

EL ESPECTRO DE LOS OJOS Y SUS VIAJES TRANSATLÁNTICOS

SUSANA REISZ
Pontificia Universidad Católica del Perú
susanareisz@earthlink.net

Recibido: 29-03-2017
Aceptado: 11-02-2018



RESUMEN

Partiendo de la idea de que los ojos son una de las partes más vulnerables del cuerpo y de que la amenaza de perderlos es una fuente de ansiedad y de terror, este ensayo estudia la célebre elaboración literaria de ese terror en «El hombre de la arena» de E.T.A. Hoffmann y analiza la herencia hoffmanniana en dos relatos hispanoamericanos de distintas épocas: el cuento «Los ojos de Lina», publicado por el narrador peruano Clemente Palma en 1901, y la novela *Sangre en el ojo* de la narradora chilena Lina Meruane, cuya primera edición es del año 2012. Paralelamente se hace una revisión de la historia del concepto freudiano de *lo ominoso* (*das Unheimliche*, *the Uncanny*) y de las interpretaciones del texto de Hoffmann basadas en dicho concepto.

PALABRAS CLAVE: El terror de la ceguera; el monstruo arranca-ojos; lo ominoso; el doble

ABSTRACT

Based on the idea that the eyes are among the most vulnerable parts of the body and that the threat of losing them is a source of anxiety and fear, this essay discusses Hoffmann's famous tale «The Sandman». It also analyzes the Hoffmannian influence in two Spanish American tales from different times: the short story «Lina's Eyes», published by the Peruvian Clemente Palma in 1901, and the novel *Blood in the Eye* by Chilean writer Lina Meruane, the first edition of which was published in 2012. A review of the Freudian concept of *uncanny* (*das Unheimliche*) and of the interpretations of Hoffman's text based on said concept is also made in parallel.

KEYWORDS: The Horror of Blindness; The Eye-Gouging Monster; The Uncanny; The Double



En ese clásico de la literatura fantástica que es «El hombre de la arena» de E.T.A. Hoffmann, un relato en el que alternan las voces epistolares del protagonista, Nataniel, de su amigo Lotario y de su novia Clara, así como la voz de un narrador-escriptor-testigo que oscila entre la omnisciencia y la focalización en el protagonista, hay un pasaje en el que este evoca una experiencia vivida, soñada o alucinada que ha quedado grabada en su memoria como uno de los momentos más traumáticos de su infancia. El rasgo más siniestro de la escena evocada es la reacción de un misterioso visitante nocturno, el abogado Coppelius, cuando descubre que el pequeño Nataniel había estado escondido en un armario, espionando los experimentos alquímicos que él realizaba junto con el padre del niño:

—¡Ojos, ojos! —gritó Coppelius con voz sorda y tronante. Yo chillé, presa de violento horror, y caí al suelo desde mi escondite. Entonces, Coppelius me agarró:

—¡Bestezuela! ¡Bestezuela! —se burló enseñando los dientes... me arrastró y me arrojó sobre el fogón, de forma que las llamas empezaron a quemar mi pelo.

—Ahora tenemos ojos... ojos ... un par de hermosos ojos infantiles.

Así susurró Coppelius, y sacó de las llamas con los puños carbones al rojo que quiso esparcir sobre mis ojos. Entonces mi padre alzó implorante las manos y gritó:

—¡Maestro!, ¡Maestro!, ¡Déjale los ojos a mi Nathanael... déjaselos! (Hoffmann, 2007: 287).

La reacción de espanto del niño resulta normal y previsible. Recordemos que es común decir que amamos tanto a alguien «como a la niña de nuestros ojos» o «que uno cuidará cierta cosa como a la niña de sus ojos» (Freud, 1986: 231) y todo lo relacionado con este órgano dual, cuya facultad de percepción es totalmente dominante en la cultura occidental, suele estar asociado a un sentimiento de fragilidad y de miedo ante la posibilidad de su pérdida.

¿QUIÉN TIENE MIEDO?

Antes de seguir adelante anticipo que estoy convencida de que cuando un crítico o crítica habla de las emociones que puede suscitar un texto, pisa ineludiblemente el terreno de su propio mundo interno. Considero, asimismo, que «el lector» o «el receptor» del que solemos hablar los críticos para explicar los efectos intelectuales y emocionales de lo *ominoso* o de lo *fantástico* no es un concepto teórico bien delimitado ni una generalización basada en investigaciones empíricas, sino una conjetura derivada de la propia experiencia de lectura y, eventualmente, de su comparación con la experiencia de lectura de otros amantes del género.

He tratado de fundamentar esa idea en un trabajo del 2014 (178-181) y ahora, gracias a la posibilidad que da la internet de acceder fácilmente a textos que hasta no hace mucho resultaban poco accesibles por su antigüedad o lugar de publicación, encuentro un respaldo retroactivo en un artículo del año 1906, que es el primero en tratar de definir el concepto de lo «ominoso» (*das Unheimliche*) y de su relación con la literatura antes de que Freud publicara su célebre ensayo sobre ese mismo tema. Me refiero al estudio de Ernst Jentsch «Zur Psychologie des Unheimlichen»,¹ en el que el autor pone de relieve la complejidad semántica y la riqueza connotativa que tiene en la lengua alemana el término *Unheimlich* y en ese contexto señala la variabilidad de su referente según la índole de las personas y según las circunstancias en que se encuentran:

No se intentará aquí definir la esencia de lo ominoso. Semejante definición conceptual tendría muy escaso valor. Ello se debe fundamentalmente a que la misma impresión no ejerce necesariamente el mismo efecto ominoso en todo el mundo. Además, en un mismo individuo la misma percepción no resulta necesariamente «ominosa» siempre, o al menos no siempre del mismo modo. Pero esto no equivale a decir que no sea posible dar una definición operativa del concepto de lo «ominoso», pues se puede suponer que la impresión que genera ese sentimiento funciona del mismo modo dentro de una cierta extensión psico-fisiológica (1906: 195; la traducción es mía).

1 El texto fue publicado en dos partes en el semanario psiquiátrico *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* (1906, núm. 22, pp. 195-198 y núm. 23, pp. 203-205). Se puede leer en el siguiente enlace: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19552> (consultado el 20 de enero de 2017). Este estudio ha sido repetidamente mencionado en las muchas relecturas críticas del texto freudiano, pero casi siempre ha sido tratado como una suerte de telón de fondo de las ideas (y los fantasmas) de Freud. También existe una traducción al inglés que no pude consultar: «On the Psychology of the Uncanny» (trans. Roy Cellars), *Angelaki*, vol. 2, núm. 1 (1995), pp. 7-17.

Más adelante volveré sobre este concepto y sobre la dificultad de apresar y generalizar el tipo de emociones que engloba, pero me importa enfatizarlo desde un comienzo pues con frecuencia lo más evidente pasa inadvertido. Mi énfasis en hacer explícito lo que suele quedar implícito se debe, además, a que el tema de este estudio está estrechamente conectado con una experiencia personal inquietante y angustiosa: la de haber estado en riesgo de perder la vista.

ASOCIANDO LIBREMENTE

Después de este desvío confesional, vuelvo los ojos a los ojos, al miedo ligado a su pérdida -miedo que ahora puedo reconocer sin incomodidad como mío- y a la presencia de este tema en diversos contextos narrativos verbales o visuales, que pueden hacer fuerte impacto en cierto tipo de receptores entre los cuales me incluyo.

Puesta en plan asociativo y dejando fluir el recuerdo de las situaciones ficcionales que me provocan incertidumbre y miedo, lo primero que me viene a la mente es la célebre escena de *Un perro andaluz* de Buñuel en la que un ojo que aparece en primer plano es cortado por una navaja. También acude a mi memoria otra escena cinematográfica particularmente macabra de una película indo-británica del año 2008, *Slumdog Millionaire* (titulada en español *Quisiera ser millonario*) en la que uno de los niños de la calle que han sido capturados por una banda de delincuentes para hacerlos trabajar como mendigos, es seleccionado por su buena voz y sometido a una brutal operación. Pese a su coloración onírica, la imagen es de una vividez casi intolerable: un maleante ducho en ese tipo de «tareas» arroja al niño sobre un tablado, lo desmaya y con una cuchara calentada al rojo vivo vierte un líquido hirviente sobre sus ojos y luego se los tapa con un trapo sucio. El objetivo de semejante atrocidad es convertirlo en un «cieguito cantor» para que inspire mayor compasión y pueda recibir más limosnas que un niño pobre pero sano.

Pienso asimismo en la horrenda escena del final del tercer acto del *Rey Lear* de Shakespeare en la que el malvado Duque de Cornwall pisotea al Conde de Gloucester y le arranca un ojo con la espuela de su armadura y unos instantes después le arranca el otro ojo vociferando: «¡Fuera, gelatina vill!».

Recuerdo también un pasaje de «El gato negro» de Edgar Allan Poe, en el que el protagonista, en un violento acceso de cólera y de gratuita crueldad, saca de su bolsillo un cortaplumas, sujeta del pescuezo a su fiel gato y le arranca un ojo. Ese pasaje abre un arco de suspenso, que se resolverá, al final

del cuento, con la reaparición de ese mismo gato —o de su doble—, cuando se rompe el muro en el que había quedado emparedado junto con el cadáver de la esposa del protagonista. El gran arte descriptivo de Poe ha dejado grabada en mi memoria la espeluznante imagen «audiovisual» de un gato negro «con la roja boca abierta y el único ojo de fuego» aullando sobre la cabeza de un cadáver en descomposición.

Por cierto que el ejemplo literario más antiguo de este tipo de atrocidad es aquel momento del *Edipo Rey* de Sófocles en el que el héroe, que acaba de enterarse de su verdadera procedencia e identidad —que lo convierten en asesino de su padre y marido de su madre— se destroza los ojos con un broche de metal y se muestra luego a los espectadores con el rostro bañado en sangre y en una horripilante gelatina negruzca. En conformidad con las convenciones escénicas clásicas, la brutal autoagresión no se realiza a la vista del público, pero la describe un mensajero con tal lujo de detalles, que es casi imposible sustraerse al horror que suscita la imagen evocada por sus palabras.

Pienso que no es casual que esta tragedia fuera la predilecta de Aristóteles, quien en su *Poética* adjudicó a la poesía trágica el fin específico de producir la catarsis de conmoción y terror. Cabe enfatizar que el término utilizado para designar ese miedo de alto voltaje provocado por la identificación con el sufrimiento ajeno y la posibilidad de padecer ese mismo sufrimiento en carne propia, es *fobos*, una palabra cuya raíz léxica reaparece, por una elección muy apropiada, en el neologismo psiquiátrico *fobia*, que se aplica a un temor irracional, arrollador y paralizante.

No quiero sugerir con esta asociación que el *Edipo Rey* pueda sumarse a la lista de precursores de lo fantástico-terrorífico. Sin embargo, sí quiero dejar anotado que el peculiar desarrollo de la trama, en la que el protagonista actúa como el detective que busca desenmascarar al individuo que ha cometido los peores crímenes y lo encuentra en sí mismo para su propio espanto, contiene algunos de los ingredientes que caracterizarán a ese tipo de relato creado por Edgar Allan Poe en el que la indagación racional puede llevar a una experiencia de horror (como en «Los crímenes de la calle Morgue»). Además, ningún espectador de nuestros días podrá negar que la historia de Edipo, atravesada de principio a fin por la oscura fuerza de los oráculos y llena de inverosímiles casualidades, contiene en germen algunos de los ingredientes que resultan familiares para quienes estudian lo «fantástico» o lo «extraño-inquietante».

FREUD Y SUS CRÍTICOS

La conexión con Edipo es insoslayable cuando pensamos en aquel ensayo de Sigmund Freud que sigue siendo clave para entender las emociones que puede suscitar la literatura fantástica: *Das Unheimliche* («Lo ominoso» o «Lo siniestro»).

En ese texto el creador del psicoanálisis analiza el complejo racimo de significados del término alemán *Unheimlich* y trata de explicar la génesis de la experiencia designada por él valiéndose tanto de situaciones de la vida real como de las creadas por autores de ficciones literarias. Es en este marco que el relato de E.T.A. Hoffmann «El hombre de la arena» concita su atención y lo lleva a recordar aquella pieza fundamental de su explicación del funcionamiento de la mente que es la ansiedad de castración como parte crucial del desarrollo del niño, quien por la amenaza implícita en la figura del padre renuncia al deseo hacia su madre, reconoce la diferencia sexual y se identifica con el progenitor de su mismo sexo.

Inspirado en el análisis semántico del término y en interpretaciones filológicas, Freud define la experiencia de lo ominoso como algo recóndito y oscuramente familiar que debió permanecer oculto y que sale a la luz en situaciones excepcionales como una fuerza amenazante, generadora de extrañeza, incertidumbre y miedo. Se trataría, según Freud, de la reaparición en la conciencia de creencias mítico-mágicas ancladas en lo más profundo de la psique, tales como el animismo, la realización de deseos mediante el pensamiento o el regreso de los muertos al mundo de los vivos. Freud admite que las situaciones de la vida real capaces de suscitar estos sentimientos forman un repertorio bastante reducido, pero que los creadores de ficciones literarias pueden producir una gama mucho más amplia de situaciones inquietantes.

Diversos analistas de *Lo ominoso* han señalado el reduccionismo de la interpretación que Freud hace del texto de Hoffmann y lo atribuyen a su interés en confirmar sus propias ideas y sus propias obsesiones, un interés que parecería «cegarlo» para ver otros aspectos no menos importantes del cuento. Se le reprocha, por ejemplo, que reduzca a una nota al pie de página la importancia del personaje femenino de Olimpia, la muñeca mecánica de la que se enamora Nataniel creyéndola una mujer real.

En opinión de sus críticos, Freud minimiza la importancia que tiene en el texto el tema del doble y omite por completo las reacciones de inquietud y de extrañeza que generan en quienes ven bailar y cantar a Olimpia la falta de expresividad y la hierática perfección de la joven para oponerse a la única in-

interpretación que precedía a la suya, la de Walter Jentsch. Es tal vez por eso que en su recuento del argumento de «El hombre de la arena» la destrucción final del robot no ocupa un lugar prominente pese a la intensidad de las emociones que la escena genera en el protagonista.

Recordemos que cuando Nataniel se anima a ir a pedir la mano de su amada a su «padre», el físico Spalanzani, se topa con una escena terrible: una lucha encarnizada entre Spalanzani y el óptico Coppola (doble de Coppelius) por la posesión de Olimpia. El saldo de ese violento forcejeo es una descalabrada muñeca de madera y unos ojos de vidrio rotos y sangrantes que han ido a parar al suelo y que Spalanzani arroja al pecho del infortunado pretendiente. El hecho de que los ojos sean de vidrio y estén ensangrentados tiene dos probables explicaciones que el narrador deja deliberadamente abiertas: o están manchados con la sangre de las heridas de Spalanzani (a las que hace expresa referencia) o simplemente están sangrando. La ambigüedad es posible gracias a la óptica de un escritor-narrador que por momentos parece ubicarse en la mira de Nataniel, cuya imagen del mundo circundante aparece a veces borrosa o un tanto distorsionada por sus cambiantes estados anímicos. El episodio tiene un desenlace trágico: la visión de esos restos perturbadores, junto con el descubrimiento de la verdadera naturaleza de la figura femenina que había despertado en él su más intensa pasión, sumergen al protagonista en la locura y lo llevan finalmente a intentar asesinar a su novia de carne y hueso y a lanzarse al vacío desde lo alto de una torre.

Para el padre del psicoanálisis lo que cuenta —lo realmente importante— no es la extraña relación amorosa del protagonista con la bella Olimpia ni la incertidumbre en relación con el carácter animado o inanimado de la «hija» de Spalanzani, sino el terror infantil del joven Nataniel de que un monstruo desconocido, el hombre de la arena, o sus representantes humanos, la fantástica dupla Coppelius-Coppola, le quemen o le arranquen los ojos, terror que él fácilmente puede interpretar como un sustituto de esa pieza básica de su teoría que es la amenaza de castración.

En la mencionada nota al pie de página Freud indica que el padre de Nataniel y el siniestro Coppelius representan la imagen del padre fragmentada en dos opuestos por obra de la ambivalencia. En la historia infantil, el «padre malo» amenaza con dejarlo ciego (castración) y el «padre bueno» intercede para salvarle los ojos. El deseo de que muera el padre malo hallaría su figuración en la muerte del padre bueno, de la que se culpabiliza a Coppelius. Más adelante, este par de padres es representado por el profesor Spalanzani y el óptico Coppola. Según Freud ambos son padres de Olimpia y de Nataniel.

A Olimpia la construyen y luego la destruyen. De un modo análogo, en el recuerdo de infancia de Nataniel, Coppelius, doble de Coppola, primero quiere cegar lo pero después de renunciar a hacerlo le descoyunta brazos y piernas a manera de experimento, trabajando con él como lo haría un mecánico con una muñeca. La rotunda conclusión freudiana es que Olimpia «no puede ser otra cosa que la materialización de la actitud femenina de Nataniel hacia su padre en la primera infancia».

Semejante conclusión tiende a verse hoy, después de un siglo de muy diversas reinterpretaciones del modelo psicoanalítico «clásico», como una aplicación un tanto mecánica del reverso del complejo edípico o «*Edipo negativo*» (el apego secundario al padre y la hostilidad secundaria a la madre en el hijo varón). En esta misma línea, un sagaz estudioso de lo *Unheimlich*, Nicholas Royle (2003: 41), conjetura convincentemente que la «ceguera» de Freud en relación con la relevancia de la muñeca Olimpia y del tema del doble en «*El hombre de la arena*», es, entre otros motivos, el resultado de su afán por disminuir la importancia de su predecesor, Ernst Jentsch.

En efecto, Jentsch precedió conceptualmente a Freud en varios aspectos: resaltó la riqueza semántica y la apropiada ambigüedad del término *Unheimlich* para designar un sentimiento inquietante; definió ese sentimiento como falta de orientación o inseguridad y lo asoció con el temor a lo desconocido; señaló que una de las principales fuentes de incertidumbre psíquica es la idea de que un ser sin vida pueda cobrar vida o, al contrario, que un ser que parece animado se revele como inanimado; señaló la posibilidad de que los textos literarios sean capaces de suscitar ese sentimiento; y, por último, destacó la maestría de E.T.A. Hoffmann para tratar temas «ominosos» (como dejar en la duda sobre si un personaje es un ser humano o un autómatas).

Otra objeción a la interpretación freudiana se refiere a su carácter fundamentalmente contenidista y a su falta de atención a la configuración narrativa del texto, cuyas ambigüedades y resonancias «ominosas» se derivan precisamente de la forma de narrar unos hechos improbables. En opinión de sus críticos, Freud no pudo ver —o no le interesó ver— que, a diferencia de las situaciones de la vida real, en las ficciones literarias lo «ominoso» es un efecto de lectura, derivado de las perspectivas, las voces, los baches informativos, las borrosidades en la separación de planos o el tipo de articulación con que se relatan unos hechos que fuera de su marco narrativo no producirían una experiencia de incertidumbre, extrañamiento o inquietud.²

2 Véase una interesante interpretación de lo que el texto podría revelar sobre el propio Freud, así como una revisión de numerosas lecturas críticas de «Lo ominoso» (en Royle, 2003: 39-50).

Se ha observado, asimismo, que su resumen del contenido de «El hombre de la arena» no es valorativamente «neutral» pues omite unos aspectos y pone de relieve otros, imponiendo un tipo de ordenamiento y una distribución de focos de relevancia que dependen de los intereses y afectos que orientan su lectura. Se trataría, en suma, de algo similar a la coherencia «desnaturalizadora» que se manifestaría en el relato diurno de los sueños.³ Por cierto que esta observación no solo es aplicable al texto de Freud sino a todas las síntesis argumentales que hacemos los críticos cuando analizamos una obra, allí incluidas las que yo misma presento en este trabajo...

LA RELECTURA LACANIANA DE FREUD (Y DE HOFFMANN)

Como lo ha señalado Martin Jay en una columna de la revista *Salmagundi* (1995) en la que ofrece un panorama de la difusión e influencia del texto freudiano desde su publicación en 1919, durante medio siglo casi nadie le prestó mayor atención hasta que Lacan lo retomó y reinterpretó en su seminario sobre la angustia en 1962, pero el texto de sus clases permaneció inédito por mucho tiempo. Recién en los años setenta surgió un marcado interés por el tema y desde entonces en adelante, el concepto de lo *unheimlich* (o *uncanny*) se volvió atractivo e influyente fuera del ámbito psicoanalítico y extendió su influencia a los más diversos campos de estudio (filosofía, crítica literaria, arquitectura) hasta volverse una noción central del pensamiento posmoderno.⁴

Como no quiero desviar mi atención de «El hombre de la arena», me limitaré a recordar aquí las ideas de Lacan sobre el texto de Freud y el cuento de Hoffmann, (publicadas y traducidas al español en el año 2004).

En una de las clases recogidas en el libro 10 de su *Seminario*, la del 28 de noviembre de 1962, cuyo tema fundamental es la angustia, Jacques Lacan propone una relectura del concepto freudiano de lo «ominoso» y de su análisis del cuento de Hoffmann. En su reinterpretación de «El hombre de la arena» Lacan parecería conciliar la lectura freudiana del cuento, que enfatiza el concepto de castración, con las interpretaciones que ponen de relieve el clásico

3 Véase el interesantísimo análisis del texto freudiano propuesto en 1976 por Hélène Cixous, en el que la célebre teórica y creadora feminista desarrolla la hipótesis de que el texto escrito por Freud, tan cargado de «pruebas» documentales y tan rico en desvíos, ramificaciones e intentos de validación, tiene como sombra o «doble» la incertidumbre que Freud proyecta en el desarrollo de sus ideas.

4 Quien esté interesado en la historia de la difusión, expansión y reapropiación por otras disciplinas de la idea freudiana de lo *Unheimlich*, encontrará exhaustiva información y un lúcido estudio de la génesis y las mutaciones del concepto en Masscheleein (2011).

tema del doble. Este tema es introducido y explicado sobre la base de una noción que es fundamental en la tónica lacaniana: la idea de «*falta*».

Para Freud la angustia se relaciona con la sensación de que *algo falta*, de que *no hay algo*. Para Lacan, en cambio, la angustia tiene que ver con algo irrecuperable a lo que no se quiere renunciar. La angustia estaría ligada a la negativa a aceptar la pérdida definitiva de aquella mítica unidad, plenitud e indiferenciación previas al nacimiento. Lo *Un-heimlich* —la no-casa, lo no familiar— es, según Lacan, lo que aparece en el lugar donde debería estar la falta en la que se funda nuestra subjetividad. O en otra paráfrasis: cuando de pronto faltan todas las normas que constituyen a la falta como tal, cuando esa falta —ese vacío, esa carencia para la que no hay imagen— es obturada por un producto de la imaginación -por un «fantasma» de sí mismo como el que ve el niño pequeño en el estadio del espejo- la falta de esa falta que configura al ser humano como sujeto en virtud de su relación con el *Otro*, produce un efecto angustioso. En palabras de Lacan:

El hombre encuentra su casa [*Heim*] en un punto situado en el Otro, más allá de la imagen de la que estamos hechos.

Este lugar representa la ausencia en la que nos encontramos. Suponiendo, como a veces ocurre, que ella se revele como lo que es —o sea, que se revele la presencia en otra parte que constituye a este lugar como ausencia— entonces ella manda en el juego, se apodera de la imagen que la soporta, y la imagen especular se convierte en la imagen del doble, con lo que ésta aporta de extrañeza radical. Por emplear términos que adquieren su significación por oponerse a los términos hegelianos, hace que aparezcamos como objeto, al revelarnos la no autonomía del sujeto (Lacan, 2004: 58).

Para Lacan la muñeca mecánica Olimpia, a la que el héroe observa extasiado desde su ventana, es exactamente esa imagen «en la operación de completarla con aquello que, en la forma misma del cuento, se distingue de ella, a saber, el ojo. El ojo del que se trata no puede ser sino el del héroe» (2004: 58).

Esta interpretación parecería confirmada en la escena mencionada más arriba, en la que el protagonista ve (o cree ver en su alucinación) que los ojos de la muñeca descalabrada lo miran desde el suelo y que Spalanzani los recoge y se los arroja al pecho: «Entonces, Nathanael vio un par de ojos sangrientos mirándole tirados en el suelo, Spalanzani los cogió con la mano que no tenía herida y se los tiró, alcanzándole en el pecho» (Hoffmann, 2007: 313).

Esta visión angustiosa es una variante de otra imagen que aparece en un momento anterior del relato, dentro de un poema del protagonista que

contiene la narración de una pesadilla. Dentro de esa pesadilla, cuando el héroe está a punto de casarse con su novia de carne y hueso, los ojos de la novia saltan al pecho del novio «como sangrientas chispas»:

Por fin, se le ocurrió convertir en objeto de un poema el oscuro presagio de que Coppelius iba a perturbar la felicidad de su amor. Se representó a sí mismo y a Clara, unidos por fiel amor, pero de vez en cuando era como si un puño negro entrara en su vida y les arrebatara cualquier alegría. Por fin, cuando ya están en el altar, el horrible Coppelius aparece y toca los dulces ojos de Clara, que saltan al pecho de Nathanael como sangrientas chispas, abrasándolo y quemándolo (Hoffmann, 2007: 299).

En mi opinión, no hay que hacer un gran esfuerzo para conjeturar que tanto los ojos de la novia como los de la muñeca mecánica aparecen, como lo intuye Lacan, en el lugar de los ojos dañados (o dañables) del protagonista del cuento. Esos ojos son «el doble» de los ojos del protagonista.

Pese a todas las objeciones señaladas, me inclino a pensar (basándome, como lo anuncié, en mi propia experiencia de lectura) que, como lo percibió Freud, lo más inquietante del texto de Hoffmann es que alguien —un monstruo de pesadilla como el hombre de la arena o un ser malvado como el alquimista-brujo Coppelius— con un poder superior al de un niño y al de su propio padre —quien muere en uno de esos ensayos alquímicos— pueda amenazarlo con arrancarle los ojos o quemárselos con brasas.

Como vimos, la interpretación psicoanalítica de ese terror puede variar. El resorte más profundo del espanto de Nataniel ante la amenaza de perder los ojos se puede definir, según las diversas perspectivas psicoanalíticas y los muchos estudiosos del texto que se apoyan en ellas, como un sustituto de la inconsciente ansiedad de castración, como la angustia generada por el taponamiento de la falta constitutiva del sujeto o bien como la identificación con un doble que sufre el daño tan temido y que, en tanto duplicación del sí mismo, borrona los límites entre lo uno y lo múltiple, entre la singularidad individual y un infinito de posibles réplicas.

EL MONSTRUO ARRANCA-OJOS Y SUS MUTACIONES

En el cuento de Hoffmann las posiciones correspondientes al monstruo ávido de ojos y al ser amenazado de perderlos están delimitadas con bastante claridad. En el lado de la víctima se encuentran Nataniel y su doble, la muñe-

ca Olimpia. En el lado del monstruo se alinean varias figuras que por momentos se confunden entre sí pero que son igualmente temibles: el hombre de la arena, el abogado-alquimista Coppelius y su doble, el óptico Coppola. Este último aparece bajo la imagen de un vendedor de barómetros y también de anteojos y largavistas, que el hombre ofrece, en un curioso alemán italianizado y lleno de resonancias siniestras, utilizando la expresión «*Oke, sköne Oke!*» (esp. «Ojos, bellos ojos»⁵).

El primero de los monstruos mencionados merece mención aparte por ser el arquetipo de los peores terrores infantiles. Se trata del ser de leyenda con el que las nodrizas y las madres de antaño amenazaban a los niños que no querían dormir: un hombre que llega sigilosamente de noche, que echa arena en los ojos de los chiquillos que siguen despiertos, que les arranca los ojos y que se lleva los ojos recién arrancados en una bolsa para alimentar con ellos a sus picudos hijos que viven en la luna. Esta es la versión del folclor alemán que recoge Hoffmann, pero yo recuerdo, desde la lejanía de mis años de infancia, una amenaza con la que trataban de atemorizarnos a las niñas y los niños traviosos de entonces: «si te portas mal viene el hombre de la bolsa y te lleva».

En otras ficciones de muy diversa procedencia quien asume en cierto modo la posición de un ser extraño e inquietante que puede lindar con lo monstruoso es quien se arranca los ojos a sí mismo: como el Edipo de Sófocles, que tras la revelación de su verdadera identidad y de su feroz auto-castigo se convierte en alguien que causa pavor y en objeto de abominación colectiva. O como la novia del cuento del escritor peruano Clemente Palma «Los ojos de Lina», una agraciada jovencita que se hace sacar los ojos y poner en su lugar dos ciegas cuencas de vidrio para eliminar los temores y las angustias que su mirada suscitaba en el novio.

Este relato, publicado en 1901, le acarreó el primer gran éxito a su autor y hasta el presente sigue siendo considerado una de sus mejores creaciones. Me inclino a pensar que el prestigio y el atractivo del texto se basan en la mezcla de sublimidad y truculencia que implica la decisión de la novia de renunciar a sus ojos como prueba de amor y en la acertada dosificación de los detalles que conducen a la escena en que ella muestra el resultado de su sacrificio.

Un narrador-testigo introduce el relato, supuestamente autobiográfico, del Teniente Jym, un marino de la Armada Inglesa que en rueda de amigos

5 *Oke* es una deformación del italiano *occhi* («ojos») y *sköne* es una deformación del alemán *schöne* («bellos»). Hoffmann da la versión supuestamente fonética de la ridícula manera de hablar de un italiano que no conoce bien el alemán y que por eso pretende darle un barniz germano al italiano *occhi* y pronuncia mal el alemán *schöne*. El traductor de la versión utilizada aquí trata de mimetizar la ominosa incorrección del siguiente modo: «También teng' h'mosos ocos ... h'mosos ocos ...».

refiere una terrible experiencia de la época en que se enamoró de su esposa, una mujer de bellísimos ojos llamada Axelina o, de manera abreviada, Lina. Lo anormal e inquietante de su historia radica en los extraños poderes de la mirada de Lina y en el efecto torturante, como de magia negra, que ella era capaz de ejercer sobre él. En largas tiradas de aliento lírico, ricas en metáforas y símiles de una gran plasticidad, el narrador describe el impacto emocional y las reacciones físicas que esos ojos y esa mirada podían provocar en quien los contemplara:

Cuando Lina fijaba sus ojos en los míos me desesperaba, me sentía inquieto y con los nervios crispados; me parecía que alguien me vaciaba una caja de alfileres en el cerebro y que se esparcían a lo largo de mi espina dorsal; un frío doloroso galopaba por mis arterias, y la epidermis se me erizaba, como sucede a la generalidad de las personas al salir de un baño helado, y a muchas al tocar una fruta peluda, o al ver el filo de una navaja, o al rozar con las uñas el terciopelo, o al escuchar el frufrú de la seda o al mirar una gran profundidad (2006: 18).

Las ideas de Lina —recuerda Jym— no eran para él entes abstractos sino objetos visibles que aparecían en sus pupilas en forma de sombras o de destellos amenazantes que invadían la mente de quien los observara:

Esas entidades inmateriales e invisibles que tenemos todos o casi todos, pues hay muchos que no tienen ideas en la cabeza, pasaban por las pupilas de Lina con formas inexpresables. He dicho sombras porque es la palabra que más se acerca. Salían por detrás de la esclerótica, cruzaban la pupila y al llegar a la retina destellaban, y entonces sentía yo que en el fondo de mi cerebro respondía una dolorosa vibración de las células, surgiendo a su vez una idea dentro de mí (2006: 18).

La escena en la que culminan la tensión emocional y el ritmo crecientemente agitado del relato es la del reencuentro de los novios después de una larga reclusión de ella por una supuesta enfermedad. Cuando él entra en el cuarto en penumbras para hablar de los preparativos de la boda y para observar juntos los regalos, ella le entrega una cajita de cristal y abre la ventana para que la observe mejor:

Abrí la caja y se me erizaron los cabellos de espanto; debí ponerme monstruosamente pálido. 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, hechos con zumos de fresas silvestres. Salté desesperado y cogí violentamente a Lina de la mano.

—¿Qué has hecho, desdichada? —¡Es mi regalo de boda! —respondió tranquilamente.

Lina estaba ciega. Como huéspedes azorados estaban en las cuencas unos ojos de cristal, y los suyos, los de mi Lina, esos ojos extraños que me habían mortificado tanto, me miraban amenazadores y burlones desde el fondo de la caja roja, con la misma mirada endiablada de siempre... (224-223)

Si el relato hubiera concluido en este punto, estaríamos ante un cuento fantástico clásico de impecable factura, en el que la extrañeza y el horror están representados en el protagonista y sus oyentes, quienes a su vez podrían generarlos en «el lector». Sin embargo, en un repentino giro que corta de un tajo la expectante inquietud y la tensión emocional acumuladas hasta ese punto en el relato del marino, Palma prefirió acabar su historia poniendo en boca del protagonista un chiste un tanto misógino, muy propio de la época y del medio social y cultural en el que se movía cómodamente: el Teniente Jym rompe el emocionado silencio de sus oyentes para aclararles que todo lo narrado ha sido invento suyo y por añadidura inverosímil, pues las mujeres reales resolverían el problema arrancándoles los ojos a sus parejas para que no pudieran mirarlos....

Como hemos visto hasta ahora, el monstruo no solo habita en quienes encuentran placer en arrancar los ojos ajenos para comerlos, para hacer sufrir o para experimentar con ellos, sino también en quienes destruyen sus propios ojos cuando actúan bajo el impacto de violentas emociones o de pasiones morbosas.

Para completar esta galería de seres temibles y de comportamientos crueles, cabría añadir que lo monstruoso también puede estar alojado en el interior de quien teme perder la vista: como el Nataniel de E.T.A. Hoffmann, quien después de su enamoramiento e identificación con la muñeca mecánica Olimpia, cuando ve o cree ver que a ella le arrancan la cabeza y los ojos, enloquece y trata de asesinar a su novia real. O como la *alterego* ciega de la narradora chilena Lina Meruane, quien se perfila, hacia el final de su novela *Sangre en el ojo* como la voraz sacrificadora del ojo sano de su pareja.

LOS OJOS, LA SANGRE, EL SACRIFICIO INMINENTE

Sangre en el ojo apareció en 2012 y ya tiene cinco ediciones (la última de ellas en Lima). Pienso que esta novela, atravesada de comienzo a fin por una inquietante ambivalencia, merece una atención especial, pues además de estar

directamente relacionada con el cuento de Clemente Palma, es un apasionante relato autoficcional que linda con lo insólito y lo escalofriante.⁶

En la difícil tarea de reconstruir imaginativamente un suceso traumático, la autora libera una oscura y soterrada fuerza que a la manera de la célebre dupla Dr. Jekyll y Mr. Hide puede salir inesperadamente a la superficie y borrar los límites entre buenos y malos y entre víctimas y victimarios. En consonancia con esa borrosidad, los elementos paratextuales que preceden al relato sugieren la existencia de un enigma cuya resolución queda pendiente.

La novela se abre con una dedicatoria en tono lírico, dirigida a un cirujano oftalmólogo de Nueva York que lleva ese mismo nombre y ejerce esa misma profesión: «A Paul Latkany, que vela en la oscuridad».

En la página siguiente aparece un pasaje ligeramente modificado del cuento de Palma «Los ojos de Lina», que cumple la función sintetizante y anticipatoria de un epígrafe:

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

—¿Qué has hecho, desdichada?

Esos dos textos, no-ficcional el uno y ficcional el otro, preparan al «lector» —quizás valga la pena insistir en que la posición del lector está ocupada por mí misma— a oscilar entre metáforas trilladas y ominosas reliteralizaciones; entre nombres, lugares y circunstancias de la vida real y, de otro lado, nombres, personas y situaciones imaginarias, propias del mundo novelesco.

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

La novela presenta una ligera variante del que sería el modelo autoficcional «puro», pues el nombre del personaje que narra su historia no coincide totalmente con el nombre de la autora. La protagonista se llama *Lucina* y es una escritora que ha publicado libros «bajo un nombre inventado» (2014: 21) que es paradójicamente idéntico al nombre de la autora de la novela y al del personaje de Palma: *Lina*. A partir de este dato y de otros detalles argumenta-

6 Estas reflexiones son un adelanto de un estudio más extenso que publicaré próximamente con el título «La amenaza de la literalidad: *Sangre en el ojo* de Lina Meruane».

les se hace evidente que el nombre propio *Lucina* (o *Luz/ina*) es el producto de la combinación del nombre propio *Lina* y la palabra *luz* —la luz que la protagonista deja de ver cuando se produce el derrame o la intensa y desnuda luz que invade su campo visual después de una cirugía que no tiene éxito. No hay que «ver» aquí, sin embargo, un malabarístico juego verbal, sino más bien la sugerencia de que la voz narrativa *es y no es* la de la autora de *Sangre en el ojo*. O en otras palabras: que no es posible trazar claras fronteras entre lo vivido, lo reconstruido hurgando en la memoria, lo fantaseado y lo que va surgiendo en el acto de escribirlo.

En una entrevista concedida al diario *Ñ* digital,⁷ Lina Meruane hace un claro deslinde entre lo autobiográfico y el tipo de ficción que ella propone en *Sangre en el ojo*. Reconoce allí que el punto de partida para la elaboración del texto fue la necesidad de contar un episodio terrible de su vida y que contempló la posibilidad de escribir una memoria pero que pronto comprendió que ceñirse a lo estrictamente autobiográfico sería una manera de limitar los hallazgos que ella misma podría hacer a través de una rememoración más imaginativa. En sus palabras: «abstenerme de la ficción me impedía hurgar en lo que estaba detrás del evento, y que de pronto era mucho más importante. En ese momento abandoné la mimesis y me permití ir hacia el otro lugar de la novela».

Ese «otro lugar de la novela», que a medida que progresa la historia comienza a adquirir un perfil amenazante, se sugiere desde un comienzo en la tendencia a reliteralizar metáforas comunes relacionadas con la esfera de los ojos y de la visión, como *amor ciego*, *odio ciego* o *prestar un ojo*. Esta última expresión, que en el contexto en que es utilizada sugiere un sentido afín al de la frase hecha *dar una mano* (es decir, «ayudar a un ciego orientándolo en sus acciones»), no anula, sin embargo, la posibilidad de la interpretación literal «dar (o donar) un ojo». En este y en otros muchos casos similares la voz de la narradora juega maliciosamente con ambas interpretaciones.

Hacia esa otra dimensión apunta asimismo una tendencia que se intensifica a medida que avanza el relato: la sugerencia, a través de expresiones ambivalentes o de directas reflexiones de la narradora, de que sus resentimientos con la familia, unidos a su desesperación por recuperar la vista mediante un trasplante ocular, pueden despertar en ella un monstruo oculto.

Una vía por la que se manifiesta la latente predisposición de la protagonista a convertirse en una especie de cazadora de ojos es, además del uso de

⁷ Se puede consultar en el siguiente enlace: http://www.clarin.com/literatura/lina-meruane-entrevista_0_SJw4oShvmg.html (consultado el 10 de enero de 2017)

metáforas ambiguas, la narración de extraños rituales y de perturbadoras fantasías asociadas a los ojos de sus seres más próximos.

Una de esas fantasías se revela en la avidez con que ella pasa la lengua por los globos oculares de Ignacio, su leal compañero, cuando él está profundamente dormido. La idea de que esos órganos son apetitoso huevos culmina con un acto sexual en el que ella toma una vez más la iniciativa impulsada por una nueva fantasía caníbal: la fellatio del glande concebido como un *ojo ciego* (2014: 77).

Otra escena inquietante, en ese mismo registro a medio camino entre erotismo y canibalismo, se encuentra en la rememoración de un viaje en avión, en el que ella aprovecha una vez más el profundo sueño de Ignacio para abrirle los párpados, pasar la punta de su lengua por el borde del ojo y chupárselo entero con suavidad y lascivia (2014: 95-96).

Todas estas imágenes de voluptuosa voracidad sugieren un escenario supra o infra-real —ese «otro lugar» apartado de la mimesis autobiográfica— en el que los ojos sanos de los más próximos se transfiguran en presas codiciables.

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

Un pasaje especialmente impactante por su fuerza sensorial es uno en el que la madre de la protagonista, que había viajado de Santiago de Chile a Nueva York con motivo de la operación, se despide de ella con unas palabras que la hija-narradora mimetiza en un tono de impostado patetismo: «hija, si yo pudiera, te daría mis ojos. Me los sacaría aquí mismo, en esta calle» (122).

Como para desenmascarar la falsedad y la exageración implícitas en ese modo figurado de expresar los sentimientos, la hija-narradora da rienda suelta a una fantasía visual en la que recrea la dramática declaración materna interpretándola en su sentido literal (tal como podría hacerlo alguien que tuviera el síndrome de Asperger): «Yo estaba plantada sobre el cemento, fija en la idea de mi madre sacándose un ojo con sus largas uñas esmaltadas y luego sacándose el otro» (122).

La potente imagen de un ojo arrancado, desgarrado, tironeado para extraerlo de su cuenca deleita el pensamiento de la hija, a quien la sola perspectiva de un trasplante salvador le genera una particular excitación, que la lleva a besar los párpados de su madre de un modo rayano en lo incestuoso (123). Sin embargo, esa leve ensoñación es interrumpida de inmediato por el

cálculo de que esos ojos eran «demasiado viejos» (123), lo que la lleva a empujar a la madre hacia la puerta del taxi para que se marche de una vez.

La porción final del relato narra el fallido resultado de la larga y complicada operación realizada por el Dr. Lekz (alter ego del oftalmólogo de la dedicatoria). Lo que queda después de la intervención es una visión doble, distorsionada y borrosa que tras nuevas pruebas postoperatorias se revela como la antesala de la ceguera total.

En este último tramo la voz de la narradora adquiere un tono de creciente ansiedad y urgencia. Pide reiteradas veces a Ignacio que le dé «una prueba de amor» sin aclararle nada más y le pide, exige o suplica al Dr. Lekz que se anime a practicarle un trasplante. Como él le repite una y otra vez que el procedimiento solo se ha intentado con animales de laboratorio, nunca con seres humanos, ella termina su ruego al doctor —y su relato— con una sola frase, cargada de resonancias ominosas: «No se mueva doctor, susurré, espéreme aquí, yo le voy a traer un ojo fresco».

En el vacío de la página en blanco estas palabras finales dejan flotando una sugerencia aterradora: *¿será ella capaz de sacarle un ojo a su sufrido Ignacio, que está esperando fuera del consultorio?*

En el intento por encontrar una respuesta que la ficción se niega a dar, vuelvo al comienzo, al epígrafe con el que se abre la novela, pero el cuento de Clemente Palma, con su tranquilizante final, no me ayuda a descifrar ese silencio. En su reemplazo acuden a mi memoria dos imágenes más acordes con la veta ominosa del texto de Meruane. Una de ellas procede del relato de Hoffmann con el que comencé estas reflexiones: unos ojos de vidrio sangrantes, tirados en el suelo, miran fijamente al protagonista. La otra es la escena con la que se cierra el cuento de Cortázar «El ídolo de las cicladas»: un hombre desnudo, que acaba de matar a un amigo en estado de trance, se oculta detrás de una puerta semiabierta lamiendo un hacha ensangrentada a la espera de que llegue su mujer...

BIBLIOGRAFÍA

- CIXOUS, Hélène (1976): «Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The "Uncanny")», *New Literary History*, vol. 7, núm. 3, pp. 525-548.
- CORTÁZAR, Julio (1964): *Final del juego*, Sudamericana, Buenos Aires.
- FREUD, Sigmund (1999): *Das Unheimliche*, en Anna Freud (ed.), *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, tomo XII, Fischer Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main, pp. 227-278.

- (1986): *Lo ominoso*, en *Obras Completas. XVII*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, pp. 217-251.
- HOFFMANN, E.T.A. (2007): «El hombre de la arena», en *Cuentos*, eds. Ana Pérez y Carlos Fortea, Cátedra, Madrid, pp. 281-317.
- JAY, Martin (1995): «The Uncanny Nineties», *Salmagundi*, núm. 108, pp. 20-29.
- JENTSCH, Ernst (1906): «Zur Psychologie des Unheimlichen», *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 8.22, pp.195-198, y 8.23, pp. 203-205.
- LACAN, Jacques (2004): *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La Angustia (1962-1963)*, trad. Enric Berenguer, Editorial Paidós, Buenos Aires-Barcelona-México.
- MASSCHELEIN, Anneleen (2011): *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-twentieth-Century Theory*, SUNY Press, Albany.
- MERUANE, Lina (2014): *Sangre en el ojo*, Grupo Editorial Caja Negra, Lima.
- PALMA, Clemente (2006): «Los ojos de Lina», en *Narrativa completa*, Pontificia Universidad Católica del Perú Ediciones del Rectorado, Lima, pp. 217-225.
- POE, Edgar Allan (2007): «El gato negro», en *Obras completas*, estudio preliminar, prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar, Aguilar, Madrid, pp. 210-216.
- REISZ, Susana (2014): «Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable», en *II Congreso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional*, Dialogarts, Río de Janeiro, pp. 173-194.
- ROYLE, Nicholas (2003): *The Uncanny*, Routledge, New York.
- SHAKESPEARE, William (1980): *El rey Lear*, ed. y trad. Instituto Shakespeare bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero, Alianza Editorial, Madrid.