Poéticas del impedimento o la construcción del sujeto en *Sangre en el ojo* y *Taxidermia*

Macarena MIRANDA MORA
Université Paris 8

Resumen: El artículo explora una de las figuraciones del sujeto actual. Se pretende esbozar de qué manera el sujeto impedido, representado en las novelas *Sangre en el ojo y Taxidermia*, determina la elaboración del relato. Primero por su identificación y vínculo entre cuerpo en deterioro e imposibilidad de relato, luego por la operatividad de ambos mecanismos, se interroga el modo en que los textos devienen dispositivos de creación.

Palabras clave: Álvaro Bisama, Lina Meruane, imposibilidad, narrativa chilena, siglo XXI.

1 El primer sujeto en cuanto persona

Escritores, infantes, reflejos o espectros, las formas del "yo" se han multiplicado en los relatos de los últimos años. Esta diversidad en el uso de la primera persona se explica, entre otras, a partir de la crisis de la temporalidad que ha marcado la segunda mitad del siglo XX. Desprovisto de un futuro certero, el individuo fluctúa hoy entre el *presentismo* de un pasado inasible (Hartog 2012) y la inmediatez de un presente escurridizo (Huyssen 2011). Ingrávido, el sujeto actual ha sido recuperado por una literatura que, haciéndose eco de la incerteza, fragmenta, dispersa y borronea. Para Philippe Forest, el "yo" de la novela contemporánea transita en este espacio, borroso e impreciso, buscando transmitir un real utópico, un presente perdido en una intimidad imposible (*Le roman* 52)[1].

En Francia el punto álgido de la discusión en torno al sujeto estuvo marcado por la desaparición y búsqueda de un ausente. En esta concepción crítica el sujeto pasó por un lapsus de deceso y resurrección. Fue así como el comienzo de su fin se dio con

[1] En lo que sigue, traduzco todas las citas sacadas de la bibliografía en francés.

la aceptación modernista de la "imposibilidad de decir" que condujo a su disolución progresiva, hasta llegar, a fines de los años sesenta, a la sepultura *barthesiana* de la muerte del sujeto creador, la muerte del autor. En este contexto, resulta interesante constatar que, a diferencia de la crítica francesa, para la chilena tal fenómeno no tuvo lugar. El horror, primero silencioso de las décadas setenta, ochenta e incluso noventa, se mantuvo aferrado a una presencia, anclado a un sujeto en resistencia. Mientras unos pensaban su muerte, la literatura chilena mantuvo vivo al sujeto portador del horror.

Las investigaciones de Lorena Amaro así lo confirman. Desde una mirada más reciente, la académica demuestra cómo la atención al sujeto ha mutado respecto de la figuración y uso del "yo", en tanto efecto de creación (*La pose…*). Si en los ochenta el trabajo de memoria perfiló a un sujeto social y testimonial y en los noventa la transición marcó al *huacho*, al huérfano neoliberal, ya en la década del 2000 el sujeto se expone en el recuerdo filial (Amaro *Formas…*). Así, treinta años después, superado el duelo y con ello la creída preponderancia formal en el hemisferio norte, la figura del sujeto reaparece y se acentúa aquí y allá. En las narraciones de la última década, Amaro observa cómo el relato de infancia ocupa un lugar no menor en las producciones de escritores nacidos durante la dictadura (*La pose…*). En efecto, los llamados "hijos", sujetos recientes que emergen en la literatura chilena, coinciden con el efecto arqueológico y la pesquisa de herencias filiales del *récit de filiation* (Viart, Demanze). Pero más allá del período evocado, la fuerte carga de lo *auto-* indica que los mecanismos literarios actuales hacen prevalecer la operatividad de la primera persona. Sea en torno a la memoria histórica de los infantes en dictadura, la arqueología familiar foránea, las fronteras del yo-escritor, la experimentación de formas o la visión de género de un Chile reciente, la figuración del sujeto parece ser una constante en la narrativa chilena actual[2].

En este sentido, cabe preguntarse cuál es la especificidad que podría trazar nuevas líneas de lectura respecto de este uso. Al plantear la pregunta, retomo la crisis del tiempo para observar en qué medida el presente del "yo" moldea los relatos chilenos actuales. Considero que en este más reciente empleo del sujeto, una pista de especificidad reside en la elaboración del deseo. Frente al presente engullidor, el anhelo de una verdad imposible se significaría a través de un sujeto ávido de un real indecible en los relatos chilenos actuales. Intentando alcanzar lo real en la ficción, el individuo inscrito en el tiempo (se) enuncia portando simultáneamente un modo de construcción. En

[2]Ejemplos de los primeros son las obras *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, *Mapocho, Av. 10 de Julio Huamachuco, Fuenzalida, Space Invaders, Chilean Electric y La Dimensión desconocida* de Nona Fernández, *Ruido, Los muertos o El brujo* de Álvaro Bisama, *En voz baja* o *Había una vez un pájaro* de Alejandra Costamagna, *Camanchaca* de Diego Zúñiga, *Cercada* y *Sangre en el ojo* de Lina Meruane, *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza, *La resta* de Alia Trabucco Zerán, *Kramp* de María José Ferrada y *Colección particular* de Gonzalo Eltesch, entre otros. De los segundos, son representativos las obras de Alejandra Costamagna *El sistema del tacto,* de Andrea Jeftanovic *Destinos errantes,* de Lina Meruane *Volverse palestina,* de Simón Ergas *De una rara belleza.* Entre los terceros se encuentran los relatos de Claudia Apablaza como *Autoformato* o *Diario de las especies, El hombre sin acción* de Francisco Díaz-Klaassen, *Lo improbable de mí* de Matías Kuntsman, *Alma* y *Autoayuda* de Matías Correa y *Material rodante y El libro de los bolsillos* de Gonzalo Maier. De los cuartos, las obras *Nancy* de Bruno Lloret, *La última novela* de Felipe Becerra y *Cuaderno esclavo* y *Alameda tras las rejas* de Rodrigo Olavarría. Entre las últimas, los relatos de Constanza Gutiérrez *Terriers* e *Incompetentes*, de Paulina Flores *Qué vergüenza*, de Arelis Uribe *Quiltras,* o los textos de Macarena Araya *Paisajes,* de Natalia Berbelagua *Valporno*, de Romina Reyes *Reinos* y *Ríos y provincias,* y los de Mónica Drouilly en *Retrovisor,* entre otros.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

este sujeto enunciador que intenta escribir(se) mediante la evocación del pasado, existiría entonces una puesta en tensión entre aparición y desaparición. Esto se expresaría por medio de recuerdos imaginados, memorias frágiles, reconstrucciones falseadas e imágenes inciertas que irían más allá del establecimiento de una verdad experiencial. En esa perspectiva, Forest afirma que la llamada *autoficción* "no es más que un nuevo nombre con el cual se expresa la vieja y necesaria exigencia, siempre renaciente del realismo novelar" (*Je & Moi* 15).

Con el fin de situar la cuestión de la imposibilidad en un corpus preciso, el interés de este artículo está puesto en los sujetos impedidos de dos novelas chilenas: *Sangre en el ojo,* de Lina Meruane y *Taxidermia,* de Álvaro Bisama. Publicada en 2012, *Sangre en el ojo* presenta a Lina, una chilena residente en Nueva York, que poco a poco pierde la visión. En el proceso de deterioro de sus ojos la protagonista viaja a Chile para visitar a su familia, espacio donde los recuerdos de infancia y el peso de la "hija" figurarán las imágenes recreadas del presente. En *Taxidermia,* de 2014, el narrador se vale de evocaciones fragmentadas para contar la historia de un exánime compañero de universidad. Tras el suicidio, el relator transmite el archivo de recuerdos, dibujos, guiones y creaciones del muerto.

En lo siguiente, me propongo esbozar de qué manera los sujetos impedidos de Meruane y Bisama ponen en tensión la imposibilidad del relato a través de su propia construcción. ¿En qué medida el efecto de la ceguera y el de la ausencia se articulan como mecanismos de elaboración de la ficción? Recogiendo esta complicidad con la aniquilación, ¿de qué modo el impedimento de los sujetos configura una forma de aproximación imposible de lo real? Al hacerlo, escudriñaré primero en el reconocimiento de los sujetos y el vínculo entre cuerpos en deterioro y relato imposible. Desde allí, ahondaré luego en la operatividad de los mecanismos que surgen de las figuraciones del impedido en tanto procuradoras de lo real.

2 El deterioro en expansión

Con el estallido de las venas de sus ojos entramos a *Sangre en el ojo*, es más, no acabamos aún de atravesar el umbral del relato y ya presenciamos el padecer de la narradora protagonista. En la novela la escritora y doctoranda residente en Manhattan, Lina Meruane, se ve forzada a cambiar la dirección de su mirada. Ante la incompleta realidad externa Lina restaurará y compensará la falta a través de imágenes de archivo, imágenes memorizadas, conjeturales o incluso inventadas, y que residen en un espacio interior: "Lo veo todo sin verlo, viéndolo desde el recuerdo de haberlo visto" (19). La situación supera su voluntad y se impone en una condición ineluctable. En ese sentido, resulta interesante notar que, como afirma Michel Zink, en la introspección del sujeto habita la verdad del presente. Más allá de la verdad referencial del pasado, la interior es el producto mismo de la obra y la marca propia del autor (78). Así en *Sangre en el ojo,* la representación de lo real, la visión de un presente inaudito (Forest *Le roman* 141) es mediada por la enfermedad.

El impedimento es evidente también en *Taxidermia* cuando constatamos que la historia responde a una biografía indirecta y cuya fuente de rectificación o confirmación no existe. Mediante la voz de un antiguo compañero de universidad dedicado a la

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

grabación de films, el relato cuenta los pasajes de vida de un dibujante de cómics que se suicidó en 2003. Hasta allí no hay más dificultad que la de no poder acceder a la fuente; no obstante, el efecto obstructor se acentúa cuando entendemos que el narrador de esta biografía póstuma ha salido recientemente de un período amnésico. Víctima de una enfermedad neuronal, el sujeto enunciador advierte desde el inicio que esto no es más que un repertorio parcial:

> [...] recuerdo la enfermedad así: un gusano se fue a vivir a mi cabeza y yo caí inconsciente y también me fui a vivir ahí; luego el gusano se comió algunos de mis recuerdos y mataron al gusano y yo salí de mi cabeza y lo que él devoró se perdió para siempre. Lo que quedó fue esto: (7).

Ante esta doble limitación, son los dibujos encontrados, los episodios anteriores y los relatos de terceros los que, mediados por el convaleciente, conforman la esquela del difunto.

Como un producto discursivo, un evento poético o un efecto del lenguaje (10), define Camille Dumoulié al sujeto literario, precisando que en su figuración se proyectan no sólo una singularidad, sino además una comunidad metafórica. Por lo cual a través de estos cuerpos en erosión, impedidos en sus facultades, la fabricación de subjetividades inciertas, inconstantes e inestables se hará forma en estos relatos. Dicho de otro modo, el *ipse* ricœuriano de los sujetos impedidos se configura en las identidades narrativas de estos textos; en ellos la desaparición y el deterioro devienen dispositivos de creación. Cabe precisar entonces de qué manera opera la aniquilación. ¿Cuál es el alcance del daño en tanto reflejo de imposibilidad en las novelas?

En el reconocimiento ciego de *Sangre en el ojo* el presente se construye desde un catálogo de imágenes. En una primera etapa, las circunstancias del cambio de casa llevarán a Lina al reencuentro con representaciones mentales de un pasado más bien reciente. Desplazándose por las calles neoyorkinas, la protagonista visualiza ruidos, olores y roces formando imágenes que le son, de momento, inaccesibles. En la reconstrucción del recorrido hacia la consulta del doctor Lekz de la mano de Ignacio, su pareja, Lina afirma: "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" (36). Apuntando a la comprensión, visualizar estímulos con elementos anteriores equivale en la novela a un ejercicio de identificación e introspección. Confiando en la brevedad del padecimiento, Lina se adecúa primero a un entorno afable, recientemente escogido: su vida en Nueva York, lugar donde "you can call me Lina" (115). Pese a las dificultades de su nueva condición, la adaptación no se presenta engorrosa al comienzo, pero cambia cuando viaja a Chile. Allí Lina requiere del registro visual de un pasado distante que había abandonado. En tal sentido, adentrarse en imágenes más remotas supone la remoción de recuerdos envejecidos: así, para recrear aquel presente, la protagonista ha de hundir más la mirada.

En efecto, durante el mes de estadía en el país natal la enfermedad intensifica su efecto coercitivo de auto-reconocimiento. Lina, volviéndose cada vez más Lucina, no

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

podrá escapar de ese pasado chileno que, hasta ese momento, había eludido: "Lucina, hija. […] Nadie más que mi padre usa su saliva para juntar ambos en una sola palabra compuesta: la hija está adherida a mí, pegada como una sombra palpitante a mis espaldas. Esa hija y yo somos para él una misma persona en un mismo dilema" (59). En ese rol anexado a su nombre reside el peso de un pasado inmóvil. La familia y sus mecánicas, los amigos y sus añoranzas, la ciudad, la historia. Más que un encuentro, la visita al país constituye un enfrentamiento de identidad entre la protagonista y su realidad intrínseca. En *Sangre en el ojo,* comprender la realidad implica entonces identificarla, mientras que reconocer la interioridad, supone la propia figuración.

Dicha elaboración del sujeto, en tanto articulación del relato, se duplica en el caso de *Taxidermia.* En el texto de Bisama asistimos a la intersección de dos sujetos impedidos, uno ausente, el otro carente, pero cuya práctica se centra –al igual que el personaje de Meruane– en imágenes. En estos casos el "yo" operaría como reflector del proceso mismo de elaboración del relato. Así en *Taxidermia,* mientras el muerto reaparece a través de la descripción y contemplación de sus obras, la voz del desmemoriado aparece en la fragmentación de sus recuerdos.

Desde esa perspectiva, la complicidad creadora de ambos personajes se intensifica a partir del engranaje de la novela. El narrador de *Taxidermia*, fabricante de escenas cotidianas con su cámara, comparte: "Filmé porque se trataba de un arte menor, un arte que evadía al arte. Filmé como quien anota las señales de la vida secreta de los otros, reconstruye los hechos, compone una autopsia de cuerpos que desaparecen o cambian" (19). Este proceder se asemeja al de uno de los personajes del fallecido dibujante. En efecto, el ilustrador había creado un viajero espacial, precisando que "[l]o que hay dentro de su cabeza no es su cabeza: es un proyector de imágenes, […] una máquina que cuenta historias. Él está sentado en una silla y abre la boca y por la boca sale la luz y la luz proyecta las historias sobre el muro" (53). El sujeto impedido, ese portador del gusano, deviene la maquinita proyectora del dibujante; con sus palabras (re)produce imágenes de vida, permitiéndonos ver al espectro iluminado por su palabra.

De allí que en estos relatos la cuestión de la representación se haga patente. A propósito de la traicionera traducción, en ambas novelas los sujetos impedidos manifiestan la imposibilidad del encuentro entre invención y verdad. En *Taxidermia* el relator insiste en que las historias y dibujos reconstruidos no son más que falsedades, espectros o halos de ausentes: "Las historias son lo que queda del incendio de una biblioteca. Todas las historias son falsas. La caligrafía de las palabras es en realidad la sinuosidad del ectoplasma" (11). La concesión resuena con lo que Catherine Coquio llama "el mal de verdad" de nuestros días. Vinculado a una función política e incluso ética, el deseo de comprensión total del pasado constituye hoy una utopía de la verdad (12). Es así como en el texto de Bisama, la reiteración del carácter no verdadero a lo largo del relato sostiene la utopía, pues, desde las cenizas, esta historia no es más que una copia, una aparente reconstitución de verdad.

De modo similar el personaje de Meruane declara la discordancia entre la evocación de los registros anteriores y el movimiento de Lina: "El recorrido conocido ya no coincidía con mis pasos. […] no podía asegurar que fueran autos lo que percibía junto al

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

posible parque" (24). Para Coquio, vivimos en una búsqueda enfermiza, constante e incansable de aquello que surja del abismo entre verdad experiencial y verdad aprendida (16). Ante tal escenario, la obsesión persiste y el relato se vuelve insuficiente. Sin embargo, es precisamente esta insuficiencia la que se pone de relieve en los textos: el impedido acepta su condición y, a partir de esta, despliega mecanismos de creación.

3 La trampa como mecanismo

En su paso por Chile, el personaje de *Sangre en el ojo* se verá coaptada por ese pasado, más lejano y a la vez más íntimo. Incapaz de acceder al presente, Lucina contempla aquellas piezas fijas de su memoria para componer lo inmediato. Sin embargo, a diferencia de la autonomía relativa que mostraba en Nueva York, en Santiago la introspección la paraliza. La suspensión de las imágenes a las que debe recurrir se proyecta ahora en la limitación de sus movimientos: "Yo simplemente asentía ante el formato panorámico en que mi pasado santiaguino iba transcurriendo dentro de mí" (70). Mientras su vida, la de Lina, está afuera, el Chile de Lucina no es más que un cúmulo de fotos añejas coartadas a relaciones preestablecidas. Sirvan de ejemplo la atención sobreprotectora de la madre y los silencios y frases vacías del padre. Súmese la memoria espacial del mapa de Santiago y la descripción por parte de su hermano Félix de una ciudad que, pese a los nuevos edificios invisibles para ella, mantiene las balas testimoniales del Golpe.

La figuración, afirma Philippe Forest, "es necesaria para que lo real no sea abandonado pura y simplemente al dominio de lo indecible" (*Le roman…* 237). En ese sentido, la ceguera de *Sangre en el ojo* opera en la disposición de aquello que no podría ser visto desde la plena percepción del lozano. El presente de Santiago de Chile se interrumpe en un tiempo anterior: en la inmediatez de la novela, los ojos de Lina perpetúan ese pasado que el tiempo había opacado. Se trata entonces de un doble regreso, espacial y temporal, donde la enfermedad dispone la construcción del "yo" y, con ello, la elaboración del relato.

Constreñida al recurso de imágenes elaboradas y situadas, el pasado resentido de Lucina, ése al que se le tiene "sangre en el ojo", invade y tiñe el presente de la protagonista. De esta manera, la narración acontece conforme a lo que podríamos llamar forzosos *biografemas* actualizados por la enfermedad: "pude espiar con los ojos de la memoria, los ojos de la mente que componen después el recuerdo, por el espejo retrovisor. Félix miraba para atrás, yo tenía los ojos fijamente perdidos hacia adelante" (69). El relato avanza con la vista atrás, con la elaboración de un sujeto anterior condicionado por la ceguera.

Con la mirada puesta en los dibujos del difunto, el narrador de *Taxidermia* vuelve también al pasado. La manera en que los otros personajes realizan el arte de grabar, ilustrar o captar el tiempo refractan la búsqueda de una forma de enunciar el relato. El empeño por un registro objetivo, la propensión a los desperdicios y la predilección por el pasado coinciden con las técnicas de creación de ambos personajes. En efecto, concomitante con el empeño formal, el filmador manifiesta su preferencia por el registro de las sobras:

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

> Yo filmaba a los bañistas. […] Me interesaban los cuerpos apilados en la playa, habitando el vacío del verano. Me interesaban las abuelas con lentes de sol, […] las cáscaras de sandías como los huesos de cráneos alienígenas, los envases de bloqueador vacíos, los restos de pollo asado sobre la arena (95).

En consecuencia, conforme a su estilo, el recopilador de escombros consignará también los restos del yacido. Es más, en su devoción por los hechos, el narrador admite la propensión nostálgica: "No puedo pensar en otro mundo que no sea el pasado. Eso es todo. No me importa la ficción, ni el relato, ni el arte de narrar nada. Me importan los hechos del pasado" (19). Aun cuando rechaza la ficción y la narración, tanto la una como la otra se transponen y realizan en la historia. Lo que queda de las vidas y de las creaciones se entreteje por medio de esa palabra sospechosa, desconfiada e incierta (Sarraute 62). Es así como, pese a lo contrario de sus dichos, el camarógrafo aspirante al relato factual y fervoroso de los restos, es el indicado para hacer resurgir aquel pasado desaparecido.

Tanto en *Taxidermia* como en *Sangre en el ojo* hacer trampa, persistir en la pesquisa de lo real y servirse del deterioro, se asoman como estrategias de elaboración del recuerdo y del relato. Al respecto, las reflexiones de Forest resultan esclarecedoras:

> 'Yo' es un sésamo que abre la literatura a veces a la simple narración de una historia individual, a la sobriedad de un testimonio, pero también a escaleras escondidas, a trampas y trampas de caza. Bastaría que sólo avanzara un poco de los senderos, para que el 'Yo' se encamine a un universo de fronteras indecisas, de confusiones y de ambigüedades (*Je & Moi* 45).

Las imágenes enceguecidas de la novela de Meruane, nebulosas, opacadas e imprecisas ponen de manifiesto el carácter incierto de una experiencia que se escribe con los sentidos restantes, sentidos menos fiables, tramposos, pero igualmente funcionales al "mal de verdad [que] es también la verdad dudando de ella" (Coquio 19). Optando en definitiva por un discurso fingido, por la irrealidad de las impresiones, la protagonista de *Sangre en el ojo* se desentiende de cualquier principio de fidelidad o de veracidad, pues, más allá de la certeza, lo importante aquí es "rellenar los huecos de [la] imaginación" (36).

Por su parte, en *Taxidermia* una forma de reforzar la falsedad o la reconstitución del pasado del sujeto ausente pasa por la destrucción del mismo. En vida el artista atormentado emplea su cuerpo para inmortalizar su extinción. Las autoagresiones afanosas por deformar su rostro hasta lo irreconocible, así como la tendencia al silencio o sus intentos fallidos por coserse la boca, apuntan a la perpetuidad: "Quedó lleno de cicatrices, de agujeros, de cortes. Cuando le preguntaban por qué lo hacía respondía: quiero dejar de hablar; aprender a callar, a convertir al gesto en una lengua; a la piel en un papel, a la sangre en tinta" (151). Volverse obra, desparecer para reaparecer en la contemplación, surge como estrategia de creación en *Taxidermia.* La paradoja se resume en un matar para inmortalizar. Porque es precisamente esa destrucción la que

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

pone en evidencia, a su vez, el sujeto-proyector cuando describe los restos del difunto. El narrador va recuperando los personajes del ilustrador, vampiros, fantasmas, momias o viajeros del tiempo que juegan con la devastación y la eternidad. De este modo, los registros en sepia conducentes al anonimato, al silencio y la desaparición, serán consignados por el amigo convaleciente: las huellas de la devastación se convierten en las imágenes que traen muertos al presente.

Como en un proceso taxidermista, el texto de Bisama destruye sucesivamente y vacía todo esfuerzo de una identidad fija para rellenar con historias y soportes variados: "como si fuera un solo relato aunque en realidad era el simulacro de uno, una pintura que se abre a la nada" (177). Así, los contornos caligráficos, los de las siluetas y de los ectoplasmas, se completan e inmortalizan por medio de la proyección de imágenes escritas. Por consiguiente, la letra habrá de fijar, reconfigurar o resucitar los escombros de un sujeto autodestruido: en *Taxidermia* contar la destrucción es visibilizar una existencia, del mismo modo que embalsamar una historia es darle vida.

En consecuencia, desde la reconstrucción de espacios públicos y privados, el sujeto ciego o desmemoriado, el impedido, bosqueja episodios biográficos a través de la configuración de otros sentidos que ponen en jaque cualquier aspiración de verdad, incluso la de una sola identidad: "¿Entonces eres o no Lina Meruane? A veces soy, dije, cuando los ojos me dejan; últimamente cada vez soy menos ella para volver a ser Lucina" (30). Sobreponiéndose a la crisis de lo incierto, y en sintonía con la utopía de lo real, la invisibilidad del presente de *Sangre en el ojo* permite la rememoración imaginada que completa momentos anteriores y actuales.

Asimismo, la biografía del dibujante se confecciona a través de los restos de diversos soportes. Las creaciones, los rumores, los recuerdos, todos provenientes de fuentes variadas son incapaces de una sola y verdadera panorámica. No se trata de la reconstitución de una imagen hecha pedazos. Se trata más bien, como afirma Alexandre Gefen, de la recomposición parcial de un sinnúmero de espacios y momentos empáticos y resucitadores del sujeto (*Réparer* 13). Por ello *Taxidermia* figura la temporalidad de una fábrica de imágenes, de historias, de recuerdos imaginarios o fantasmáticos inmortalizadores: "Las historias son la única forma de sentir el tiempo" (54).

En ambas novelas los restos del pasado, tangibles o imaginados, devienen archivo de elaboración. Registros que no son constitutivos del pasado. La cuestión del archivo es una interrogación presente del futuro: "El archivo, si queremos saber lo que habrá querido decir, eso lo conoceremos en los tiempos que vendrán […] o que incluso jamás llegarán" (Derrida 60). De este modo, al seleccionar e inscribir las imágenes y recuerdos de los sujetos impedidos, el relato se elabora *hic et nunc* mediante una memoria tramposa y truncada, pero móvil. Gracias a las narraciones imposibles de ambas novelas, impulsadas por el ritmo vital del presente, las representaciones detenidas adquieren velocidad. Es así como a partir de su operatividad temporal, lo que estas novelas ponen de relieve es la escritura, entendida como el motor dibujante de identidades imposibilitadas.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

4 Un "yo" de aceptación y pesquisa

Por consiguiente, podemos establecer que los mecanismos ficcionales de *Sangre en el ojo* y *Taxidermia* asumen la contrariedad del sujeto contemporáneo y, por sobre todo, operan con ella. En estos textos subyace, por lo tanto, una suerte de traviesa aceptación de la imposibilidad: el "yo", más allá del "sí-mismo", deviene un dispositivo que expone la arremetida contra lo indecible.

En ambos relatos es justamente el impedimento el que posibilita la construcción del pasado singular: sea por la introspección de la ceguera, sea por la secuenciación de escombros, el padecimiento entreteje, forma y dispone el presente impreciso con visiones pasadas. La limitación promueve la multiplicación de soportes espacio-temporales que diversifican la construcción utópica de identidades anteriores. En ellos el movimiento y la inestabilidad se vuelven características del sujeto del presente. Y es que este ha vuelto para presentarse como un conjunto inacabado: revivió o superó la etapa colectiva e unificadora, para dar paso a la aceptación de lo inabarcable.

En definitiva, a partir de la comunidad metafórica que emerge del sujeto impedido, *Sangre en el ojo* y *Taxidermia* reflejan la imposibilidad de nuestro tiempo y, al hacerlo, dan cuenta de la persistencia por recuperar desde los restos eso que Gefen llama "la densidad de lo real" (*Fin* 73). Aun si se figura a sí mismo o si lo hace por medio de otro, el sujeto enunciado construye una realidad inacabada e inabordable que problematiza la imposibilidad y la creación. Podemos concluir que en este mecanismo pulsional, el impedimento deviene engranaje medular y es por medio de él cómo la destrucción del sujeto se conjuga con el instinto vital de la obra: con sentidos confusos y restos inciertos, lo real del "yo" se bosqueja en siluetas quebradizas de relato.

Referencias

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

——. "Formas de Salir de Casa, o Cómo Escapar Del Ogro: Relatos de Filiación en la Literatura Chilena Reciente". *Literatura y Lingüística* 29 (2014): 109-129. Web. 5 mayo 2021.

Barthes, Roland. *Œuvres complètes. T 3 (1968-1971)*. Paris: du Seuil, 2002.

Bisama, Alvaro. *Taxidermia*. Santiago: Alquimia, 2015.

Coquio, Catherine. *Le mal de vérité ou L'utopie de la mémoire*. Paris: Armand Colin, 2015.

Demanze, Laurent. *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: J. Corti, 2008.

Derrida, Jacques. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 2008.

Dumoulié, Camille, editor. *La fabrique du sujet: histoire et poétique d'un concept*. Paris: Desjonquères, 2011.

Forest, Philippe. *Je & moi*. Paris: Gallimard, 2011.

——. *Le roman, le réel: et autres essais*. Paris: C. Defaut, 2006.

Gefen, Alexandre. "Fin de l'intransitivité ou fin de la littérature". *L'acte littéraire à l'ère de la posthistoire*. Ed. Pierre Ouellet y Philippe Daros. Quebec: Presses de l'Université Laval, 2017. 67-79.

——. *Réparer le monde: la littérature française face au XXIe siècle*. Paris: J. Corti, 2017.

Hartog, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps*. Paris: du Seuil, 2012.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

Huyssen, Andreas. *La hantise de l'oubli: essais sur les résurgences du passé*. Paris: Kimé, 2011.

Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*. San José: Lanzallamas, 2013.

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: du Seuil, 1990.

Roos, Sarah. "Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos". *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 54 (2013): 335-351. Web. 5 mayo 2021.

Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon: essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1987.

Viart, Dominique. "Filiations littéraires". *Écritures contemporaines 2*. Ed. Dominique Viart. Paris-Caen: Lettres modernes Minard, 1999. 115-140.

Zink, Michel. *La subjectivité littéraire: autour du siècle de saint Louis*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966