

«Fruta podrida» La escritura descompuesta de Lina Meruane

Beatriz Ferrús
(Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya)

Abstract The work of the successful Chilean writer Lina Meruane has received little critical attention. Her novel *Fruta podrida* covers some of the most recurrent themes of her production: women, illness and centre/periphery relations. A theoretical analysis of this text is proposed from the notions of biopolitics and abjection, but also from the formal strategies that pursue a decomposed and body writing.

Sumario 1. El cuerpo-fruta: la inscripción biopolítica (Zoila). – 2. La Enfermera: ¿empoderarse? – 3. La escritura des-compuesta: lo trans-genérico como experimentación literaria. – 4. Trans-genérico.

Keywords Woman. Illness. Centre and periphery. Biopolitics. Lina Meruane. Chilean Literature.

Ay, dónde termina este cuerpo, dónde está el punto y final de esta mujer

Fruta podrida, Lina Meruane

En «Fragmentos de un regreso al país natal» afirmaría Roberto Bolaño «Hay una generación de escritoras (chilenas) que prometen comérselo todo. A la cabeza, claramente, se destacan dos. Éstas son Lina Meruane y Alejandra Costamagna» (1998). Por otra parte, Lorena Amaro Castro en su prólogo a la reedición de *Cercada* (2014, pp. 7-19) reclama una mayor difusión de la obra de Meruane en el contexto chileno, ya que la «errancia» de la autora y su trabajo «poligráfico» la llevan a ser reconocida por los círculos académicos y literarios, pero no suficientemente difundida, a su juicio, en el mercado editorial chileno (cf. Amaro Castro 2014, p. 7).

Lina Meruane (Chile, 1970) de orígenes italo-palestinos, premiada y becada en su país, pero también por fundaciones internacionales (Premio Anna Seghers, Premio Sor Juana Inés de la Cruz), profesora en New York University, editada en importantes sellos como Mondadori o FCE, accesible en ebook, autora de géneros híbridos, cambiantes, sin 'fronteras', reclama para su lectura un nuevo espacio 'trans-genérico' y 'trans-nacional', una identidad transcultural, que ella misma aborda en *Volverse Palestina*, una

nueva visión sobre el mercado del libro donde opera con el proyecto Brutas Editoras, dedicado a geografías reencontradas y miradas cruzadas.¹

Se dice en *América Latina y la literatura mundial* sobre la literatura latinoamericana del presente: «A partir de la revolución mediática experimentada en los últimos años parece ser que conceptos como centro y periferia ya no se refieren a una posición geográfica simbólica, sino a una posición dentro de la estructura reticular del sistema... en un panorama en pleno proceso de cambio como el del campo literario transnacional del libro en español» (Gras Miravet, Müller 2015, p. 11).

No es el objetivo de este ensayo explorar el lugar que ocupa Meruane en este espacio globalizado, ni sus nuevas líneas de fuerza, para ello remitimos al trabajo de Dunia Gras Miravet, pero sí hemos de tenerlo presente al abordar la lectura de *Fruta podrida* como un ejemplo trans-*genérico* (ideológico/textual) de singular potencialidad, que sitúa sus líneas de fuerza en la literatura chilena, pero no solo, pues la supera y la trasciende.

Por ello, nos gustaría ubicar a Meruane en la *Cartografía de la novela chilena reciente* que diseña Areco Morales como punto de partida de esta escritura-nómada. Macarena Areco Morales agrupa a los jóvenes narradores chilenos en cuatro bloques: los que hacen literatura realista (de denuncia, «hablan por»), los que trabajan subgéneros (ciencia ficción, policial), los experimentalistas y los híbridos. Muchos de los principios que enuncia serían extensibles a una «cartografía del libro en español». De los experimentalistas, donde se encontraría Diamela Eltit, con la que algunos críticos compararían a Meruane, dice:

Su carácter teórico y metaliterario es lo que le otorga legitimidad, una suerte de ilegibilidad para la mayoría que es una legibilidad académica. Con una fuerte presencia de la intertextualidad, su epistemología y sus temáticas son, además de experimentales, posestructuralistas: opacidad de la relación significado/significante, constructivismo y artificialidad, descentramiento del sujeto, crítica a los esencialismos, a las identidades fijas y a las relaciones de poder, aporía y deconstrucción. (Areco Morales 2011, p. 181)

En un trabajo anterior, dedicado a la obra de Cristina Rivera Garza (Ferrús 2015), abordé las relaciones que entre teoría de género (posestructuralista) y literatura (de mujeres) se da en algunas escritoras contemporáneas, vinculadas a la academia, profesoras de filosofía o teoría. Un caso muy sintomático es el de la propia Rivera Garza que alimenta su literatura

¹ Agradecemos a Lina Meruane su visita al Departamento de Filología Española de la Universitat Autònoma de Barcelona, donde pronunció la conferencia: «*Cercada y Fruta podrida*: dos modos de lo político», el 7 de marzo de 2016, que nos ayudó a completar algunas de las ideas de este trabajo, ante la todavía escasa bibliografía crítica sobre el mismo.

de las reflexiones sobre el género, pero que también llega a parodiarlas en «Auto-etnografía con el otro» ¿Pertenece Meruane a esta novela experimental de la que habla Areco Castro, se da en ella una alianza entre teoría y literatura? La alianza existe, de ahí la pertinencia de la cita, aunque Lina Meruane formaría parte de la cuarta de las categorías propuestas: la novela híbrida, que traduce los recursos teóricos a un mayor nivel de legibilidad, que no la hace exclusiva de un lector académico. Una novela como *Fruta podrida* analiza la condición-mujer en determinadas situaciones sociales, pero no solo, sino que va más allá. Lo hace con un lenguaje experimental y creativo, pero que nunca abandona las condiciones de legibilidad. Veamos cómo.

1 El cuerpo-fruta: la inscripción biopolítica (Zoila)

En una ciudad rural, llamada Ojo Seco, dos hermanastras comparten su vida. La Mayor (María), química pesticida de una planta de producción de frutas (alusión al Chile de la dictadura, que hizo de esta industria su enseñanza), lucha con uñas y dientes por ocupar un puesto al que tienen acceso muy pocas mujeres y que la lleva a vivir obsesionada por la perfección físico-química. La menor (Zoila), a su cargo, enferma de diabetes, se ve obligada a enfrentarse a la realidad de un sistema médico-farmacéutico fuertemente capitalista: que da pautas y remedios, pero que cobra un gran precio por ellos, que convierte al enfermo en una tabla de control/descontrol de cifras, y que, además, depende de una lógica que se exporta desde un «Gran Hospital», que parece pertenecer a Nueva York, símbolo del neo-colonialismo económico que dicta el destino de otras geografías, tan importante en la historia de América Latina en el siglo XX.

Así, en uno de los escasos trabajos críticos que hemos podido localizar sobre el texto, Simone Fenna Walst lo vincula a una tradición de 'escrituras de la enfermedad' en la literatura latinoamericana, donde se encuentra también *Sangre en el ojo* (Meruane 2012), que piensa el cuerpo enfermo como alegoría de los problemas socio-políticos de América Latina:

Funciona también como una metáfora de la situación social chilena podrida, es decir, de los sueldos muy bajos y la explotación de los temporeros en plantaciones, todo a favor del capitalismo... Asimismo, la putrefacción de las frutas es una metáfora de la mala situación económica del país, al igual que de la medicina chilena. (Fenna Walst 2015, p. 8)

Con tintes surrealistas e hiperbólicos, *Fruta podrida* aborda desde un argumento relativamente sencillo una alegoría de la voracidad del capitalismo y sus marcas biopolíticas, de las relaciones entre centro y periferia y de la situación de subalternidad en que viven muchas mujeres, pero también

muchos sujetos y colectivos. Aunque es cierto que la novela está protagonizada por dos mujeres y que es posible rastrear temas de larga andadura en la literatura feminista latinoamericana de los setenta, los ochenta y los noventa, también lo es que Meruane los re-inscribe en una imagen de sentido global, que los hace recorrer caminos menos trillados. Lo 'trans' se presenta aquí como aquello que atraviesa, engarza, excede... El 'género' es solo uno de los hilos posibles desde los que abordar la identidad como tejido de multiplicidades.

De esta manera, Zoila y su cuerpo-fruta constituyen el eje central de la novela: «Tú serás la fruta que pase inadvertida» (Meruane 2007, p. 123). La cita con la que el libro concluye: «Ay, dónde termina este cuerpo, dónde está el punto y final de esta mujer. Que ella o cualquiera por favor me lo diga, y quizá entonces sí pueda por fin callarme» (p. 185) sintetiza sus dos líneas argumentales. Primero se trata un cuerpo del que se desconoce su límite, pues se filtra en el papel, en la escritura, como espacio de resistencia a las infinitas marcas de la microfísica, la novela explora la escritura con/del cuerpo. Después, se indaga sobre 'esta' mujer, que tampoco sabe dónde acaba, que es una concreta, pero pudiera ser otras muchas, como un continuum solidario. La categoría 'mujer' se sacude y se reexamina, gesto que recorre, una y otra vez, el feminismo teórico. La oposición sexo/género ha quedado trabada en el relato. ¿Cuáles son los límites entre lo biológico y las tecnologías de poder?

Dice Michel Foucault en el prólogo a su *Historia de la sexualidad* que el objetivo de su investigación es:

mostrar cómo los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo – en cuerpos, funciones, procesos fisiológicos, sensaciones, placeres; lejos de que el cuerpo haya sido borrado, se trata de hacerlo aparecer en un análisis donde lo biológico y lo histórico no se sucederían (como en el evolucionismo de los antiguos sociólogos), sino que se ligarían con arreglo a una complejidad creciente conformada al desarrollo de las tecnologías modernas de poder que toman como blanco suyo la vida. (Foucault 1998, p. 184)

La cita de Foucault no podría ser más precisa para describir el proceso que experimentará el cuerpo de Zoila, que es 'de mujer', pero que también sufre otras muchas inscripciones. Desde su primer desmayo, hospitalización y diagnóstico, la enfermedad, pero también la clínica, como dispositivo que la transforma, se convierten en el discurso rector de su vida y también en la de su hermana María, porque lo biopolítico es «la consideración de la vida por parte del poder... un ejercicio del poder sobre el hombre en cuanto ser viviente, una especie de estatización-de-lo-biológico o al menos una tendencia conducente a lo que podría denominarse la estatización-de-lo-biológico» (Foucault 2000, p. 217).

Desde el momento en que Zoila es clasificada como 'enferma crónica', 'diabética', ésta toma conciencia de la infinitud que el sistema espera que alcance su cuerpo y sus dolencias, de la pretendida sustitución de 'placer' por 'padecer' que debe aceptar. Mientras la Mayor aborda el cuidado de su hermana como el de las frutas de su fábrica, pensando, ante todo, en el cuerpo-gasto con el que acaba de aliarse:

Iba a tener una enfermedad metida dentro de su propia casa, la enfermedad se la había colado y no había forma de erradicarla. ¿Sólo mantenerla a raya?, gruñó, ¿sólo controlarla hasta que llegara el momento y la tecnología del trasplante hiciera posible la cura? ¿Pero cómo iba a pagarlo? No tendría nunca suficiente plata, no le alcanzaría ni aunque cobrara las horas extras que no cobraba. Y no las exigía porque quería complacer al Ingeniero, porque era necesario demostrar que podía como cualquier hombre, sin reclamar, sin admitir jamás cansancio o preocupaciones, sin apelar otras necesidades. Trabajar agachando el moño. Y se afanaba de uniforme, con botones y pantalones, como si no fuera lo que no era como si no tuviera el cuerpo que tenía. (Meruane 2007, p. 28)

Si María decide aplicar un programa de orden y de precisión de improbable alcance, donde el cuerpo controlado se erija en el imposible sustituto del cuerpo sano; al tiempo que hace de la/su maternidad un negocio, Zoila reniega de la reconstrucción biopolítica de su cuerpo y emprende la rebelión:

Su boca le envía órdenes precisas a mis oídos, que le transmiten las señales a mi cerebro para que yo las ejecute. Demasiadas órdenes, demasiado precisas. Pero no es ella quien inventó las reglas de esta desgracia: primero las dictaron científicos extranjeros en conferencias internacionales, y después de leer sus disquisiciones de laboratorio los médicos de grandes hospitales las aplicaron, y detrás obedecieron utilizándolas el Director de nuestro hospital, y el endocrinólogo y el nutricionista y los enfermeros...

Pero la cadena de repetición es demasiado larga y espaciada, se va distorsionando se interrumpe, llega entrecortada. No es posible acatar estas órdenes estrictas y exhaustivas. (p. 40)

Ante la imposibilidad de reconocerse en la cadena de repetición, la Menor convierte las subidas y bajadas de azúcar o las inyecciones de insulina en un lenguaje, que maneja de forma descuidada y que tiene su continuidad en la poesía que escribe en el cuaderno de composición, contrapartida de ese cuaderno de composición que la obligan a llevar los médicos, en espera de que allí anote unas inalcanzables cifras de azúcar reguladas. Zoila escoge instalarse en la abyección «No es la falta de limpieza o salud

lo que causa la abyección, sino aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden; lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas. Lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado» (Kristeva 1989, p. 11), para desde allí construir el contra-discurso de su destino.

Se escribe con el cuerpo: «El lenguaje del organismo es el único que realmente comprendes: ese idioma es tu única lengua y es tu mejor arma de ataque» (Meruane 2007, p. 124). Se intuye la 'performatividad' que nos regula y se juega a trabucar sus reglas:

Performatividad es reiterar o repetir las normas mediante las cuales nos constituimos: no se trata de una fabricación radical de un sujeto sexuado genéricamente. Es una repetición obligatoria de normas anteriores que constituyen al sujeto, normas que no se pueden descartar por voluntad propia. Son normas que configuran, animan y delimitan al sujeto de género y que son también los recursos a partir de los cuales se forja la resistencia, la subversión y el desplazamiento. (Butler 2002, p. 56)

No debemos de olvidar que durante siglos las mujeres han utilizado su cuerpo como lenguaje de rebeldía ante un poder que las subalternizaba y 'hablaba por' ellas desde diferentes instituciones. La sangre, la leche, las lágrimas, la enfermedad, el dolor o la maternidad son lenguajes que se remontan a los imaginarios medievales, donde las místicas, privadas de la palabra pública, hacen hablar al cuerpo, reducto al que han sido confinadas (cf. Ferrús 2007). Cuando Zoila decida reeditar este gesto de rebeldía se estará reconociendo en un linaje de larga andadura, habrá aprendido a hablar la 'chora': «canto anterior a la ley, antes de que el aliento fuera cortado por lo simbólico, reapropiado en el lenguaje bajo la autoridad que separa» (Kristeva 1991, p. 56).

Ahora bien, mientras la Menor es consciente de las trampas de la biopolítica, de sus exclusiones, y se resiste a ellas desde una autodestrucción que representa el fracaso de la institución médica y por extensión del Poder; la Mayor cree que conseguirá superarlas, reescribiendo el lenguaje de la maternidad para hacerlo productivo y no afectivo, ocupando un cargo de química pesticida poco habitual en una mujer.

No obstante, todos sus empeños van a verse burlados. Por eso, cuando descubra que ella es también un cuerpo-fruta, desechado cuando deja de producir, no podrá más que completar la rebelión de su hermana, ambas se vuelven una, el intercambio de pasaportes es una metáfora de la solidaridad que debiera encubrir la categoría 'mujer': «Debajo de la cama están todos mis ahorros y en el cajón encontrarás un pasaporte azul, con mi visado. Podrás usarlo, nadie notará que no somos la misma» (Meruane 2007, p. 110).

María y Zoila están marcadas por ser mujeres, solteras, ajenas a la protección masculino-paterna de cualquier tipo, pero también por pertenecer

a la clase obrera, al mundo rural, a una economía periférica; al tiempo que por convivir con una enfermedad crónica.

Fruta podrida es el escenario del despliegue de multiplicidades de las tecnologías de poder, que tocan todas la entretelas de la vida, así si el género (femineidad) condiciona las posibilidades sociales de las hermanas, también lo hace la clínica, que aquí se aprovecha de la situación subalterna de estas para convertirlas en objetos de experimentación. Pero hay más, pues la lógica multinacional de la fábrica de frutas transforma a las empleadas y a sus familias en una pieza más de su cadena de montaje, distribución y exportación; al tiempo que el hospital reedita el mismo gesto. De este modo, las temporeras se rebelarán contra la explotación que sufren en la fábrica, menstruando todas a la vez, haciendo de la sangre, de nuevo, un lenguaje de insumisión. Solo cuando la Mayor logre romper la solidaridad de estas la huelga finaliza y el Poder gana:

Mientras arreciaba el peor día del verano las temporeras habían empezado a menstruar de golpe, todas juntas, misteriosamente sincronizadas por las hormonas, y habían empezado a desconcentrarse de la labor, yendo sin cesar al baño y viniendo con la cara mojada y la ropa empapada... por la sed y el sudor, por la sangre que no paraba de correr entre sus piernas, todos esos fluidos saturados de bacterias que podían infectar el recinto. (Meruane 2007, p. 90)

La 'fruta podrida' de la novela alude a las piezas envenenadas por María, pero también a las mismas hermanas, que rechazan el 'deber ser' y luchan por escapar de la determinación de los imaginarios sociales, planteando modelos contra-discursivos. De ahí que Zoila decida viajar al Gran Hospital con una tijera que, marcada con su propia sangre (tinta), corta sondas y catéteres para liberar a aquellos que ella entiende que son sujetos de experimentación: «Hay tanto que cortar, Zoila... mientras todos se afanan por una cura mientras mantienen a los pacientes enchufados, pinchados, drenados, adelgazados, sentenciados a vivir así y sin derecho a discrepar» (Meruane 2007, p. 129); al tiempo que María utiliza el lenguaje que domina: la química, para envenenar la fruta de su empresa, provocando la ruptura de la cadena mercantil, pero también una sacudida de terror en la industria alimentaria,² otro de los grandes discursos biopolíticos.

2 La novela alude a la 'crisis de las uvas envenenadas' de 1989, una crisis diplomática con Estados Unidos a raíz de dos uvas que aparecieron envenenadas en un cargamento de exportación a este país.

2 La Enfermera: ¿empoderarse?

No obstante, ¿qué sucede con aquellos personajes que, aunque secundarios, representan a la institución médica? Sobre todo, ¿qué pasa con esa Enfermera que protagoniza un desquiciado monólogo de larga duración al final de la novela? ¿Ha conseguido 'empoderarse', ese verbo tan traído y tan llevado por el feminismo?

En Ojo Seco dos son los delegados de la Ley médica: el Director General, Médico General, Cirujano General, despojado de cualquier nombre que lo personalice y humanice, que reste prestancia al Poder que esgrime, y el Enfermero, que no es más que un apéndice subsidiario de este, también privado de cualquier marca personal. Solo el Ingeniero, factótum de la fábrica de frutas, tiene una importancia semejante: «La Mayor vive aterrada de no poder rendir cuentas ante sus superiores: sea el Médico y su junta extranjera, sea el Ingeniero en su oficina, sea mi Padre en el otro continente» (Meruane 2007, p. 74), porque el poder funciona en Ojo Seco, pero no solo, también en el Nueva York del monólogo, como un panóptico, donde el Gran Hospital se erige como una atalaya de control absoluto.

Si el Poder es masculino, representa la ley del Padre, sombra ausente en la novela que se proyecta sobre todo, este emana también de un centro 'extranjero', que traza una red tentacular. El 'Ojo' que todo lo ve, está 'Seco', es decir ocupa una posición de subsidiaria frente al Gran Hospital. El Médico depende de sus colegas extranjeros, de sus normas, máquinas y remedios, de la misma manera que el Ingeniero necesita de los capitales que promueven la exportación.

Por eso, el gesto de María, atenta a las demandas de sus superiores, dispuesta a responderlas, es imposible de cumplir, ya que al ser microfísico, relacional y posicional, la demanda del Poder ni se localiza ni se agota. Así, cuando Zoila decida viajar al país del Padre, volverá a demostrar que es capaz de intuir lo que su hermana ignora. De ahí que sus rebeliones combinadas y aleatorias, que, aunque se saben fallidas, son la única posibilidad de generar una mínima fisura. La clínica y la alimentación, sometidas a pequeños e imprevistos ataques, se han descontrolado, descompuesto, ahora son abyectas.

Junto a las hermanas hay una tercera figura femenina: la Enfermera, también representante de la institución médica, quien protagoniza en la tercera parte de la novela, «Pies en la tierra», un desquiciado monólogo, sin separación en párrafos, que parece ir destinado a una mendiga-poeta, Zoila, sin que quien lo enuncia sea consciente de el porqué la ha elegido como destinataria.

Este monólogo se monta sobre una estructura dentro/fuera, palabra/silencio. La mendiga, de quien la Enfermera desconoce cualquier dato personal: «mientras tanto puede decirme su nombre en cualquier lengua ¿Por qué no me lo revela de una vez por todas...?» (Meruane 2007, p. 176),

ha decidido habitar en el 'afuera social', en la abyección, representada por la intemperie, el anonimato y el silencio; al tiempo que la Enfermera personifica, de nuevo, un imposible intento por 'empoderarse', muy diferente al de María, pues se hace desde dentro de la institución médica, desde una geopolítica privilegiada, pero igualmente fallido: «no me atrevo a confesarle que no puedo permitirme el lujo de enfermarme. Si contraigo una gripe me quedo sin sueldo, es así de fácil, no se admiten enfermeras enfermas en la sala de urgencias, no se aceptan dentro del hospital trabajadoras de la salud no saludables» (p. 141).

Por eso la mendiga, autoexcluida y silenciosa, inquieta, pero también seduce a la Enfermera, al sentirla dueña de su cuerpo, dispuesta a hacerlo a hablar a su manera «digo yo que muy suyo será su cuerpo, pero que no le pertenece. Dígale que ni ella ni nadie es propietario de su cuerpo, el cuerpo es un bien colectivo, no puede disponer de él, y listo» (p. 174), negándole los datos médicos y respondiéndole con olores corporales y poemas: «mientras hable no estaré sólo, mientras me injerte adjetivos o adverbios seguiré amarrada...» (p. 183), haciéndola dudar de su propia identidad «Si usted no me dice quién es ¿cómo voy a saber quién soy yo y qué hago aquí?» (p. 183).

La Enfermera se mira en el espejo de los ojos de la mendiga y descubre la precariedad de su relato, el fracaso de sus intentos de 'empoderarse', que son solo provisionales y posicionales, falaces, que pueden venirse abajo de un momento a otro. Si los versos que encuentra en los bolsillos de la mendiga, en lugar de sus documentos de identidad, le parecen absurdos e inútiles es porque intuye el poder revolucionario que contienen, la subversión en la abyección: «Casi podría haberlo escrito yo, toda esa basura, pero no, por supuesto que no he sido yo, ¿cómo iba a haberlo escrito?, no sé por qué he dicho eso... Tantos versos inútiles, versos que no arreglan nada (Meruane 2007, p. 183).

3 La escritura des-compuesta: lo trans-genérico como experimentación literaria

Esa espera saturada/de consonantes y síntomas
Del cuaderno de deScomposición

Fruta podrida se divide en tres niveles de escritura: el primero es la historia de las hermanas: a la que nos hemos referido ya como surrealista e hiperbólica, también podríamos llamar esperpéntica. Aquí, la tercera, la segunda y la primera persona se combinan, si el narrador omnisciente acompaña los pasajes donde María es la protagonista, en otros escuchamos la voz en primera persona de Zoila. La poeticidad está presente

desde la primera línea del relato: «era el sol reventando en el horizonte» (Meruano 2007, p. 12), la metáfora de segundo grado es ineludible, el párrafo en prosa, alterna con la prosa poética, desdibujando los límites, descomponiéndose.

No obstante, el texto jamás se vuelve ilegible y logra atravesar al lector de sensaciones, pues si lo esperpéntico de los personajes de la novela impide la posibilidad de una identificación, sí podemos captar la angustia, la soledad y la crueldad del universo en que habitan las hermanas; al tiempo que no podemos dejar de preguntarnos si no intuimos sensaciones semejantes en nuestro mundo de todos los días, aunque las descartemos rápidamente para hacerlo vivible.

El segundo nivel pertenece al cuaderno de descomposición que escribe Zoila y está conformado por los nueve poemas que puntúan los diferentes episodios de la historia central. Se trata de una poesía muy legible, que surge en el momento en que la prosa (poética) parece haberse descompuesto del todo, de manera que el poema la recoge y la coagula: «Me duermo sobre el mapa | Por osmosis | Se me mete un país adentro: | Avanzo por refrigeradas arterias urbanas | Recorro pasillos embaldosados, descosidos | En la línea difusa del horizonte: | Qué podría perder además del rumbo, | Perder la vida, perder el norte» (Meruane 2007, p. 99).

El tercer nivel es el apartado «Pies en la tierra», un extenso monólogo interior, sin separación en párrafos, donde aparece ese nuevo personaje: una enfermera del Gran Hospital, que habla con la mendiga-Zoila, sobre su frustración como trabajadora de un sistema voraz y perverso, que tampoco respeta ni a sus propios empleados. La prosa del monólogo tampoco renuncia al nivel de metaforicidad y trabajo poético que acompaña toda la novela, pero que aquí explora otro camino, otra posibilidad. El discurso 'enredado' de la enfermera, lo está porque se encuentra ensartado por un Poder, que no sabemos de donde emana, es microfísico, tal y como venimos enunciando. Si Zoila viaja al Gran Hospital para atentarse contra este, su viaje se vuelve fallido o, al menos incompleto, pues está en todas partes; por eso elige el 'afuera social' de la mendiga, que parece inmune a las necesidades determinadas por los discursos sociales, pero solo en apariencia. Como 'escucha' de la enfermera acaba participando pasivamente de los efectos de la lógica que quiere eludir, aunque no por ello renuncie a hacer de la poesía un arma que se equipara a las tijeras manchadas con su sangre. Pero hay más, porque si Zoila se reconoce en el linaje de mujeres que hablan la 'chora', que se hacen del cuerpo una escritura «Escríbete, es necesario que tu cuerpo se deje oír» (1995, p. 62) dirá Hélène Cixous en *La joven nacida*, la Enfermera también acaba contagiada de este mismo don.

Es decir, al acabar mezcladas en esta escritura enredada que es el monólogo final Zoila y la Enfermera, al igual que la Menor y la Mayor, acaban siendo una, demostrando que no se puede escapar del todo a los esencialismos, como ya demostró la deconstrucción, pero que sí es

posible provocar en ellos sacudidas, transformaciones, que necesitan de la alianza histórica, de los linajes de esa escritura corporal para seguir su andadura.

4 Trans-genérico

De esta somera aproximación a *Fruta podrida* y la obra de Meruane podemos obtener una serie de conclusiones preliminares: aunque como novela del año 2006 aborda cuestiones sobre la identidad mujer, posmoderna, transnacional, no estamos ante una novela que se nutra de la teoría posestructuralista como fuente primera o aplicada, al estilo de parte de la narrativa de Eltit, Andalzúa o algunos textos de Rivera Garza, por ejemplo, sino que toma preocupaciones del presente, también teóricas, para hacer una denuncia que elude el realismo y busca otro recorrido. Así, conecta con aspectos de los que se ha preocupado la literatura de mujeres, pero recontextualizados en una encrucijada identitaria que los combina con muchos otros y los posiciona al mismo nivel de importancia.

¿Por qué se juega con los tres niveles de escritura detallados, con los límites entre poesía y narrativa? ¿Resulta esta estrategia hábil o fallida? A mi juicio el vínculo entre denuncia y experimentación formal funciona, porque al promover en el lector la imposibilidad de identificación con los personajes por la vía de la hipérbole, el juego de sensaciones, pero también la parábasis que trunca la lectura realista, lo empuja a la autoreflexión sobre el desasosiego que provoca de *Fruta podrida*, pero también lo obliga a mirar la forma, a preguntarse por el vehículo (el lenguaje) que pone en circulación los interrogantes y la denuncia, convirtiendo este gesto en una forma de subrayado. Sin olvidar también que el lenguaje es un arma poderosa, que tiene poder performativo y que pararnos a pensar sobre él es siempre un acto político.

Asimismo, al hacer del cuerpo-fruta de Zoila una 'escritura del cuerpo', que es la verdadera búsqueda de esta novela: «la aventura de un cuerpo que abandona un refugio para mezclarse con la palabra» (Kristeva 1991, p. 89), el lenguaje debe ser puesto a prueba, truncado, pues este busca escapar del Logos, inscribirse en un linaje 'de mujeres': místicas, locas, enfermas, poetisas... que durante siglos han buscado un decir(se) alternativo, abyecto.

Bibliografía

Amaro Castro, Lorena (2014). «Las armas o las letras». In: Meruane, Lina, *Cercada*. Santiago de Chile: Cuneta, pp. 7-19.

- Areco Morales, Macarena (2011). «Cartografía de la novela chilena reciente». *Anales de literatura chilena reciente*, 12 (15), pp. 179-186.
- Areco Morales, Macarena (2015). *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago de Chile: Ceibo.
- Bolaño, Roberto (1998). «Fragmentos de regreso a un país natal». *Paula*. Disponible en: <http://www.paula.cl/entrevista/fragmentos-de-un-regreso-al-pais-natal/> (2016-4-9).
- Butler, Judith (2002). «Críticamente subversiva». En: Mérida, Rafael (ed.). *Sexualidades transgresoras. Un antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, pp. 55-79.
- Cixous, Hélène (1995). «La joven nacida». En: Cixous, Hélène, *La risa de medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, pp. 13-108.
- Fenna Walst, Simone (2015). «Ficciones patológicas: la enfermedad y el cuerpo enfermo en *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane». *Revista Estudios*, 31 (2), pp. 1-18.
- Ferrada Alarcón, Ricardo (2014). «El montaje y la estrategia de la metanarración en *Cercada*, de Lina Meruane». *Anales de la Universidad Metropolitana*, vol. 14, 2, pp. 213-238.
- Ferrús, Beatriz (2007). *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Ferrús, Beatriz (2015). «Sirenas, salvajes y mitologías de género en la narrativa de Cristina Rivera Garza». En: Usandizaga, Helena; Ferrús, Beatriz (eds.), *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*. Berna: Peter Lang, pp. 105-117.
- Foucault, Michel (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel (1989). *El nacimiento de una clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1996). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2000). *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- Gras Miravet, Dunia; Müller, Gesine (eds.) (2015). *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Kristeva, Julia (1989). *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Kristeva, Julia (1991). *Historias de amor*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Kristeva, Julia (2000). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Meruane, Lina (2007). *Fruta podrida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Meruane, Lina (2012). *Sangre en el ojo*. Barcelona: Caballo de Troya.