el texto de Gainza ha sido situado más allá de la vereda de la narrativa para llevarlo a la del ensayo personal y la crónica.

María Gainza es una escritora y crítica de arte de Buenos Aires. *El nervio óptico* es su primera novela. Por su segunda obra, *La luz negra* (2018), obtuvo el premio Sor Juana Inés de la Cruz. En 2021 publicó su primer poemario, *Una vida por otra*. Además, tiene dos textos ensayísticos: *Una vida crítica* (2020) y *Textos elegidos. 2003-2011* (2011). En ellos se consignan sus años trabajando para *Artforum* y *Radar* de Página/12. En una entrevista realizada por el escritor chileno Diego Zúñiga para la *Revista Santiago*, asegura que son estos textos aquello que le da forma a su escritura posterior; a su proyecto literario. Estos textos se pueden describir bajo la estela de lo planteado por Piglia, una nueva crítica hecha con sustancia autobiográfica (Zúñiga: 144). Sin embargo, Gainza corrige: “yo no tengo proyecto de escritura, no lo tuve y no creo que vaya a tenerlo nunca. Mi proyecto es vivir, ese es mi plan de guerra” (144). Y es según esa relación entre la escritura y la vida, desde dónde accederemos a su propuesta literaria.

El nervio óptico explora, en un relato en primera persona, la relación que se establece entre la pintura y las historias personales. Estas historias vendrán de la mano principalmente

de la memoria de su narradora, una curadora de arte argentina que, por su temor a volar, ha encontrado la manera de habitar igualmente la historia del arte desde sus contornos. No conocemos las grandes obras de los grandes artistas, sino que nos consagramos al arte chiquito y mínimo. Por medio de la estructura doble —visualidad y escritura— se articula un texto que está a medio camino de varios géneros. Nos encontramos con su experiencia autobiográfica o bien, su impostación. Así también, por medio de recursos más cercanos a la crónica, accedemos a la crítica de arte y, por último, a la metareflexión acerca del acto de escribir que intentará hilvanar este tejido.

Por su parte, Cynthia Rimsky (1962), es una escritora chilena radicada en Argentina. *Poste restante* es un texto que está marcado por el componente de la textovisualidad (Pastor, 2020), el fragmentarismo (Areco Morales, 2013), el viaje y la exploración de una identidad judía (Cánovas 2008; 2019). La literatura de Rimsky ha sido prolífica en cuanto a textos y géneros; literarios y discursivos. Durante los dos mil publicó las siguientes obras: *La novela del otro* (2004), *Fui* (2006) *Los perplejos* (2009) y *Ramal* (2011). En la década siguiente encontramos la novela *El futuro es un lugar extraño* (2016), *En obra* (2018) y *El tiempo breve* (2019). Sus últimos textos contemplan el dietario *La vuelta al perro* (2022) y la novela *Yomurí* (2023).

Poste restante, textovisual del que me hago cargo en este capítulo fue publicada originalmente en 2001. La edición de *Poste restante* ha sufrido múltiples variaciones a lo largo de las primera dos décadas del dos mil⁷⁰. Estas alteraciones han venido de la mano de su autora, involucrada en el proceso editorial, y poseen un carácter de inestabilidad de los elementos que articulan el texto, “como si se tratase de las palabras que una artista cuelga y descuelga de su cordel” (Pastor, 2023: 153).

⁷⁰ Para efectos de esta investigación, no son relevantes las variaciones editoriales. Sin embargo, se puede rastrear este cambio en la publicación de Sheila Pastor titulada: *No esperes de mí los mapas. Las derivas del viaje en la literatura hispánica del siglo xxi*, publicada en 2023. La edición con la que trabajo es la de la editorial argentina Entropía publicada en 2016.

En cuanto a la bibliografía crítica de estos textos, estas obras se han leído desde veredas bastante diferente. La obra de Gainza se ha situado, más bien, bajo las nociones de miradas discapacitadas y desde su inflexión feminista. Por un lado, Carlos Ayram propone que son las condiciones oculares las que le permiten a la narradora del *nervio óptico* resistir a “desintegrarse como observadoras y veedoras del presente en el que se sitúan” (2022: 49). Ver doble, desde la materialidad de la discapacidad y desde la articulación de un doble registro — textual y visual—, es el componente necesario para insistir en la escritura de otra forma de ver.

Pascua Canelo en “Ver con lentes feministas: fracturas miméticas de la realidad para una escritura de mujeres en el siglo XXI” propone que la novela de Gainza “reivindica nuevas maneras de ver desde una mirada ya no metafórica, sino literalmente fracturada que lucha por liberar al ojo de su dominio patriarcal histórico” (2022). Lo anterior debido a que le devuelve el lugar de la agencia y las maneras de ver y ser vista. Entonces, entre esta relación de ver y ser vistas por las estructuras patriarcales, que son también ocularcéntricas, Ayram se pregunta cuál es la mirada que ostentan estas narrativas: “cómo miran sujetos con afecciones oculares?, ¿qué tropos y modalidades de representación desarrollan?, ¿cómo y bajo qué condiciones miran?,” (2022).

Por parte, *Poste restante*, dentro del corpus escogido, junto con *Sangre en el ojo* (2012), es la que más cuenta con bibliografía crítica. En primer lugar, se la ha leído según un ejercicio de desplazamiento. En las propuestas teóricas contemporáneas acerca del viaje, se plantea que la condición de viajero es “la forma artística privilegiada para dar cuenta del mundo contemporáneo” (Pastor, 2020: 131). En el caso específico de la novela de Rimsky y, la razón por la que ha interesado a los estudios de la literatura de viajes es debido a que esta obra no se pregunta por el por qué se viaja, sino que por qué contarle (Pastor 2020: 131). En ese sentido, Pastor destaca que no posee una intención de homologación con un:

“Nuevo Mundo que estaba en ciernes y en el que las historias particulares se fundían en los esfuerzos refundacionales de las naciones, sino que se persigue el relato de quien va tras las huellas de un pasado generacional y cultural para abrir los silencios de una historia familiar silenciada, discontinua, fragmentada, difusa en la memoria, cubierta por el polvo del olvido” (2013: 181)

En segundo lugar y como vertiente crítica más evidente, destaca el carácter híbrido del texto, denominada por Pastor como textovisualidad. Para la autora “La compleja estructura intermedial del texto se sustenta en la tensión entre lo relatado y lo mostrado. Ambos conjuntos, además, cumplen funciones opuestas a las que cabría suponerles” (2023: 163). Esta tensión se expresa en la trascendencia de la elección de un solo régimen estético en el que se conjuga lo intermedial: el arte verbal, la visualidad y la digitalidad (2023: 148). Ahora, no se puede hablar de una unidad estructural, a pesar de que es un viaje cronológico, explica Pastor, se convierte más bien en un texto fragmentario y que “se acentúa, además, con cada nueva versión del libro (2023: 131). En ese sentido, a pesar de no ser una obra que tematiza los ojos, en su constitución textual, la mirada opera como un elemento rotulador. Resta adentrarse en esa constitución mirante, de su narradora y de la obra que compone, para acceder a la función, literaria y discursiva.

¿Cómo se articula el yo, entre la fragmentariedad del relato y el carácter híbrido que proporciona la textovisualidad? Para Rodrigo Cánovas, uno alimenta al otro, en el sentido que las maneras de nombrar y nombrarse cambiarán según el desplazamiento: los lugares visitados y la vida habitada. Por mi parte, agregaría el ejercicio de contarlo: la escritura. Para Areco Morales se recolecta y documenta no ya como un ejercicio memorístico, sino que, para constituir una nueva experiencia, la de la escritura: “Objetos no decorativos, útiles. No diremos, entonces, que la viajera colecciona para traer al presente el pasado; lo que hace es recolectar para portar en el presente del viaje el futuro de la escritura.” (2013:71). La relación entre el presente experimentado y el proceso de escritura será un elemento fundamental para pensar la

mirada que se articula en esta obra, el carácter de intimidad inofensiva subyacente, y la articulación de una textualidad híbrida.

El último elemento a destacar guarda relación con el proceso de identificación y desidentificación con el judaísmo. Para Rodrigo Cánovas, en el texto está presente la idea de mosaico: “la migrancia que da origen a una vivencia quebrada del judaísmo, que se expresa en el doble sentido de la palabra mosaico: la tradición judía, por una parte, y su fragmentación, a causa de la diáspora, por la otra” (2019: 99). Esta experiencia, está marcada por el desdibujamiento de la certidumbre; viajar como experiencia del fracaso y borronamiento de los mitos de origen. Pues, para el autor, el viaje que se realiza es “circular de ida y vuelta a los orígenes, un periplo de búsqueda identitaria que sólo se zanja a través de la escritura como último lugar de amparo” (2008: 29).

Ahora bien, retomo la pregunta de Ayram sobre las modalidades de representación y cómo y bajo qué condiciones miran los textos. Para abrir el campo de exploración, por mi parte, analizaré *El nervio óptico* a partir de su carácter doble, híbrido, mínimo y éxtimo. La novela de Gainza presentará la prótesis de una crítica de arte, a partir de la articulación de una mirada *punctum*. Estas manifestaciones podrán entenderse como una construcción estético-político, aquello que conecta el interior con el exterior, que nos permite reflexionar acerca de la escritura, el lugar de la visualidad y cuáles son las maneras de instalar —y negocia— la literatura de lo mínimo en el campo literario actual. La novela de Gainza, como ninguna otra presente en mi *corpus*, expone esta problemática a nivel discursivo. En el caso de su obra se realiza a partir de la relación entre vida y escritura, entre pintura y literatura.

Cuando refiero a mirada *punctum*, sin duda lo hago a partir de la categoría barthesiana ya esbozada previamente, pero que remite a: «pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad» (1994: 59). Ahora, es necesario rescatar también el carácter de contingencia que Barthes le otorga a la fotografía, aquello «que ha sido», que siempre está

representado y que es un referente enmascarado. Si bien la concepción de «aquello que ha sido» otorga un significado en pasado y podría pensarse en contradicción con la estética de Kamenszain en la que aúna las narrativas recientes escritas por mujer bajo un aura presentista es, precisamente gracias al *punctum* que aquello que fue se actualiza y se dota nuevamente de presencia, de una materialidad. En cuanto a Rimsky, me propongo analizar desde la perspectiva de una narradora mirante, desplazada y fracasada que constituye un archivo afectivo a partir de lo vivido, pero también de lo mirado y lo borrado.

6.2 Mirada y subjetividad en Gainza

Para adentrarnos en la conceptualización y análisis de la mirada en María Gainza y en Cynthia Rimsky comienzo con algunas particularidades de los textos. En el caso de Gainza, el primer elemento que destaco es el carácter de impureza. Por un lado, por la mezcla de géneros, pero también por la impureza del yo que enuncia. Y, es precisamente desde ahí, donde encuentro la propuesta mirante de la narradora. Lo ojos de la narradora se pasean entre la pintura y el texto; entre la vida y la escritura; entre el yo y su negación. La mirada de la narradora persigue la narración del yo y la experiencia personal, pero se le van a un cuadro y la experiencia de los otros porque van «como brújulas desmagnetizadas» (2017: 14). Cuando Areco Morales hace referencia a la impureza como característica de la narrativa reciente chilena, propone que la función de esta forma de novelas es «hacerse cargo de las pérdidas y las ausencias, construyéndose de prestado, pero dejando en evidencia que los préstamos no recuperan lo perdido; buscando crear, más que prótesis, nuevos relatos a partir de la imperfección y la monstruosidad» (2015: 227). Para Kamenszain, sin embargo, lo que este tipo de textos híbridos

proponen es una forma de volver a casa. Considero que también puede entenderse como una forma de posicionamiento, estético-político, desde dentro y hacia afuera; entre la literatura y lo discursivo.

Con el carácter doble desde dentro y hacia afuera, vuelvo a Roig. Como ya he comentado, con el mirar hacia afuera se han podido escapar del tedioso tema de la mujer pues han podido olvidar la exclusión. Por su parte, el ojo parchado, mira hacia adentro y pasa cuentas. Recuerda la teoría feminista, la memoria, la marginación y permite acceder a la subjetividad, es decir, a una mirada del en sí para enunciarla y escribirla (Roig, 1991: 83-91). Lo anterior resuena en consonancia con los planteamientos de Pascua Canelo y Ayram pues remite a la búsqueda de formas de visibilidad y visibilización ante un pasado de exclusión y ceguera.

Pero me interesa ahondar en el *cómo* de ese mecanismo dual. Proyectar esa mirada desde una subjetividad hacia el exterior, puede entenderse en términos de la intimidad éxtima que Kamenszain percibe como característica de ciertos textos presentitas, contemporáneos, de lo insignificante. Entonces, ¿qué sucede cuando esa mirada se proyecta hacia el exterior? ¿Son acaso estas novelas obsesionadas con la relación entre mirar y escribir un reclamo sobre las formas de negociar la mirada bifurcada?

La respuesta la encuentro en Lina Meruane. En *Sangre en el ojo* (2012) da cuenta de la relación entre mirar y escribir a través de la textualización de una mirada sangrante. Con su nuevo ensayo, *Zona ciega* (2021), proporciona claves estético-políticas de sus reflexiones en torno al ojo. En un proceso de interrogación a la idealización masculina de la ceguera y la construcción del relato épico del mismo, subyace el intento de rastreo de una genealogía femenina (Mistral, Brunet, Vicens). Basta que se inscriba la pregunta «¿Y las ciegas?» (2021: 98) para que la respuesta que proporciona adquiera su dimensión política. En palabras de Meruane:

siempre se escribe desde una ceguera asombrosa, un no ver que hay más adelante que genera mucha ansiedad, pero también el deseo de penetrar ese espacio. Escribir es como entrar a una pieza oscura, en la que las cosas se perciben de otra manera, de una manera sorprendente y a la vez siniestra, pero la paradoja es que una vez que uno ingresa a ese cuarto se ve obligado a imaginar lo que hay alrededor. Y ojalá que nadie te prenda la luz y destruya lo imaginado (*Página* 12: 2012)

En ese sentido, la pregunta por la ceguera femenina no es más que, en primer lugar, la pregunta por la escritura femenina y, la constatación e inscripción en el papel de esa genealogía de mujeres que han visto.

En segundo lugar, se puede agregar el componente estético. El sistema visual se plasma en el texto a modo de auto-ojo-grafía, como propone para hablar de James Joyce. ¿En qué medida entonces, estos textos que reclaman la mirada al mismo tiempo que la escritura están haciendo una forma de negociar su lugar en el campo literario actual? ¿En qué medida nos reclaman, como afirma Meruane, estos textos de mujeres donde la pérdida se desacredita, donde parece que son carentes de *valor* literario, no están haciendo más que negociar una mirada particular —de adentro hacia afuera, contradictoria aún—, con sus formas mínimas, presentitas, híbridas y con un yo éxtimo?

La respuesta que sugiere Gainza la encuentro en la construcción mirante de su narradora. El texto nos dirige y nos pone en la posición de observadores. Espiamos los bordes de la pintura a través de una curadora de arte con terror a volar, en su afición por las zonas grises de la historia del arte oficial. En *El Nervio óptico* su narradora tiene Diplopía, una visión doble: «era como ver dos siluetas permanentemente desencajadas, imposibles de unir» (2017: 62) Que nos proporcione el nombre de la afección ocular opera de manera muy similar que con Meruane y Halfon, es la clave que nos abre el texto. En este caso remite a la manera en la que el yo de la enunciación se encontrará en los intersticios entre imagen y texto.

Gainza lo explica de la siguiente manera en una entrevista con el escritor Diego Zúñiga para la *Revista Santiago*:

surge de mis años como crítica de arte: por entonces me pagaban por traducir imágenes a palabras, por hacer hablar a objetos mudos. A mí ese proyecto me parecía una tarea destinada al fracaso. [...] Yo tenía la sensación de estar frente al stand de los patitos en una feria del pueblo. Le apuntaba al pato, pero nunca le daba en el blanco, aunque era ese blanco el que finalmente me terminaba pareciendo más interesante que el objeto en sí (2020: s.p.).

«darle en el blanco» es el ejercicio infructífero de homologación de imagen y texto, de siluetas de desencajadas, el fracaso de ver y escribir. La obsesión es fijar el objetivo, dar en el blanco, pero lo que está traducido a palabras. Es el texto del proceso y no el texto que nos queda. Y aquello que, en ese proceso de intentar apuntar al objeto, aparece su costado. Fijar el objetivo es, por lo demás, fijar la mirada, en los términos de Meruane. Ese intento en Gainza fracasa.

Uno de los capítulos está dedicado a la enfermedad, la suya y la de su marido. Como ya expresé, la narradora de Gainza siempre nos guía por los costados. Bajo el título “Una vida en pinturas” encontramos la constatación de la relación entre la pintura y la vida. La narradora cruza momentos hospitalarios con la pintura del artista Rothko. Ahora bien, es precisamente las pinturas del Rothko lo que le permite dar cuenta de la experiencia vital. La narradora asiste a la consulta del oculista para tratarse un párpito: “Tengo miedo. Estoy sentada en una silla de plástico esperando mi turno para ver al doctor. Es una mañana fría de primavera y vine al consultorio porque desde hace varios días me late el ojo derecho. Me palpita de una forma ridícula, intensa; el párpado inferior, sobre todo” (89). Tener un ojo en mal estado altera los elementos que otorgan sentido. Es en ese contexto de malestar en el que se encuentra ve en la consulta del oculista una reproducción del artista: “un ‘poster sobre la pared’ al que debe mirar de prisa porque si no el latido del ojo aumenta, “Un Rothko clásico: un rojo diablo sobre un

rojo vino que vira al negro” (90). ¿Es la imagen o la textualidad lo que pide descanso? O bien, ¿es el ejercicio de homologación?

Para la narradora, la obra que cuelga sobre la pared del consultorio abre otras cosas, se desliga de la historia del arte oficial: esa que apuntaría y le atinaría al blanco, esa que obliga: “hasta que no ves un Rothko en vivo no ves ni la mitad” (90). La narradora se resiste al relato institucional. Con su diplopía que no le permite aunar y, por el contrario, multiplica y se sorprende latente “de todo lo que se puede ver en una reproducción” (90). Pues para nuestra narradora “sus obras no son obras de arte sino otra cosa” (90). Y es, precisamente esa otra cosa la que nos convoca desentrañar.

Otro elemento sobre la mirada de la narradora presente en este capítulo de enfermedad de los ojos y la reproducción del Rothko es el ejercicio de sacralización de la experiencia. Lo mostrará a partir de la desacralización del arte, es decir, a partir de una inversión de jerarquías. Sin embargo, fracasa en su proyecto. Al mismo tiempo acudimos a su consulta ocular, a la enfermedad del marido, la mujer con la que se cruza, los santitos que acompañan y todo le parece una experiencia inmersiva en el Rothko.

6.3 Mirada y subjetividad en Rimsky

Una vez conceptualizada la subjetividad que enuncia y cómo se ejecuta el carácter mirante en Gainza, me adentro en la mirada de Rimsky. Para Wildam, *Poste restante* está dotado de un carácter doble: “el geográfico y el textual, y de un doble relato: el narrativo y el gráfico. Texto y visualidad se mueven, así, entre dos polos apropiándose de distintos lenguajes que se

contemplan de reojo” (2013: 184). En este caso, el carácter visual proporciona sus propias claves para cifrar la experiencia, a manera de inscripción de la experiencia.

Un ejemplo de lo anterior se evidencia en la utilización del registro epistolar. Se nos presenta la carta enviada por una amiga, Rita Ferrer, a la narradora. Primero se efectúa la evidencia, es decir, el sobre de la carta escaneado (56). Debajo de él se inscribe con la palabra nombre, lugar y consecuencia: esta carta no llegó al poste restante y es devuelta a Chile. Porque no solo se desplaza la subjetividad que narra, también nos encontramos con comunicaciones desplazadas. El ejercicio es doble por lo siguiente. Primero se manifiesta el carácter visual (el sobre escaneado) que funciona como evidencia, pero también como imposición material de la realidad. Luego, se manifiesta su textualidad (el contenido de la carta transcrito) que manifiesta el desplazamiento de la comunicación; de su fracaso.

El carácter doble no solo cumple la función de articularse a modo de significante y significado, carne y texto, sino que también interviene como objeto artístico. Pues, como asegura Rodrigo Cánovas, “Rimsky opera como una artista plástica, siendo su libro una real Instalación. Más que la información o la anécdota importan aquí sus soportes” (2008: 30). Sheila Pastor concuerda en tanto plantea que la transmutación de los objetos cotidianos en objetos artísticos es una señal característica de la identidad literaria de Rimsky (2023: 148). En el fragmento “esquinas” se presenta este carácter doble de la mirada que permite el doblez de los registros. En el texto expone dos cotidianidades: la suya, consignada como la experiencia de la turista chilena en Tel Aviv, y la de su antepasado, consignado como el emigrante, describiendo el camino que hace todos los días en Santiago de Chile para ir a su trabajo en la Vega. Se pregunta: “¿Cuál de los dos, la turista o el emigrante, persiste en la retícula de la ciudad?” (48). No presenta la respuesta, sino que expone la evidencia: dos mapas escaneados, uno de Santiago y otro de Tel Aviv. Podrían funcionar como espejos invertidos, sin embargo, la narradora se encarga de doblar la experiencia, multiplicar las posibilidades en vez de

igualarlas. Y marcar los cuerpos de las ciudades de las que habla. La persistencia, de las dos denominaciones —turista y emigrante— se plasman en la materialidad de la ciudad, en sus mapas.

Y, aunque he establecido de manera dicotómica el carácter textual y visual, significado y significante, en el texto de Rismky realmente se difuminan esos límites. Pues es también en la palabra donde encontramos una dimensión material. Rimsky lo expone así: “Hasta que le pregunté con qué propósito lo hacía y me contestó que las palabras eran objetos. ¿Objetos? le pregunté. Sí, objetos, como la mesa, la silla, las palabras tienen peso, un sonido, un color, forma, profundidad, memoria. No lo podía creer: la palabra, ¿un objeto? (2012: s.p). Lo anterior se expresa en el ejercicio de convertir las fotos familiares en palabras, en fragmentos. Deliberadamente decide no mostrarlas, sino que escribirlas. Así, en el primer capítulo del texto nos encontramos con esas fotografías:

una caída de agua/Una niña en traje de baño sentada en una roca/sustrae la atención que concita
la caída de agua/ en segundo plano/La caída de agua y la roca/en primer plano, vacía/ La
adolescente en traje de baño levanta los talones/ del suelo y extiende los brazos hacia el cielo, /
la pelota ha salido fuera de cuadro/ y el movimiento se congela (12-14)⁷¹.

Bien podría ser una secuencia móvil, es decir, de carácter audiovisual o bien, secuencias de fotografías que se escriben y no se muestran, en cursiva. Sin embargo, el capítulo terminará con la evidencia. Un álbum de fotografías — familiar como lo llama— escaneado. En la descripción de la imagen explicita que es el álbum de fotografías encontrado en la feria de Arrieta de Santiago de Chile. Y es a partir de este hallazgo y evidencia, que se moviliza la acción del texto. Buscar el origen de ese álbum y no rastrear la suya propia.

⁷¹ Presento estas frases en forma de verso y continuadas unas de otras. Sin embargo, en el texto, las imágenes están separadas por texto en prosa. Lo hago de esta manera porque considero que hay una continuidad, temática y estilística pues se presentan en cursiva.

El último elemento que le proporciona materialidad a la palabra es el bricolaje. Este ejercicio le proporcionará contundencia a la palabra a la vez que se la quita. En los términos de Areco Morales, se emplea el bricolaje de la siguiente manera:

Así los géneros se emplean bajo la forma del bricolage (Levi Strauss), es decir, se toman elementos aislados, con una finalidad distinta a aquélla para la que fueron creados. En el marco de una ideología postmoderna se usan como juegos de lenguaje¹¹, sets de piezas reconocibles como partes de un conjunto, engarzables entre sí, y que operan con ciertas reglas combinatorias y de uso específicas. En el transcurso de la narración estos juegos van siendo reemplazados por otros, y, además, van siendo transgredidos y parodiados, al mismo tiempo que homenajeados como códigos de la modernidad que ya no pueden ser empleados de manera completa e inocente (2015: 86).

A esta definición de bricolaje adhiere la propia autora que, referenciando a Sebald habla de un pensamiento pre racional. Se acumulan los elementos literarios de manera accidental hasta que van encajando (2012: 28-29). Rinsky lo expone de la siguiente manera:

Sebald habla de esto en una entrevista: “Yo trabajo de acuerdo al sistema del bricolage, en el sentido de Lévi-Strauss. Una forma de trabajo salvaje y extraña, una suerte de pensamiento pre racional: los hallazgos literarios se van acumulando accidentalmente, van cayendo por azar hasta que se acomodan y riman unos con otros (2012: s.p.).

6.4 Narradora mirante

La literatura de viajes tiene un marcado componente autobiográfico. En la mayoría de los casos, como especifica Sheila Pastor, hay concordancia entre quien narra los acontecimientos con la autoría del texto. En el caso de *Poste restante*, debido a la fragmentariedad de la subjetividad que narra, esta concordancia no se explicita. Sin embargo, gracias a la documentación que aporta (fotos, listados, documentación de pasaporte, etc.) mantiene una impronta que, al menos, imposta el género en cuestión: la intención de veracidad de aquello que se está contando. En segundo orden y, como contrapunto de los relatos de viajes contemporáneo se asegura el cambio de paradigma en tanto prevalece el trayecto al destino, la anécdota a los grandes relatos, la cotidianeidad a la aparente universalización (2023:14). En ese sentido, la obra de Rimsky contiene una serie de similitudes con las otras obras de este corpus: literaturas del yo, puesta en duda del relato unitario, la puesta en valor de lo mínimo, la cotidianeidad de la intimidad, entre otros.

Por otro lado, el carácter de desplazamiento (más trayecto que destino) me interesa pues supone movimiento y es de cuerpo presente. En palabras de Pastor: “La literatura de viaje los re- presenta con la palabra, pero también los exploran y habitan la mirada y el cuerpo del que viaja” (2023: 33). En este poner el cuerpo en la «doble articulación del espacio» (2023: 36) se puede pensar, entonces, en términos también de una mirada y, en relación a un denominador común del *corpus* estudiado, de una escritura con el cuerpo, pero, sobre todo, de una conciencia metaliteraria del proceso – o trayecto- de escritura. La narradora se vuelve una mirante, de sí y del texto.

Rimsky, en “¿Hay un afuera de la escritura?” lo explica de la siguiente manera:

La primera capa que extiende sobre la página es una experiencia real, un viaje, una conversación, la enfermedad de mi padre, mi vida en el vecindario. Luego viene otra capa donde busco al

narrador que mirará esto y el lugar desde el cual va a mirar. Este narrador es la intromisión de lo literario y tiene la función de leer e interpretar esta primera capa, establecer un vínculo y una distancia con lo real.” (2012: s/p).

En Rimsky quién narra cumple la función de literarizar y se concentra la mirada del texto. Entonces, ¿cómo es la narradora mirante de *Poste restante*?

Un primer acercamiento podemos encontrarlo en sus primeras páginas, en el momento en que se decide emprender el viaje. La narradora señala en tercera persona: “Como su interés no era encontrar parientes o el nombre de una tumba, decidió que buscar el origen de las fotografías podía ser un destino tan real como el otro” (2016: 13). Parte desde la ficción — el lugar que le otorga Rimsky a sus narradores — de buscar un álbum de fotos que no le pertenece. Hace un viaje de mirada desplazada. Si relato de viajes debiera comenzar por la decisión de buscar a un familiar, la narradora se ancla a la ficción y buscará desde los contornos de una memoria personal, la historia de otros.

En segundo término, debajo de la documentación de su libreta con el dinero que cuenta, escribe con una letra más pequeña, casi a nota de pie de página lo siguiente: “El dinero que lleva en el estuche fucsia, bajo el pantalón y alrededor de la cintura, es el lazo que la sujeta a la realidad” (16). Si la ficción será aquello que guie la mirada de la narradora inicialmente, la realidad aparece anclada a la materialidad que la acompaña en el trayecto. Entonces, la búsqueda de la veracidad es su impostación y, como veremos más adelante, de su fracaso.

El filtro ficcional por el que pasa la mirada de la narradora está presente también en el diario que construye paralelamente a la fotografía, mapas, documentación y listados que alberga el texto. Al llegar a Londres, relata lo siguiente: “Las estaciones evocan a la joven inteligente en la fiesta de la señora Dalloway, la americana de Henry James, la borracha de Jean Ryhs. Cuando me encuentre en ellas, evocará la vida que no llevo en las estaciones

Salvador, Los Héroes, Cal y Canto⁷²...” (21). Las referencias literarias pasan a ocupar el lugar de lo conocido por la narradora. Su mirada se desplaza al trayecto, dejando los referentes de la realidad que dejó atrás. Se opta por el registro de la ficción.

Otro elemento fundamental de la narradora mirante es el carácter inestable y dubitativo de su subjetividad. Chiara Bolognese la puntualiza como “tambaleante y múltiple” (2020: 17) en tanto rompe la estructura clásica del relato de viaje en el que se encuentran respuestas. En cambio, en *Poste restante* esta viajera solo amontona dudas (Pastor, 2023: 154). Lo anterior se expresa en el ejercicio de la búsqueda, que no será solo de carácter presencial, habitable y corpóreo, sino que, por medio de proceso de investigación, aunque sea de carácter apócrifo. En la entrada de diario del 1 de mayo, apunta lo siguiente: “En el *Diccionario de la Lengua española. Tareas escolares* de Zig-Zag no aparece perdida, sólo pérdida” (124). En el desplazamiento hay algo de se pierde.

Aunque la subjetividad que narra no se reconoce como perdida, sí lo hace desde el lugar de la ausencia. O bien, de la renuncia. Y esta característica se manifiesta a partir de la multiplicidad de nombres y persona gramatical. Será la viajera, la turista, la periodista, la pasajera, la extraña, la mochilera, la chilena y, finalmente, la escritora. Y, es que como expresa, Wildman “en una aceptación tácita de que ningún sujeto coincide totalmente consigo mismo y de que la identidad narrativa –igualmente fragmentada y desdoblada– solo se puede manifestar a través de múltiples voces” (2013: 186). La renuncia, entonces, a la unicidad. Que, considero, no solo será del yo que narra —de su identidad— sino que a la unicidad de registros, territorios, lenguas y a la estructura textual.

La fragmentación y la incapacidad de sostener un yo unívoco aparece también estableciendo metáforas sobre la mirada. A partir de una conversación que sostiene un joven griego, al que compara con Cesare Pavese, este “al despedirnos dice que hablar conmigo fue

⁷² Las estaciones que nombra corresponden a estaciones del metro de Santiago de Chile, de donde es la narradora.

como mirar por una ventana” (92). Esa, podría ser, la aspiración del yo: no solo ser mirante (con la agencia que supone eso), sino que también dar cuenta de lo mirado.

6.5 La crítica de arte

Ya he conceptualizado brevemente la mirada de la narradora de Gainza: su relación entre la vida y el arte y la imposibilidad de homologar registros, su persecución por los contornos de la historia oficial y la búsqueda de por la multiplicidad antes que la unificación del relato. Ahora corresponde adentrarse a la relación que establece con la subjetividad. Como mencioné en un comienzo, en el caso de la novela de María Gainza la prótesis que articula el yo para tramitar la experiencia autobiográfica está dada por la impostación de una crítica de arte.

A diferencia de la presente en el *Trabajo de los ojos*, esta narradora es una que se encuentra localizada y territorializada en un sur gris y las obras menores. *El nervio óptico* nos proporciona una narración que no solo se detiene en obras pictóricas entremezcladas con relatos personales en tono autobiográfico, sino que deliberadamente establece un ejercicio metaliterario propio de la hibridez. Apela a los lectores para transformarnos en mirantes en un museo: «Sientan cómo late en la pintura un simbolismo atávico: los tironeos entre el bien y el mal, la luz y la oscuridad» (2017: 17). Si en Halfon era la narradora quién ejecutaba el rol de la observadora, en Gainza son los lectores quienes observamos. Nos obliga a este ejercicio de observación.

Esta característica nos invita a acercarnos, como comenta Halfon, a una «mirada personalísima de la historia del arte, casi la lógica barthesiana del *punctum*» (2020: 81-82. Ahora bien, esa entrada que punza, para la narradora se devela a través de una poética del rabillo del ojo, descrita de la siguiente manera:

Creo que el arte que depende demasiado del subidón de un descubrimiento que inexorablemente declina cuando se lo logra dominar por completo. Al confinar la pintura a una sensación visual, Monet tocaba solo la epidermis de las cosas. [...] Carson McCullers lo decía mejor: “De pronto captas algo aquí —y se señalaba el rabillo del ojo— y un frío estremecimiento te recorre de arriba abajo (2017: 80).⁷³

Es una mirada de costado, una mirada que atiende a los bordes. Pero, sobre todo, es una mirada que nos obliga a mirar su *punctum*: aquello que fue se actualiza y se dota nuevamente de presencia, de una materialidad. Este ejercicio corporizador, es en Gainza, un ejercicio dotado de presente. Y es que esta poética viene a proponernos una forma de ensayar la experiencia de un ahora desprovisto, o bien, provisto de lo que hay a la mano. En el caso de la obra de Gainza, con su impostación de crítica de arte —su treta del débil— nos llena de sentido una subjetividad que se alberga doblada: descentrar el arte para acceder a la experiencia, y bordear la experiencia para mirar el arte. Por otro lado, tocar la epidermis implica una aproximación superficial, ¿acaso inofensiva?

Para Kamenzain, la extimidad en la intimidad implica un ejercicio inofensivo: “la pretensión no parece ser la de escandalizar, sino la de tornarlo inofensivo” (59). Exponer, entonces, la intimidad, es una forma de profanar el escándalo. Que, en la modestia de ese ejercicio, nos recuerda que la intimidad puede exponerse sin suponer ese escándalo o, en términos de Meruane, no desprestigiar escrituras femeninas por considerárselas ombliguistas. Pienso la relación de superficialidad que aparece en los contornos y la intimidad inofensiva por

⁷³ Errata de edición en: “Creo que el arte que depende demasiado del subidón de un descubrimiento inexorablemente declina cuando se lo logra dominar por completo”.

el efecto literario y estético que configuran. En palabras de Kamenszain: “Si, en cambio, convenimos en que, en lugar de velarlo, en el arte hoy se está intentando exponer ese real, podremos suponer que esa exposición ya propone un nuevo uso de lo que antes se velaba” (58). La poética de rabillo de ojo, considero, es uno de esos nuevos usos para lo real pues en el intento fracasado de textualizar la experiencia y mirar el arte, se cuelan las esquinas del arte y la vida.

Ejemplo de lo anterior es la exploración que hace de la estética de la ruina de Hubert Robert. Remite a sus antecedentes en el siglo XVIII y estipula cómo la articulación de una ruina artificial es una forma de vincularse con la Antigüedad, una melancolía por lo perdido y propiciado por la clase dominante. Ahora, me interesa cómo la ruina de Hubert Robert permite acceder a la ruina propia: “Siempre que ves un Hubert Robert te acordás de tu mamá. Es el único pintor sobre el que están de acuerdo” (43). Accedemos a los retazos de una historia familiar, a su “tristeza de niña rica”, a las distancias que establece acerca de esa historia.

Se nos propone la estética de la ruina de Hubert Rober, esa que deriva de las *folies*: “No importaban la cultura ni el periodo al que pertenecieran, solo interesaba que fueran antiguas, que estuvieran rotas, y por sobre todo que fueran falsas” (45). Compara la estética de la ruina con su propia ruina, aunque más específicamente, la de su madre. Ante un incendio en su casa de la infancia cuando tenía 10 años su madre se perdió en la jungla de esa “alfombra de cebra, los quetzales embalsamados, las sillas de Luis XVI con patas como farras de león” (45) y fue encontrada en ropa interior. No narra estos acontecimientos en tercera persona, como la mayoría de la obra, tampoco nos interpela a nosotros con su impostación de crítica de arte y volviéndonos en mirantes de un museo, se interroga a sí misma: “Vos te hundiste en el sillón; tres noches después anotaste en tu diario: «la bombacha de mamá, triste visión» (45). La ruina de la casa, la ruina de la madre, la tristeza de niña rica. Ver desde el tú de la enunciación y no desde el yo. Desdoblarse para narrar. Verse viendo.

Es relevante, entonces, que el capítulo cierre haciendo uso de la misma persona con la que comienza, el tú de la enunciación, para referirse a sí misma. Si al comienzo hace uso del tú para mencionar su nivel socioeconómico, para imputarse a sí misma; en el cierre se hace plural gracias a Hubert Robert, para rápidamente astillarse:

Lo único que cada tanto las arrima es Hubert Robert, y cuando eso ocurre, la brecha entre ustedes se acorta. Es un instante nomás, un fogonazo en el que ves la relación que habrían podido tener si las dos hubieran cedido un poco, si a las dos no se las hubiese tragado el personaje. Pero, a esta altura, difícil que haya marcha atrás. Para ella serás siempre alguien que desperdició su suerte, la zurdita paqueta que vive como paria. Cuando te hace enojar le decís que te gusta vivir así, en tierra de nadie, y que con las astillas de sus muebles algún día construirás tu casa (50).

6.5.1 Extimidad

Y es que la extimidad del yo fuera de sí se traslada a la imagen, más concretamente a la pintura. A partir de todos esos miles de detalles que discurren por los bordes y obsesionan a la narradora, esos restos irrelevantes y cotidianos de la pintura, se construye una mirada desde el *punctum*.

Vuelvo a poner en el banquillo el uso que hace de la segunda persona del singular. Si la alteración de la persona que narra le permite a la narradora ejecutar una prótesis de crítica de arte para deambular por los géneros, también funciona como un mecanismo de la extimidad. Lo anterior se plasma con su relación con el desplazamiento: “Un día le tomás miedo al avión. [...] Pero ahora estás aterrada y no sabés cómo vas a subirte a ese avión que debe llevarte a Ginebra” (111). La narradora será jurado en un certamen y ella seleccionó a un artista joven latinoamericano: “como no viajás, decidiste elegir entre los de tu país” (111). En una primera

instancia, solo es un yo desdoblado, un yo que se interpela a sí mismo, parte de esos retazos con características autobiográficas que están presentes en el texto. Sin embargo, asume la contundencia de la extimidad una vez se hilan los retazos con las vidas ajenas, en esta ocasión con la figura de Roussau y sus pinturas tardías.

Refiere a las selvas representadas por Rousseau: “De esa atmósfera efervescente salían las imágenes de Rousseau, que lo más cerca que estuvo de una selva fue entre las palmeras, los ficus y los helechos del invernadero del Jardes de Plantes, y los más cerca que estuvo del cielo fue cuando leyó *Cinco semanas en globo*, de Julio Verne” (117). Se reconoce a sí misma en ese ejercicio inventivo, imaginativo, falso. La narradora, con su temor a volar, no tiene acceso a las grandes obras de la historia del arte; ve reproducciones del Rothko y no accede a la experiencia estética *real*.

Y es que, en definitiva, nos encontramos con el centro de la intimidad-éxtima: “lo que se hace presente ahora es una torsión autorreferencial pero siempre atenta a reconocer lo propio en medio de lo ajeno” (2016: 56). Que su familia asegure “que en Buenos Aires solo hay obras de segunda categoría, obras menores de grandes artistas” (119). Esa condición de lo menor se propaga y se extrapola nuevamente en el arte: “Cézanne decía: «Hay montañas que, cuando uno está delante, te hacen gritar ¡me cago en Dios! Pero para el día a día con un simple cerro basta». Tu ciudad es una llanura gris pero cada tanto las nubes se corren y algo emerge en medio de la nada. [...] Es un cerro pequeño con un nimbo detrás” (119). Ocupando el lugar de lo menor –ciudad gris, cerro y no montaña, obras de arte menores- la voz se localiza.

6.6 El presente y la memoria

En este punto es necesario detenerme en la relación entre el presente y la memoria. Como ya he expuesto, un elemento fundamental de los textos de mi *corpus* es el carácter presentista presente en ellos. Como también he puntualizado, este carácter guarda relación con lo planteado por Kamenszain y la intimidad inofensiva. Escribir con lo que hay es escribir la enunciación subjetiva de «yo estoy» más que «yo soy». En el caso de la obra de Rimsky es, precisamente, desde el estar — habitar— con sus desplazamientos e incomunicaciones, lo que permite, al menos ilusoriamente, pensar el yo soy.

En los fragmentos que simulan un diario de viajes se consigna también la relación con la escritura. Si bien, abordaré esa arista en el siguiente apartado, vale mencionar preliminarmente que es en el formato diario donde el acto de escribir, la constitución como escritora, y la necesidad de narrar la experiencia vivida, se hace presente. En la entrada del 18 de febrero escribe lo siguiente: “Siento que es más importante estar aquí que escribir, pero vine a escribir y eso me angustia” (88). Si el motivo del viaje tenía que ver con la escritura de aquello, la exploración de los límites de la memoria personal y ficcional, este cambia. Será, entonces, más importante ser la viajera que la escritora. Será más importante la cotidianeidad que va construyendo en ese estado de tránsito: “Escribo, dejo de escribir. Vuelvo de la panadería con un pan campesino redondo y tibio. Corto gruesas rebanadas y las unto con mantequilla irlandesa. Engordo” (87). Este nuevo significado que va construyendo se articula a partir del paradigma de la insignificancia — en tanto intrascendencia— de los actos cotidianos que ejecuta.

Asimismo, esa intrascendencia aparente se comprueba con el descubrimiento del álbum de fotos y el nombre familiar. Nuevamente, a través de la imagen y la palabra: “Siento decirte

que en esa época el ejército austriaco estaba bajo el dominio nazi por lo que difícilmente puede tratarse de parientes tuyos. Hay algo más — vacila— *Rimski* significa baño romano, por lo que *Rismki Vrelec* —posa su mano en el brazo de la chilena— es un lugar de baños termales” (139). Se devela el significado del nombre, ese que se mantiene como único nombre propio y determinado, en virtud de una indeterminación nominal de la subjetividad. Cierra esa entrada de “Álbum de familia” de la siguiente manera: “Seis meses hace que viaje con un álbum sin relación con su biografía. En las montañas de Capadocia el lazo parece tan frágil” (140). La certeza del álbum se derrumba, la subjetividad se fragiliza y da sentido a la fragmentación textual.

Si recordamos lo planteado por Bellessi acerca del carácter bizarro del yo latinoamericano, aquel que está sujetado y no sujeto a su objeto podemos engarzarlo con este texto. Para Bella si el carácter bizarro se sujeta a la palabra, pero nunca adquiere un carácter de reconocimiento o identificación. En ese sentido, el ejercicio que establece Rimsky es el de destrabar la subjetividad a su objeto: en relación con los nombres propios, los territorios y la escritura. Si Kamenzain plantea, a propósito del carácter presentista de los textos contemporáneos escritos por mujeres, al carácter de estribillo que usurpan de la poesía, la universalización del objeto, de lo material, del yo encuerado, en Rimsky esa cotidianeidad presentista precisamente busca desarticular sujeto y objeto, memoria y fantasía, desplazamiento y fijeza territorial. Entonces, con lo que nos encontramos como resultado — siempre cambiante y siempre en movimiento— es con la condición de fracaso.

6.6.1 La extimidad de la viajera: el libro, lo vivido, las ausencias

El objeto — el álbum de familia— que moviliza la acción, se fragiliza en cuanto a sus significados a medida que la experiencia del viaje va tomando contundencia. La fragilidad con la que narradora enuncia su lazo —¿con Chile? ¿con su historia familiar? ¿con la experiencia misma del tránsito? — se vuelca en la escritura. Tanto escribir, como su imposibilidad, ya sea de la manera en que narra o bien la imposibilidad de dar cuenta de esa experiencia, se transmuta por la condición del fracaso, de las ausencias, y de las palabras como motor y límite.

Pienso la relación con lo objetual de esta novela de la mano del concepto de historia del gusto proporcionado por Georges Perec. Para el autor, que ya sabemos que en *Pensar/clasificar* (2017) establece múltiples categorizaciones y descategorizaciones sobre diferentes objetos: zapatos, su mesa de escritorio, sus libros, las vitrinas de las calles etc. Para Perec son los objetos los capaces de albergar su práctica cotidiana, así como una manera de afirmar la subjetividad. Para el autor, estos objetos, que son parte de su experiencia, se encuentran en el corazón de la emergencia. Es decir, guardan un carácter presentista.

En el caso de la obra de Rimsky, antes de comenzar el viaje, se nos narra el listado de los objetos que la acompañarán en el viaje: ropa, *Las flores del mal* de Baudelaire, *El diccionario de la lengua española*. *Tareas escolares* de Zig-Zag, *Cuadros de pensamiento* de Walter Benjamin, dinero, cortapluma, etc. Es, en suma, un listado de objetos que la ayudarán a *estar*: de viaje, en ella, en el viaje. Y la literatura es parte de esa experiencia.

Si anteriormente recalqué el lazo que se fragilizaba para la narradora —chile, la memoria personal, las calles y sus gentes — se afianza por medio de la escritura. Es decir, el lugar de enunciación que reafirma el yo en la experiencia del viaje es la escritura, más no

escribir. Una de las entradas de diario, cuando ya está instalada en Chipre narra desde la primera persona lo siguiente:

Pude haber escogido Rodas o Alejandría, escogí Chipre porque aquí escribió Lawrence Durrell. Ya instalada en un pueblo en lo alto de una colina, a cuatro kilómetros de la playa, me entero de que el escritor inglés vivió en Chipre del Norte, pero estoy aquí y el balcón que da hacia las casas encaladas y el mar es apropiado para vivir en un lugar sin más lazo que la escritura” (82).

Ambos, escritura y literatura funcionarán como espacio que habitar o, más bien, como forma de habitar los espacios cuando todo lo demás es despojo y desterritorialización.

Ahora bien, a pesar de que el lazo que la ata a la experiencia vivida sea la escritura, es un ejercicio trunco. Rimsky explica de la siguiente manera la experiencia escritural: “Por algunas horas, mientras escribo, siento la dicha de haber encontrado un lugar al cual pertenecer. Después, cuando esa experiencia se convierte en un libro, el libro se convierte en la evidencia de ese fracaso” (2012: s.p.). La materialización objetual de su escritura solo puede constatar el fracaso. ¿Es esta una obra que se resiste a ese fracaso inminente? ¿es un fracaso de tipo territorial, literario, identitario, Para Jorge Guzmán (2012) ese fracaso es de tipo discursivo:

La búsqueda de “Cynthia Rimsky” fracasa en cuanto no encuentra la respuesta que espera. No consigue hallar ni el lugar de origen de su familia, ni parientes que vivan en ninguno de los lugares que visita. Pero sí que encuentra afirmaciones que son respuestas válidas para su problema existencial. Concluye en que ella es una chilena, hija de inmigrantes y que le cumple vivir aceptando que su historia es solo la que conoce.” (246)

Sin embargo, para Rodrigo Cánovas (2018) el fracaso no pasa por un asunto identitario, pues desde el comienzo establece un ejercicio rebelde e inverso en el que, visitando posibles lugares de origen no para encontrar certidumbres, sino para constatar los blancos de la memoria, para dejarlos al desnudo y reeditar allí acaso un origen más antiguo, de decepción y desafecto” (97).

El fracaso, más bien está en la no concordancia entre significados y significantes propiciada por una fractura de la subjetividad contemporánea:

Los lugares transitados iluminan la fractura del sujeto contemporáneo, su falta de regazo. A estos espacios desencajados (donde significante y significado nunca coinciden) se les opone el espacio chileno, que reúne amigos, parientes, casas, barrios y paseos familiares; a pesar de que también se quiera escapar de él, por la imposibilidad de construirse allí una vida como artista (99).

Se hace palpable la no pertenencia, la pérdida de la condición de hogar y, por tanto, se establece la fractura escritural, la fractura entre visualidad y texto, se evidencia la ausencia.

6.7 Escribir para contar otra cosa

En la primera cápsula de la novela, la narradora nos presenta una escena de caza de Dreux, con un ciervo de protagonista. A partir del relato del pintor, de cómo ella conoce el cuadro y de una fantasía ficcionalizada sobre su emplazamiento anterior, conocemos otra historia, su punctum: la de la muerte de una amiga en un coto de caza en Francia. Sin embargo, y debido al carácter inofensivo que la extimidad proporciona, el capítulo concluye de la siguiente manera: «Y no sé qué hacer con esa muerte tan tonta, tan gratuita, tan hipnótica, y tampoco sé por qué lo estoy contando ahora, pero supongo que siempre es así: uno escribe algo para contar otra cosa» (2017: 20). Y es que esa «otra cosa», en definitiva, es la construcción de una propuesta. Nos indica, a ratos con sutileza, a ratos con obligación, a adentrarnos en una forma de mirar en la que valen más los contornos de la historia oficial (la del arte y la personal) que la institucionalizada. En esta novela que, como asegura Kamenszain, «casi como una hazaña que atribuye a la impunidad de quien viene de otra área, se pasea entre géneros atando, con costura

invisible, lo que va de uno al otro» (2020: 81) en un ejercicio de auto-ojo-grafía. Miramos con la narradora por el rabillo del ojo su *punctum*, miramos a través de las miradas posibles de la historia del arte, y nos vamos libres con una mirada fabuladora como la de Roig que ficcionaliza destinos para pinturas y pintores.

El artificio que viene construyendo se hace palpable principalmente en los momentos en que deliberadamente su narradora decide descocer esos hilos invisibles y develar por dónde y cómo está mirando. En el pasaje sobre el artista catalán Josep Maria Sert, donde se incrusta un relato sobre Misia Sert, se enuncia lo siguiente: «Acá debería entrar la foto tomada en Venecia, la ciudad donde se refugian “los destronados, los desterrados, los heridos”, según Henry James; la ciudad donde toquemos lo que toquemos el dorado nos tizna la mano» (2017: 107). A partir de un procedimiento transtextual y metaliterario propio de la novela híbrida vemos cómo aparecen los hilos: esta crónica de propiciada por una crítica de arte es en realidad su pose, pura referencialidad. Este imbricado juego de visualidades que ensayan vida y arte, escritura y pintura, ojo y cuadro, experiencia y artificio, presente y pasado, pose y extimidad, en realidad no es más que una manera de decirnos que las cosas, no se miden por las mismas reglas estructurales pues son a la «medida de mi propia mirada» (Barthes, 1994: 54).

Estas dos obras se encuentran en la relación entre la ficción y el arte, lo masivo y lo culto, el ensayo y la literatura, lo particular y lo universal, la historia personal y la oficial. En Gainza se realiza a través de la mirada de la narradora y su imposibilidad de homologar registros. En Rimsky entre la necesidad de ser agente mirante y como contar lo mirado. En Gainza su narradora se localiza y se territorializa, en Rimsky se desplaza y se desterritorializa. Sin embargo, ambas, fracasan. Gainza fracasa en el intento de fijar el objetivo y Rimsky fracasa en la imposibilidad de fijar el yo. Ambas chocan con los bordes, tanto la que se queda, como la que se va. Una imposta, como registro, a la crítica de arte, otra el contraste entre el diario y su evidencia (entre la verdad y su representación). El límite, para ambas, es la vida y cómo

contarla. Las narradoras se posicionan en el centro de la vida y su presente, pero se topan con los límites del lenguaje a la hora de transmutar la experiencia. Su ausencia es la palabra certera para dar cuenta de la vida. Su propuesta es una mirada que se multiplica en referencias, formatos, géneros.

7. Conclusiones

Como mencioné en la introducción de esta investigación, el surgimiento de mi inquietud por la(s) escritura(s) de la(s) mirada(s) aparece con la proliferación, en los últimos años de textos sobre aquello. Estos textos tematizaron el ojo, desde su dimensión material, y la mirada, en consecuencia, desde su dimensión textual, cultural y discursiva. En la presente investigación me propuse determinar la relación entre mirar y escribir que está presente en la narrativa reciente de Chile y Argentina. Sin embargo, el *corpus* constituido no se centra exclusivamente en narraciones oculares, sea por su carácter ocularcéntrico, como por su vertiente anti. Me interesó, más bien, desentrañar nociones de la mirada contemporánea para poder extrapolarla a obras recientes escritas por mujeres. Algunas de ellas explicitan ese procedimiento -su tematización- y otras, construyen narradoras miradas y mirantes, que les permiten dar cuenta de una experiencia sin centralizarse en el ojo.

Me interesó, entonces, pensar la mirada como un puente entre dos universos: el imaginado y el «real». La mirada me sirvió como una bisagra intersticial que se cuela en la narrativa actual. Esta bisagra se manifestó, sin duda, de manera discursiva y literaria, política y estética, entre los cuerpos y los textos, los adentros y los afueras, los centros y los márgenes.

El objetivo principal de mi investigación fue develar qué y cómo miran las narradoras de mi corpus. Así también, cuál es la relación entre mirada y literatura y, de qué manera estas miradas alteran o no la construcción de los mismos. Me centré en seis obras: *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane, *La resta* (2014) de Alia Trabucco Zerán, *El trabajo de los ojos* (2019) de Mercedes Halfon, *El libro de Tamar* (2018) de Tamara Kamenszain, *El nervio óptico* (2017) de María Gainza y *Poste restante* (2000) de Cynthia Rimsky. Para acceder a sus respectivos análisis, opté metodológicamente por valirme de la teoría literaria en concomitancia con ensayos de escritoras mujeres sobre la mirada, la literatura, el oficio de escribir y los cuerpos que ostentan. Lo anterior, con el propósito de responder la siguiente pregunta: ¿cuál es la propuesta estético-política que subyace en estas textualidades que se enuncian desde la mirada?

La irrupción de la mirada puede asumirse desde diversos presupuestos teóricos y metodológicos. Por mi parte, me interesó desentrañar, más que el por qué es fundamental la mirada en la producción narrativa de autoras de América Latina, investigar cuál es la mirada que se está eligiendo para enunciar una voz. Porque la elección de la mirada es una estrategia discursiva (y estética) en un juego de velos y desvelos, con la libertad que permite saltar de un género a otro, enunciar algo: sobre sí, sobre la literatura y sobre la autoría femenina, etc.

Para poder dar respuesta a este asunto, me pregunté: ¿qué elementos están mediando en la relación mirada y literatura escrita por mujeres de la actualidad? Por un lado, determiné el rol fundamental que asume la impronta intimista contemporánea. Estas obras tienen una tendencia a textualizar la experiencia subjetiva y, por lo tanto, particular. En primer lugar, son intimidades inofensivas (Kamenszain, 2016). Es decir: cotidianas, presentistas, breves, universalizantes en lo particular y con un yo insuflado de vida. En segundo lugar, son intimidades que tienen como motor mirar, enunciar a través de la palabra y de la escritura. Entienden la mirada, entonces, como la bisagra que nos permite acceder al interior, al nuestro y al de los demás.

Ahora bien, estas intimidades presentes en el *corpus* estudiado tienen tres características principales. En primer lugar, ostentan un carácter bifacial (Catelli, 1991) en el que vamos del interior al exterior y viceversa. La segunda característica se desprende de la bifacialidad: la capacidad de ir del interior al exterior manifiesta la dualidad dentro-fuera. Si recordamos a Lina Meruane en *Zona ciega* (2020), entendemos que ver implica responsabilizarse por lo visto” (22). Me interesó investigar, por tanto, dónde ponen el ojo seis escritoras sudamericanas y cuáles son sus recursos. Recursos como palabras para construir ficciones, pero también discursos. Múltiples textos que se transmutan en multiplicidad de miradas. A través de este ejercicio pensamos en términos literarios y discursivos (intrínseco y

extrínseco) y en la relación entre la escritura individual y la colectivización de los procesos. El yo y su impacto en un campo cultural, las comunidades literarias en su impacto en los textos.

La tercera característica es la hibridez. Acudimos a la fragmentariedad del yo que se proyecta en fragmentariedad textual. Así también a las territorializaciones y desterritorializaciones, a la multiplicidad genérica (narrativa, ensayo, autoficción, tratado científico, crítica de arte, diario de viaje, etc.) y, por último, a un marcado sentido metaliterario. Mirar a través de la intimidad, la bifacialidad y la hibridez es una experiencia que, en su conjunto, deviene en textualizar el oficio de escribir.

Estos textos, en suma, abordan el encuentro dialógico que acontece en la brecha entre el «yo soy» y el «yo estoy» de Kamenszain. Ser escritora implica enunciarse, estar escritora implica participación y presentismo. Más allá de una identidad, es una ejecución. Es una enunciación con la contundencia de un cuerpo que participa en un espacio. Ni en un pasado remoto que es necesario trazar, ni en un futuro posible que se imagina en colectivo. Se construye, así, un post yo que funde el mundo con la obra escrita. Y, los diferentes formatos con los diferentes géneros de expresión se liberan de su posición en el texto pues acontece como una presencia que no necesita de una fijeza de categoría para enunciarse.

En cuanto al análisis realizado me propuse proponer una hipótesis en cada capítulo de la investigación. Cada texto fue pensado en torno a una forma de mirada, articulada a partir de las obras, pero también de los elementos discursivos que sus autorías proponen. En cuanto al primer capítulo, dedicado a *Sangre en el ojo* (2012), de Lina Meruane, y *La resta* (2014), de Alia Trabucco Zerán, me propuse desentrañar la mirada sangrante y la mortuoria, respectivamente. Lo anterior con la intención de establecer cómo ambos textos persiguen una búsqueda de restitución de la carne, por medio del texto.

En el caso de la novela de Meruane, a través de los procedimientos dobles que ejecuta la mirada sangrante –de dentro hacia afuera- se posiciona en el centro de los relatos sobre la

enfermedad para ponerlos en crisis a través de la escritura. Es decir: la enfermedad se apodera del cuerpo y los ojos rencorosos en sangre se vuelven metonimia del mismo alterando la autopercepción y, al texto, en consecuencia. La sangre que se textualiza está mediada por el tiempo y el espacio y tiene un carácter de desplazamiento. Ese desplazamiento se manifiesta a partir de una textualidad visual (o bien, auto-ojo-grafía). Es vista por el exterior por la mirada sana, pero reclama su lugar de enunciación y se apropia de todas las miradas del texto. A su vez, disputa la subjetividad con la mirada médica en tanto enfermedad que se vuelve cuerpo, cuerpo que se vuelve ojo y ojo que se vuelve escritura. Se restituye la cuota de carne: ante la experiencia cruenta de la operación, los significados –antes vaciados- vienen del propio cuerpo enfermo. El yo se vuelve éxtimo para proponernos una política de mirada vinculada a una estética de la palabra.

Por parte, la novela de Trabucco, textualiza la mirada mortuoria desde la dualidad. Este proceso se da por medio de sus dos narradores: Iquela que suma, testimonia y duda sobre el acontecer nacional, es la portadora de los recuerdos y se resiste a narrar la historia oficial. Felipe, en cambio, nos proporciona una mirada dispuesta a la muerte, en un presente mortuorio. Ver la muerte es un mandato para este narrador. La ausencia y, la posterior búsqueda por la restitución se encarna en los ojos para remitirnos a un duelo que es visible y que visibiliza. La mirada mortuoria se encarga de hacer visibles las ausencias a través de un texto que multiplica voces, y vuelve ojos todo el cuerpo para restituir el rito fúnebre negado. La extimidad se presenta con la duda del relato oficial, por un lado, y la porosidad del recuerdo de infancia, por otro.

En ese sentido, ambas, la mirada sangrante y la mirada mortuoria, buscan restituir las ausencias por medio de encarnaciones. El rencor en los ojos, para Meruane, el duelo negado en todo el cuerpo, para Trabucco. El resultado es, en definitiva, textos que estéticamente se

visualizan y políticamente visibilizan. Textos que se anclan en el presente para ponerlo en crisis, así como también lo harán con las subjetividades que enuncian y el proceso de escritura.

El segundo capítulo de análisis está dedicado a *El trabajo de los ojos* (2019), de Mercedes Halfon, y *El libro de tamar* (2018), de Tamara Kamenszain. Me propuse pensar estos textos a partir de la noción de archivo afectivo fragmentario en el que sus narradoras inscriben sus respectivas subjetividades en el oficio de escribir. Ambas narradoras son escritoras y, la mirada que se desprende de los textos se manifiesta a partir del ejercicio de la crítica. En el caso de Halfon, su narradora impostará la crítica de ciegos y, en el caso de Kamenszain, la crítica literaria. En el caso de la primera, se explora la búsqueda, aparentemente identitaria, de su mirada estrábica. El proceso de exploración de su subjetividad está mediado por la investigación que nos transcribe de otros escritores con afecciones oculares. En esta búsqueda casi genealógica la encarnación del ojo y su afección afectarán el texto resultante. En el caso de la segunda, esa búsqueda es impulsada por el amor y el duelo, rastreando el lugar del yo y del nosotros, en una generación literaria, en la historia compartida, pero también en la historia personal.

En Halfon es su mirada estrábica lo que conecta el interior y el exterior y, el proceso de escribir es una ejecución que persigue subsanar la ausencia. La escritura le devuelve los ojos. A través de esta mirada, Halfon construye un texto que no ve formas ni contornos, solo los procedimientos, lo marcado. Para ver y para escribir lo visto, sus ojos se valen de otros soportes para enunciar: ojos-cámara fotográfica, ojos-laptop, etc. Su embuste, porque todas las narradoras de este corpus ejecutan una trampa es esta suerte de tratado científico: la objetivización de la subjetividad no es más que un disfraz o una treta. Hacer pasar esa escritura de lo mínimo por una escritura de lo máximo.

Kamenszain, por su parte, construye una narradora que también escribe para subsanar las ausencias. Si en Halfon es el estrabismo el disparador de la escritura, en Kamenszain es el

duelo amoroso. La muerte funciona como un conjuro para rearmar dos tramas: la amorosa y la literaria que, en la obra de Kamenzain, son homologables. La mirada amorosa de Kamenzain construye un texto que exige invertir los lenguajes o más bien, usurpar el lenguaje del otro ausente para construir su archivo afectivo. La poesía y la narrativa, entonces, funcionan como otro tipo de materialización: de su lenguaje común que siempre fue la literatura. Así, develar la trama amorosa entre ellos también supone develar la trama literaria que compartían, en el ámbito íntimo, pero también a la comunidad literaria que conformaron.

El último capítulo de análisis está dedicado a *El nervio óptico* (2017), de María Gainza, y *Poste restante* (2000), de Cynthia Rimsky. Ambas narradoras serán mirantes, agentes activos a la hora de ver y ser vistas, y de imaginar y escribir. Ambas, posicionan el centro de la subjetividad en la vida, pero presentan la imposibilidad de unificar registros. Escriben desde el lugar de la impureza en el que pintura y vida, literatura y viaje, son el motor de su escritura, pero sobre todo, su fracaso. En Gainza se fracasa al apuntar al objetivo, fijarlo. En Rimsky se fracasa en el intento de fijar el yo.

Entonces, para responder a las preguntas principales que rondaron esta investigación. A saber: ¿cómo se construye la mirada en estos textos? ¿qué mirada está presente? ¿Qué estética-políticas se develan? Todos estos textos, entonces, tienen componentes literarios y discursivos, remiten a una hibridez genérica y textual, se cuelan por los contornos de la historia y la memoria, las suyas propias, las nacionales, las del arte y las de la literatura. Nos falsean un yo que empapa su subjetividad las ausencias a la vez que buscan restituir la materialidad: la del cuerpo y la del lenguaje. Por último, se inscriben en el oficio de la escritura para dar cuenta de la subjetividad que enferma y el poder que ostenta (Meruane), la relación entre memoria histórica y personal, verdad oficial y verdad íntima (Trabucco), lo mínimo y lo máximo, la realidad y su impostación, el lugar de la literatura para construir subjetividad (Halfon y Kamenzain), los límites de la razón, la objetividad, la ciencia y la evidencia (Halfon y

Rimsky), la vida y la pintura, la vida y el viaje (Gainza y Rimsky), el amor y la muerte, el rencor y el duelo (Kamenszain, Trabucco, Meruane), entre otros.

Durante la escritura de esta tesis, aparecieron otros elementos que no pudieron ser abordadas según las delimitaciones específicas de esta investigación, las territoriales (Chile y Argentina), epocales (narrativa reciente) y de género. Como he marcado a lo largo de toda esta investigación, la conjugación entre lo literario y lo discursivo, así como la multiplicidad de géneros referenciales donde el yo se enuncia, son elementos que, a modo de ampliación investigativa, podrían descentrarse del eje <<narrativa reciente>> para proyectarse deliberadamente en los géneros referenciales. De esta manera, se podría ampliar, también, el marco temporal con el propósito de construir una suerte de historia de la mirada en Latinoamérica.

Por otro lado, sería fructífera ampliar esta investigación, como propone Pascua Canelo en su tesis doctoral «Las casi ciegas». Poéticas del ojo en la literatura hispánica escrita por mujeres (2010-2021), a la relación entre la literatura y los otros sentidos del cuerpo. Así, incorporar las inflexiones que ejecuta el oído, el tacto, el gusto y el olfato. Por mi parte, considerando que la relación entre lo discursivo y lo literario es fundamental para pensar textualidades actuales escritas por mujeres, opto por localizarlo más bien en el cuerpo y no ya su abstracción. Sigo la propuesta de la revista *Esto es un cuerpo*, editada por Comisura (2021), en la que cada número está dedicado a una parte del cuerpo. El relato de estas partes es híbrido en dos sentidos, entre escritura e imagen, por un lado, y entre géneros que referencian: el ensayo, la narrativa, la poesía, la entrevista, etc. Esta estructura interdisciplinar permite acceder a un alcance mayor sobre los relatos culturales de los cuerpos y no ya solo desde lo literario. De esta forma se abogaría por la multiplicidad, la dualidad, la hibridez y las impurezas, propias de este *corpus* escogido.

8. Obras citadas

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

Amar Sánchez, Ana María y Luis F. Avilés (eds). (2015). *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías literarias, formas culturales y dinámicas del presente*. Madrid: Iberoamericana.

Amaro Castro, Lorena. *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.

Amaro, Lorena. “Cómo se construye una autora: algunas ideas para una discusión incómoda”. *Palabra Pública*, 24 de agosto de 2019. Recuperado desde: <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/08/24/como-se-construye-una-autora-algunas-ideas-para-una-discusion-incomoda/>

Amaro, Lorena. “Discutir estéticas (en respuesta a las ideas que propone Lina Meruane)”. *Palabra Pública*, 28 de agosto de 2019. Recuperado desde: <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/08/28/discutir-esteticas-en-respuesta-a-las-ideas-que-propone-lina-meruane/>

Andrade de la Torre, Javier. “El papel de la biopolítica en *Sangre en el ojo*, de Lina Meruane”. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*. Vol. VIII, n.o 1 (invierno 2020), pp. 179-192.

Anz, Thomas. “Argumentos médicos e historias clínicas para la legitimación e institución de normas sociales” *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Apablaza, Claudia. “Se llega a serlo”. *Palabra Pública*, 31 de agosto de 2019. Recuperado desde: <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/08/31/se-llega-a-serlo/>

- Areco Morales, Macarena Luz. “Migrantes, viajeros, intelectuales y escritoras: algunas representaciones del sujeto en *Poste restante* y *Los perplejos* de Cynthia Rimsky”. *Escritural. Écritures d’Amérique latine*. N°7, diciembre 2013.
- Areco Morales, Macarena. “Tiempos de hibridez” *Cartografías de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago de Chile: Ceibo ediciones, 2015. p. 75-100.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Arlindo Machado. *El sujeto en la pantalla*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- Ayram, Carlos. “Ojos impertinentes. La construcción de una mirada doble en El trabajo de los ojos de Mercedes Halfon (2017) y El nervio óptico (2014) de María Gainza” *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. N.º. 27, 2022 pp. 42-61.
- Azpeitia, Marta. “Viejas y nuevas metáforas: feminismo y filosofía a vueltas con el cuerpo”. *Piel que habla. Viajes a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria Editorial, 2001. 245-291.
- Barrientos, Mónica. “«No todas queríamos ser reinas». La crítica, las autoras y las autorías”, *Palabra Pública*, 5 de septiembre de 2019. Recuperado desde: <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/09/05/no-todas-queriamos-ser-reinas-la-critica-las-autoras-y-las-autorias/>
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la Fotografía*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Bellessi, Diana. *Lo propio y lo ajeno*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.
- Berenguer, Carmen, Diamela Eltit, Lucía Guerra, Eliana Ortega y Nelly Richard. *Escribir en los bordes*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1989.

- Cánovas, Rodrigo y Jorge Scherman. “Voces femeninas en Chile: miradas sobre el ser mosaico”. *Estudios filológicos* 43: 19-37, 2008
- Cánovas, Rodrigo. *Escenas autobiográficas chilenas*. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2019.
- Casas, Ana. “Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe”
En. *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Angélica Tornero (coord.). Madrid: Editorial Síntesis, 2017.
- Casas, Ana. (comp.). *La autoficción, reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012. p. 9-44.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2007.
- Cirlot, Juan Eduardo. *El ojo en la mitología. Su simbolismo*. Girona: Wunderkammer, 2019.
- Colonna, Vicent. “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012. p. 85-122.
- Coñuecar, Ivonne. “Alia Trabucco Zerán. La resta”. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 2017, pp. 151-155.
- Costamagna, Alejandra. “Las nuevas rebeldías. Presentación de La resta, de Alia Trabucco Zerán”. *Taller de letras*, n°59, 2016.
- Darrieussecq, Marie. “La autoficción, un género poco serio”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012. p. 65-84.

- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos. Boletín de información y documentación*, 29, 1991 [1979].
- De Man, Paul. *Visión y ceguera: ensayo sobre la retórica de la crítica contemporánea*. (trad. Hugo Rodríguez Vecchini). Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- De Querol, Ricardo. "Los niños de la represión chilena llenan los silencios". *El País*. 13 jul. 2015. Web. 12 ago. 2019.
- Derrida, Jacques y Helene Cixous. *Velos*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2001.
- Díaz, Jorge y Paz Errazuriz. *Ojos que no ven*. Santiago de Chile: Libros del ayer, 2018.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. España: Manantial, 2002.
- Dobry, Edgardo. "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo." *Cuadernos hispanoamericanos* 588 (1999): 45-58.
- Epple, Juan Armando. "La nación ausente en la nueva narrativa femenina chilena". *Ideología y literatura. Homenaje a Hernán Vidal*. Mabel Moraña y Javier Campos (eds.). Pittsburgh: Biblioteca de América, 2006.
- Falconí, Diego y Noemí Acedo (2011). "El cuerpo del significante." *La literatura contemporánea desde las teorías corporales*. Barcelona: UOC.
- Fernández, Nona. "La reorganización de los tejidos. Reflexiones sobre el diálogo entre Lorena Amaro y Lina Meruane". *Palabra Pública*, 31 de agosto de 2019. Recuperado desde: <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/08/31/la-reorganizacion-de-los-tejidos-reflexiones-sobre-el-dialogo-entre-lorena-amaro-y-lina-meruane/>
- Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Madrid: Siglo XXI, 2007.

- Friera, Silvina. “Lina Meruane: Siempre se escribe desde una ceguera asombrosa”.
Librosdementira. 18. jun. 2012. Web. 30 ago. 2019.
- Gainza, María. *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- Gerber Bicecci, Verónica. *Conjunto vacío*. La rioja: Pepitas editorial, 2015.
- Gerber, Verónica. *Mudanza*. Ciudad de México: Almadía, 2017.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- González, Patricia Elena y Eliana Ortega. *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones huracán, 1984.
- Guerrero, Javier y Natalie Bouzaglo (eds.) *Los excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009
- Guzmán, Jorge. “Novelas de Cynthia Rismky”. *Anales de literatura chilena*. N°17, 241-255, 2012.
- Halfon, Mercedes. “Un pequeño triunfo sobre la nada”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 2022.
- Halfon, Mercedes. *El trabajo de los ojos*
- Irigaray, Luce. “La ‘mecánica’ de los fluidos”. *Ese sexo que no es uno*. Ediciones Akal: Madrid, 2009. 79-89.
- Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Barcelona: Akal, 2007.
- Johannisson, Karin. *Los signos. El médico y el arte en la lectura del cuerpo*. Barcelona: Melusina, 2006.
- Kamenzain, Tamara. *El libro de tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.

Kamenszain, Tamara. *Libros chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.

Kamenszain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia, 2016.

Kottow, Andrea. “Cuerpo, materialidad y muerte en *Sangre en el ojo y Sistema nervioso*” de Lina Meruane. *Orillas: revista d’ispanística*, [N.º. 8, 2019](#), págs. 5-18

Kristeva, Julia y Catherine Clement. *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra, 2000.

Lacan, Jacques (2010). *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. p.271.

Le Bretón, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.

Marcàl, Maria Mercè. *Sota el signe del drac. Proses crítiques (1985-1997)*. Barcelona: Comanegra, 2020.

Meruane, Lina. “Construirse colectivamente. Una reflexión en torno al artículo ‘cómo se construye una autora’ de Lorena Amaro”. *Palabra Pública*, 28 de agosto de 2019. Recuperado desde: <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/08/28/construirse-colectivamente-una-reflexion-en-torno-al-articulo-como-se-construye-una-autora-de-lorena-amaro/>

Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*. Santiago de Chile: Random House, 2012.

Meruane, Lina. *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Meruane, Lina. *Zona ciega*. Barcelona: Penguin Random House, 2021.

Miranda, Rodrigo. Alia Trabucco: “Me interesa pensar la postdictadura en una clave más delirante”. *Revista temporales*, 2015. Recuperado desde: <https://wp.nyu.edu/gsas->

revistatemporales/alia-trabucco-me-interesa-pensar-la-post-dictadura-en-una-clave-mas-delirante/

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Morales, Leónidas. “Carmen Arriagada y la ciudad ausente”. *Nomadías* (2011): 118-133.

Morales, Leónidas. “Carmen Arriagada: La carta como espacio de construcción del objeto de deseo”. *Carta de amor y sujeto femenino en Chile: siglos XIX y XX*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.

Morales, Leónidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

Moraña, Mabel (2014). *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Olea Rosenblüth, Catalina. “Realismo(s) en la narrativa chilena reciente”. *Cartografías de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago de Chile: Ceibo ediciones, 2015. p.23-50.

Oreja Garralda, Nerea. “Sangre en el ojo: Reflexiones en torno a la enfermedad, la (post)memoria y la escritura”. *Perífrasis* 9 (2018): 80-97.

Palaisi-Robert, Marie-Agnès. “María Luisa Puga y la textualizac(c)ión del cuerpo enfermo de la mujer”. *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*. Barcelona: Editorial UOC, 2011. 317-324.

Pascua Canelo, Marta y Carlos Ayram. *La escritura estrábica. Cuerpo, visión y fragmentariedad en El trabajo de los ojos* (2017) de Mercedes Halfon

- Pascua Canelo, Marta. “Mujeres a la vista: género e inscripción autorial en *Un ojo de cristal*, de Miren Agur Meabe”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. IX, n.º2, 2021, pp. 343-359.
- Pascua Canelo, Marta. “Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane”. *Revista Letral*, n.º 26, 2021, pp. 75-106.
- Pastor, Sheila (2023). *No esperes de mí los mapas. Las derivas del viaje en la literatura hispánica del siglo xxi*. Iberoamericana, Madrid, 2023
- Pastor, Sheila. “Trazas y trizas del viaje: *poste restante*, de Cynthia Rismky, modelo textovisual”. *Pasavento*, vol. VIII, n.º1, 119-134, 2020.
- Pera, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporalidad humana*. Madrid: Editorial Triacastela, 2006.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès. “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)”. *tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24,2015, pp.1-16.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros, 2016.
- Pérez Fontdevila, Aina. “A modo de introducción: posturas autoriales y estrategias en el campo literario actual”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. IX, n.º 2, 2021, pp. 265-272.
- Pérez Fontdevila, Aina. “Qué es una autora o qué no es un autor”. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019. p. 25-60.
- Rama, Ángel. “Autonomía literaria americana”. (1985): 66-81.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana, 2009.

Reisz, Susana. “El espectro de los ojos y sus viajes trasatlánticos”. *Brumal* 6 (2018): 263-281.

Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, Editor, 1993. 127-139.

Richard, Nelly. “La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social”. *Copiar el Edén*. Gerardo Mosquera (ed.). Chile: Puro Chile, 2006. 103-111.

Rimsky, Cynthia (2000). *Poste restante*. Buenos Aires: editorial Entropía

Rimsky, Cynthia y Betina Keizman. “No te reías tanto, locura, ¡que lloras!” , *El desconcierto*, 5 de septiembre de 2019. Recuperado desde: <https://www.eldesconcierto.cl/2020/09/05/no-rias-tanto-locura-que-lloras/>

Rismky, Cynthia.” ¿Hay un afuera de la escritura?”. *Revista escritural*, n°7, diciembre 2012.

Rodríguez, Ana. “Las enfermedades de Lina Meruane”. *The Clinic*. 4 Feb. 2013. Web. 8 Agt. 2019.

Roig, Montserrat (1992) *Dime que me quieres aunque sea mentira: sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer*. Barcelona: Península.

Rojo, Grinor (2016). *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Santiago de Chile: Lom ediciones.

Sánchez, Ivette y Roland Spiller. *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros, 2004.

Sanz, Marta. “Asesinas que son mujeres”. *Babelia*, 24 de abril de 2020. Recuperado desde: https://elpais.com/cultura/2020/04/21/babelia/1587469404_742456.html

Segarra, Marta y Àngels Carabí. *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, 2000.

- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. España: Taurus, 1996.
- Subercaseaux, Bernardo. "Modernidad decimonónica: un imaginario en movimiento. El siglo XIX ya no es el siglo pasado". *Tiempos fundacionales. Nación, identidades y prácticas discursivas en las letras latinoamericanas*. Santiago de Chile: RIL editores, 2015. p. 23-3.
- Ternicier Espinosa, Constanza. (2020). "La política de los afectos en *La resta* de Alia Trabucco Zerán: corporalidades en el límite de las clases sociales". *Literatura y lingüística*, (42), 223-243.
- Torras, Meri (ed.). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Bellaterra: Edicions UAB, 2007.
- Trabucco Zerán, Alia (2014). *La resta*. Madrid: Demipage
- Trabucco Zerán, Alia. (2023). *Limpia*. Santiago de Chile: Lumen.
- Troncoso, Juan Manuel Mancilla. "Enfermedad y monstruosidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane" *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. 10 (2017): 197-215.
- Valderrama, Valentina Paz Marchant. "'Realidadficción' como postura autorial emancipatoria en *El libro de Tamar* de Tamara Kamenszain." *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 17 (2024): 127-143.
- Velayos Amo, Beatriz. "Estancias en las fronteras del género: autoficción y postmemoria en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane" *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 141 (2017): 168- 186.
- Villamil Pineda, Miguel Ángel. (2009) "Fenomenología de la mirada". *Discusiones Filosóficas*, 10 (14), 94-118.
- Viu, Antonia. "Desplazamientos, visualidad y pertenencia en *Ramal* de Cynthia Rimsky". *Taller de letras*, n°54 109-120, 2014.

Waldman M, Gilda. “Relatos de viajes. Hacia la historia y la memoria”. *Taller de letras*, n°53: 177-192, 2013.

Weigel, Sigrid. “La mirada bizca: Sobre la historia de la escritura de las mujeres”. *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1989.

Zafra, Remedios. *Ojos y capital*. Bilbao: Consonni, 2015.

Zúñiga, Diego. “María Gainza, la extranjera”. *Revista Santiago*, 2020. Recuperado desde: <https://revistasantiago.cl/literatura/maria-gainza-la-extranjera/>.