

#27

OJOS IMPERTINENTES. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA DOBLE EN *EL TRABAJO DE LOS OJOS DE MERCEDES HALFON (2017) Y EL NERVIO ÓPTICO (2014)* DE MARÍA GAINZA

Carlos Ayram

Pontificia Universidad Católica de Chile/ANID

<https://orcid.org/0000-0002-6043-0884>

Artículo || Recibido: 28/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.3

cjayram@uc.cl

Ilustración || © João Muniz – Todos los derechos reservados

Texto || © Carlos Ayram – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || Este artículo analiza las novelas argentinas recientes *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon y *El nervio óptico* de María Gainza desde la perspectiva de los estudios de la discapacidad, con el objetivo de indagar cómo los usos metafóricos y materiales de los ojos impertinentes de las protagonistas dan cuenta de la construcción de una mirada doble, parcial y situada en la que a la par que se describen objetos artísticos y se consultan archivos médicos, se altera el régimen escópico ocularcéntrico —propio de nuestra era— a través del estrabismo y la diplopía. Sostengo que las narradoras —atravesadas por marcadores de clase y de género— escriben desde sus condiciones oculares con el propósito de visitar la historia occidental del arte para entrecruzarla con la propia vida y, por otro, examinar y tensionar el archivo de la oftalmología que ha dejado al margen las miradas estrábicas de las mujeres.

Palabras clave || Ojos | Mirada doble | Discapacidad visual | Gainza | Halfon

Ulls impertinents. La construcció d'una mirada doble en *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon (2017) i *El nervio óptico* (2014) de María Gainza

Resum || Aquest article analitza les novel·les argentines *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon i *El nervio óptico* de María Gainza amb l'objectiu d'indagar en els usos metafòrics i materials dels ulls de les protagonistes. Plantejo com a hipòtesi que en les dues obres les narradores produeixen un registre singular —travessat per marcadors de classe i gènere— sobre les seves particulars condicions oculars que els serveix, d'una banda, per a fabricar una història personal de l'art i, d'altra, per a posar en evidència l'absència de la mirada estràbica femenina. Totes dues novel·les presenten la construcció d'una mirada doble en la qual es descriuen objectes artístics i arxius, però que, al temps, anuncia un peculiar règim escòpic travessat, en aquest cas, per l'estrabisme i la diplopia.

Paraules clau || Ulls | Mirada doble | Discapacitat visual | Gainza | Halfon

Impertinent Eyes. The Construction of the Double-Gaze in *El trabajo de los ojos* by Mercedes Halfon (2017) and *El nervio óptico* (2014) by María Gainza

Abstract || This article analyzes the Argentine novels *El trabajo de los ojos* by Mercedes Halfon and *El nervio óptico* by María Gainza to investigate the symbolic and material uses of the protagonists' eyes. I hypothesize that in both works, the narrators produce a singular register —crossed by class and gender markers— of their particular ocular conditions that serves, on the one hand, to fabricate a personal history of art and, on the other, to highlight the absence of the female strabismic look. Both novels show the construction of a double gaze in which artistic objects and archives are described, but which, at the same time, announces a peculiar scopic regime traversed, in this case, by strabismus and diplopia.

Keywords || Eyes | Double gaze | Visual disability | Gainza | Halfon

Porque se escribe, se ha escrito siempre, en un estado de asombrosa ceguera, comenté en una ocasión; si el lugar del testigo ocular es el ver ahora, el del escritor es el haber visto antes y cerrar los ojos mientras escribe

(Meruane, 2021: 90)

0. Introducción

Guadalupe Santa Cruz escribió en *El espesor de las palabras* que «son cuerpos incómodos aquellos que escriben textos a modo de ensayos. Ensayan una y otra vez medirse con los órdenes que amenazan enderezar su puño, rompen una y otra vez la coraza de las palabras, esas armaduras que son las obligaciones disciplinarias de cada lenguaje, forzadas a avanzar reafirmando su pertenencia a un linaje» (2013: 13). Esta afirmación cobra sentido hoy cuando la intensa y prolífica producción literaria de América Latina ha retornado a la potencialidad discursiva y retórica que ofrecen los cuerpos monstruosos, enfermos, «discapacitados» y/o anticatónicos; todo ello con el propósito de bloquear y erosionar los discursos dominantes que estructuran y entrelazan desigualdades y violencias que sitúan la diferencia en su dimensión peyorativa y aberrante. Los cuerpos de los que habla Santa Cruz no están oxigenados por la razón o entregados al engañoso paradigma del bienestar: se rebelan a las estériles promesas del presente, se disputan con una indocilidad rabiosa el derecho a ensayar sus propias coordenadas de existencia y, como figuras, interrogan éticamente las configuraciones políticas que han gobernado la vida.

A propósito de lo anterior, la producción literaria latinoamericana reciente ha reconsiderado el lugar político de los cuerpos enfermos y/o «discapacitados», históricamente controlados por el saber biomédico o demonizados por ser radicalmente diferentes, con un doble objetivo: por un lado, evaluar estéticamente nuestro presente para dar cuenta «de las transformaciones del cuerpo social, una especie de diagnóstico en imágenes que reproduce un meta-cuerpo, un cuerpo-registro de las alteraciones, las convulsiones, las carencias de la época que está viviendo» (Scarabelli, 2019: 8). Y, por otro, hacer visible un régimen de actividad que orienta posibilidades emancipatorias en el seno de los sistemas biopolíticos y económicos que desprecian la vida e inoculan ideales ficticios de salud y de bienestar¹.

Ahora bien, paralelo a la insurgencia de corporalidades críticas y no normativas en el discurso literario, algunos materiales producidos con mayor amplitud en el Cono Sur fijan particularmente su atención en condiciones oculares inscritas dentro de la categoría de discapacidad visual, que autorías, principalmente, femeninas, han tematizado y problematizado, en ocasiones, con recursos autoficcionales. Estas escrituras o «auto-ojo-grafía[s]» (Meruane, 2021: 90), exhiben, primero, la excursión narrativa en una vida atravesada por historias clínicas y diagnósticos oculares; segundo, usan un léxico oftalmológico

Notas

<1> Según Marco Sanz «el arte de poner las enfermedades a nuestro servicio» (2021: 142) consiste en asumir de una manera radical nuestro ser corpóreo en distancia de una autoafirmación complaciente o heroica. Sanz propone un modelo emancipatorio del cuerpo, un *ars infirmari*, que haga de la dolencia o del malestar una alternativa de fuga para confrontar la idea ficticia de salud que nos inscribe en la fantasía colectiva de la inmunidad: «Así, la enfermedad abre un campo de juego para la libertad en la medida en que, por la acción que sobre el cuerpo ejercen ciertas fuerzas patogénicas, el sujeto descubre por primera vez que otro espacio es posible» (2021: 147).

que da cuenta de los primeros conocimientos sobre la salud ocular con funciones estéticas; y, tercero, proponen una revuelta —que transita de lo íntimo a lo público— a la manera en cómo las miradas femeninas y minoritarias instan una política de la visualidad que trae consigo nuevas formas de subjetivación.

Las obras de Lina Meruane, Guadalupe Nettel, Dolores Reyes, Mercedes Halfon, María Gainza, Guadalupe Santa Cruz, Emma Reyes, entre otras, escarban en la constitución material del órgano de la visión —en ocasiones con derivas fantásticas como en el caso de Reyes—, atravesadas por las deudas del pasado reciente, por la maternidad, la infancia medicalizada, el retorno a la nación o la enfermedad terminal de sus seres queridos. Estas narrativas tienen como objetivo primario detectar cuál es el impulso que motiva a las autoras y personajes a mirar de manera diferente la realidad, la historia, las propias condiciones que hacen posible la escritura y los diagnósticos médicos que las asedian y disciplinan. En el caso particular de las autorías aquí mencionadas, sus preocupaciones sobre la visión, la visualidad y los ojos no solo son de interés estético: reivindican el «no ver-viendo» (Meruane, 2021: 152), para alterar las disposiciones y los relatos de los videntes con fines políticos².

Visión, ceguera y visualidad son términos que cobran relevancia en la producción literaria reciente latinoamericana, dadas las actuales condiciones políticas que atraviesa la región y el lugar decisivo que ocupan y están ocupando las miradas femeninas, feminizadas y feministas en la construcción de otros regímenes de visualidad que exceden los ordenamientos ocularcéntricos y capacitistas anclados en los centros neoliberales y generizados del poder³. Huelga decir que tanto el ocularcentrismo, es decir, un modelo de conocimiento y percepción que privilegia los ojos y la visión (Jay, 2003) como el capacitismo (Campbell, 2009)⁴, un sistema perjudicial que imagina un modelo de rendimiento corporal redituable, se interconectan y colaboran en el sostenimiento del poder patriarcal que disciplina la manera en que se mira y se conoce la realidad para mantener el *statu quo*. Por ejemplo, para Nivedita Menon, desde el contexto del feminismo no-occidental, ver como feminista «desorganiza y desordena el marco establecido, se resiste a la homogenización y abre múltiples posibilidades en lugar de cerrarlas» (2020: 14). Ver desde una posición de marginalidad e incluso con un tipo de discapacidad visual es ya por sí un gesto de subversión al poder y a su proceso de generización que excluye a mujeres y disidencias sexuales y corporales de sus ordenamientos, así como también condicionan los modos de representar la realidad y la experiencia.

El presente artículo examina dos novelas argentinas recientes, *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon y *El nervio óptico* de María Gainza, obras que se inscriben dentro de lo que Marta Pascua ha catalogado lúcidamente como «poéticas del ojo» (2021: 76), donde cobran relevancia absoluta «las condiciones materiales de [la] mirada, sus posibles fallas y la relación de esta discapacidad visual con la

<2> Tanto María Gainza como Mercedes Halfon provienen de áreas distintas al de la narrativa. Gainza ejerce como crítica de arte y Halfon ya había publicado cinco libros de poemas previos a la novela, cuestiones que son constatables en sus producciones. De hecho, ambos libros tuvieron muy buena recepción e inmediatamente se convirtieron en fenómenos literarios de gran interés. Es justo mencionar que María Gainza ganó en premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2019 por su segunda novela, *La luz negra* (2018), lo que la posicionó como una de las voces más originales de la narrativa latinoamericana contemporánea. Por su parte, Mercedes Halfon ha recibido diferentes estímulos y becas en Colombia y España para continuar con el desarrollo de su trabajo creativo y de escritura, lo que demuestra interesantes trayectorias por el campo cultural y literario.

<3> No es posible dejar de pensar que esta inclinación política sobre la visualidad y la mirada también se vincula hoy más que nunca con el contexto de represión estatal que le ha arrebatado el derecho a ver, presenciar el presente y reimaginar el futuro a mujeres y jóvenes en varios países de América Latina, en especial, en Chile, Colombia y Ecuador.

<4> Fiona Kumari Campbell menciona que los estudios de la discapacidad deberían migrar a los estudios sobre el *ableism* (lo traduzco como capacitismo), ya que este debería ser examinado como el origen de una ideología narcisista del cuerpo íntegro.

escritura y con la condición de cuerpo enfermo» (2021: 77). Empero, más que curiosamente hablar del ojo o remitir a un conocimiento fisiológico del órgano en cuestión —aunque en ocasiones aparecen sutiles especulaciones sobre las enfermedades que los aquejan y los temblores inexplicables que les suceden—, esas autorías lo usan, lo textualizan y lo detallan con fines prácticos, sensibles y, sobre todo, políticos. De ahí que sea relevante considerar que los ojos que ven en las novelas doblan la mirada y la orientan hacia experiencias personales vinculadas con la oftalmología o la apreciación artística, y proceden, en este caso, por impertinentes. Su impertinencia descansa en la manera en que enfocan o desenfocan sus puntos de vista, proponen una distancia focal con su relación de pareja, con su infancia y con las relaciones maternofiliales, aunque también exhiben, de igual forma, modos de desacuerdo a los modelos de percepción visual dominantes —y de raigambre moderna— que no consienten que ojos cruzados o dobles elaboren la realidad desde sus observaciones acuosas.

El trabajo de los ojos narra el proceso de investigación que una mujer con estrabismo emprende sobre su condición cuando su oftalmólogo, Balzaretti, ha muerto inesperadamente. En 47 fragmentos, la narradora-protagonista da cuenta de su genealogía familiar a través de las enfermedades del ojo y se va infiltrando poco a poco en los anales de la oftalmología. A través de diarios, enciclopedias y archivos, esta mujer reconstruye una singular historia sobre el estrabismo donde, paradójicamente, las mujeres estrábicas están ausentes. Por su parte, en *El nervio óptico*, una mujer con diplopía se pasea por Buenos Aires frecuentando museos o encontrando en el consultorio de su oftalmólogo reproducciones de obras artísticas que va detallando ecrásticamente con sumo interés, hablando de la génesis de la obra, la teoría del color, la vida del artista; todo mezclado con pequeños sucesos, historias y memorias de su infancia y juventud desde un presente donde acompaña un cuerpo enfermo, el de su marido.

Ambas novelas nos presentan a dos mujeres que ven de manera distinta el mundo: pactan con la escritura el registro de su cotidianidad ocular y dan cuenta de la necesidad de no dejar de ver el mundo que las rodea. Si bien la categoría de novela permite ubicar estos objetos dentro de un género específico, estoy de acuerdo en que su carácter «híbrido y misceláneo» (Pascua y Ayram 2021: 121-122) en el caso de Halfon, y en ocasiones parecido a una crónica íntima, en el caso de Gainza, rebasa la convencionalidad genérica para tensionar la escritura en cuanto registro que controla la realidad.

Las dos novelas aquí consideradas construyen una mirada doble en términos tanto textuales como metafóricos y altera un régimen escópico ocularcéntrico. Tal como lo plantean Alicia Montes y María Cristina Ares «la caída de esa mirada absoluta, situada en ningún lugar, cuya categoría central es el espacio, trae aparejada la preeminencia de una percepción encarnada, limitada y atravesada

por el tiempo» (2022: ii). La mirada doble que las novelas ensayan es posible por las condiciones oculares de sus protagonistas, el estrabismo y la diplopía, y por el acceso y control de la escritura que está garantizado porque ellas provienen de contextos familiares y educacionales privilegiados. Más que un interés reconstructivo o meramente oftalmológico, las narradoras—que al tiempo comparten sus biografías con las autoras— doblan en sus respectivas diégesis intereses comunes a la visión, la visualidad y los objetos o archivos que consultan y/o describen. Para estas protagonistas, la mirada doble exige a un par de ojos nuevos procesos de representación en una cultura ocularcéntrica que «anestesia, seduce y altera como una droga» (2020: 11), como sugiere Alejandra Castillo⁵.

1. Una mirada doble

Rosemarie Garland-Thomson, desde el campo de los estudios de la discapacidad, afirma que detrás de toda mirada debe siempre pensarse en una ética que la guíe, sobre todo, si lo que miramos—o quien nos mira— excede nuestros marcos de comprensión sobre el mundo o se nos presenta desafiante para nuestro sistema de valores. A la autora le interesan los procesos y activismos que desarrollan ciertos sujetos con discapacidad cuando desafían la mirada convencional y normativa para proponer escenarios pedagógicos, políticos y reparadores (en tanto búsqueda de justicia social) que hacen posible que se despoje del estigma y del rechazo la mirada sobre el cuerpo diferente. La clave de este proceso son los diversos encuentros sociales y culturales que hacen posible que las miradas se crucen, se sostengan y se rehagan bajo marcos políticos celebratorios y reivindicativos: «how we look at one another can be a productive aspect of our interpersonal, even our political, lives. If all this is so, then the question for starers is not whether we *should* stare, but rather how we *should* stare» (2009: 185). Para Garland-Thomson, cuando hemos concienciado aquello que despierta un inusual interés y, por tanto, capta nuestra atención, nos convertimos en observadores éticos: «what gives such attractions power in these formulations is their capacity to vivify human empathy through bearing visual witness» (2009: 188).

¿Cómo han sido mirados estos cuerpos históricamente?, ¿qué tipo de reacciones despiertan en la mirada los cuerpos disidentes a la norma? Ahora bien, ¿cómo devuelven las miradas los sujetos que han sido evaluados y diagnosticados toda su vida?, ¿qué retos proponen para la mirada, pero al tiempo, qué mirada construyen desde sus experiencias, devenires y movimientos? La irrupción en diversas manifestaciones culturales de bellezas no normativas, rostros poco ortodoxos, cuerpos mutilados por la guerra o por extirpaciones quirúrgicas y sujetos cuyos ojos pierden funcionalidad ocular, exige y trae consigo una eticidad diferente que nos invita, como sugiere

<5> Para Castillo el ocularcentrismo en tanto que un paradigma de conocimiento «determina las propias coordenadas que organizan materialmente lo en común en una historia que se reconoce fácilmente y por comodidad como historia de occidente» (2020: 21).

Karina Marín a *con-movernos*, es decir, «a afectarse hasta el punto de provocar un nuevo movimiento, fuera de todo lo prescrito, de todo lo esperado» (2020: 125).

El problema de la mirada, sin embargo, remite también a quien tiene el derecho a constituirse como un observador y, específicamente, a las condiciones materiales —sean fisiológicas y/o geopolíticas— que garantizan que esa mirada sea posible. No todas las miradas importan de la misma manera y no todas alcanzan a ser reconocidas como legítimas. Las miradas de las mujeres, los sujetos con discapacidad visual, las comunidades indígenas, los inmigrantes, entre otros, han sido permanentemente descalificadas y devaluadas por un sistema patriarco-colonial⁶ que privilegia la visión por encima del cuerpo o aniquila cualquier intento de mirar sin pretensiones universalistas y racionales la realidad.

Ahora bien, ¿cómo miran sujetos con afecciones oculares?, ¿qué tropos y modalidades de representación desarrollan?, ¿cómo y bajo qué condiciones miran?, ¿qué hay que aquellos a los que se les ha negado su derecho a mirar y han sido mutilados brutalmente por la policía en la calle al calor de la protesta ciudadana? En este caso, me interesa la manera en que aquellos sujetos minoritarios, principalmente mujeres que llevan las marcas de la discapacidad visual, insisten en producir y construir una política de la mirada que, al mismo tiempo, se convierte en el recurso más próximo de visibilidad ética, construcción identitaria y posición anti-ocularmente normativa.

Como lo anticipé previamente, *El trabajo de los ojos* y *El nervio óptico* introducen dos narradoras-protagonistas que, desde dos condiciones oculares, a saber, el estrabismo y la diplopía, resisten a desintegrarse como observadoras y *veedoras* del presente en el que se sitúan. En el primer caso, el estrabismo puede ser definido como una «desalineación ocular» (Serrano Camacho, 2011: 108) que impide una fijación bifoveolar, y por tanto, anula la capacidad de profundidad, mientras que la diplopía es considerada una alteración del sistema visual que produce una sensación de ver literalmente doble. Sin embargo, las afecciones que padecen las narradoras —y desde las cuales se enuncian— posibilitan que la mirada pueda tener una doble constitución con propósitos políticos, estéticos y éticos definidos. Esto supone que el estrabismo y la diplopía entendidas aquí tanto como trastornos o alteraciones visuales —más las afecciones o infecciones oculares derivadas de ellas: astigmatismo, mioquimia, ambliopía, hipermetropía, conjuntivitis o blefaritis— afectan la mirada de las protagonistas así como su proceso singular de escritura. Esa afectación no puede ser entendida como una desventaja funcional, para alejar aquí cualquier lectura capacitista que se pueda hacer de la condición ocular de las protagonistas, por el contrario, es la más ventajosa de las habilidades desarrolladas por estos sujetos femeninos y por un par de ojos que miran simultáneamente en varias direcciones, tiempos y espacios.

<6> La idea de un patriarcado colonial ha sido estudiada ampliamente por Aura Estela Cumes quien afirma: «tanto el colonialismo como el patriarcado han sido capaces de afectar el sentido de la vida en el orden social en que vivimos porque interviene en las relaciones de poder y nos da forma de acuerdo con nuestra posición en el sistema de jerarquías y privilegios. Nos reorganiza desde adentro» (2012: 12).

Las narradoras miran doble o pueden ver en direcciones opuestas. Todo ello queda concretizado en sus materiales personales, en las notas mentales y en los pasajes en los que edifican una subjetividad atravesada por el daño ocular. «Yo, un ojo que se extravía» (Halfon, 2019: 36) nos comenta la protagonista de *El trabajo de los ojos* cuando es consciente de los procedimientos que afectan la producción de la visión, en este caso, del ver bien. El estrabismo es una condición ocular vivida por la narradora desde su infancia a quien su oftalmólogo, Balzaretti, le solicitó no corregir cuando era una niña: «si me hubieran operado no sé hacia a dónde apuntaría ese ojo. Hacia un ángulo del cielorraso» (2019: 15). Ella escribe en una *laptop* que, curiosamente, parpadea todo el tiempo como si acaso los temblores oculares encontraran correspondencia con los objetos que usa la narradora: la escritura aparece aquí como una suerte de «prótesis que conecta el interior con el exterior» (2019: 53).

El ojo extraviado mira en dirección distinta al del ojo «sano». La escritura sería entonces ese lugar de registro, pero también la condición de posibilidad para hacer que la mirada si bien no se fije, se desvíe de vez en cuando o detalle aquello sobre lo que le interesa dar cuenta. Los ojos nunca convergen en el mismo punto y eso es lo más atractivo de la novela cuando nos sugiere que el ojo extraviado mira por interés, reconstruye poéticamente a falta de una imaginación clínica y, sobre todo, le permite a la protagonista pensar en las implicaciones que tiene que un par de ojos observen con mayor distancia el mundo y, claro está, con problemas asociados a la profundidad.

Por su parte, la narradora de Gainza es tanto una espectadora como una crítica de arte. Educada en un círculo económico y familiar privilegiado, exhibe un conocimiento profundo del arte como si ella fuera en realidad la curadora de un museo donde se mezclan la vida y las pinturas. Como aduce Leticia García «detalles visuales que le permiten relatar las contingencias de su pasado, vueltas necesarias en la construcción de lo que dice ser, para poder pensar lo que vendrá» (2020: 3). Mientras recuerda dónde y bajo qué circunstancias conoció obras como *La caza del ciervo* de Alfred de Dreux, *El mar* de Gustave Coubert o reproducciones de los cuadros de Mark Rothko, ella documenta el pasado con los recuerdos revueltos de su memoria. La diplopía no es solo una mención a la alteración ocular que padece desde la infancia, inoperable en ese momento como sucede con la protagonista de Halfon: «—Antecedentes— dijo el doctor Adelman. —¿Oculares?— Diplopía. Como a los siete trataron de operarme pero los médicos desistieron, era tan inquieta que la anestesia no prendía» (2019: 93).

La diplopía es tanto la condición ocular como la estrategia de recomposición de la memoria y de la vida. El nervio óptico, donde se alojan millones de terminaciones nerviosas que entregan mensajes visuales al cerebro y, en donde básicamente se produce la visión, está alterado; de vez en cuando mira doble. La narradora no busca solo producir un acto efrástico; los cuadros remiten a un cuerpo

que lo produjo, abren la posibilidad para visitar el pasado familiar y se vuelven un dispositivo que activa la necesidad de entender el presente. Como comenta acertadamente María Cristina Ares: «El ojo “palpita”, sufre “espasmos” y “temblores” con la frecuencia de un ritmo cardíaco acelerado, como si en lugar de que se acelerara el corazón frente a la obra de arte, se activara el ojo al que se alude como la sede de la emoción» (2022: 10). No solo se mira en una temporalidad específica: el presente aloja el pasado y la mirada, entonces, se remonta aquello que fue ruina, deseo o aprendizaje.

Cuando la narradora frecuenta el consultorio del Dr. Adelman se encuentra en presencia de una réplica de un Rothko de colores negro y rojo. La atención oftalmológica primaria que recibe desata el deseo inmediato de mirar, de sentir entonces la interpelación del objeto artístico en sus ojos acuosos: «Debo permanecer hasta que me hagan efecto las gotas. Soy tramposa. Cada tanto espío entre las pestañas húmedas. Miro el póster de Rothko. Siento mis pupilas expandirse. Abro y cierro. Cuando abro, el rojo me chupa, cuando cierro flota sobre el negro de mis párpados» (Gainza, 2020: 93). Los ojos dilatados de la narradora insisten en seguir viendo la imagen que para ella es la muestra más brutal del arte abstracto y coinciden con el periodo de mayor derrumbe que atravesó el pintor en su carrera artística, como si para mirar la mejor de sus obras, solo un momento como aquel, de profunda soledad y ansiedad por la muerte —como sucedió con Rothko—, la habilitara.

Una reproducción de Rothko luego es obsequiada por la narradora a su esposo mientras está convaleciente en un hospital diagnosticado por linfoma no Hodgkin: «Él decía que las imágenes le funcionaban de noche, cuando el silencio del hospital lo abrumaba» (2020: 96-97). La obra aparece en dos instituciones de salud: otra relación doble aparece aquí: ojos enfermos/póster de Rothko; cuerpo enfermo/póster de Rothko; hospital-consultorio/cuadro de Rothko. La obra aparece aquí en conexión con la enfermedad terminal y acompaña la espera hospitalaria lo que evoca el peor periodo de la vida del artista. Rothko padecía de un enfisema avanzado que, combinado con la depresión y la ingesta de alcohol, lo llevaron a optar por la muerte voluntaria: «una hora después, cuando llegó la policía, flotaba en una pileta roja del tamaño de sus pinturas» (2020: 93).

La narradora de Gainza confiesa que «uno escribe algo para contar otra cosa» (2020: 20), mientras que la de Halfon afirma «que hay una vinculación entre mirar y escribir» (2019: 4). Ambas desarrollan una conciencia afirmativa y positiva sobre la escritura, la cual les permite textualizar la realidad con soluciones salinas en sus ojos o con temblores que suceden de manera inexplicable. Existe un vocabulario ocular que ayuda a que las narradoras den cuenta de su mirada desde un lugar privilegiado donde se efectúan descripciones líquidas y espiritualizadas de la realidad que, en este caso, parecieran funcionar como alternativas a lo real. Las protagonistas describen el mundo que ven borroso y también el que observan cuando

usan algún tipo de medicamento que al dilatar la pupila, pareciera dilatar la escritura: «vi pasar espíritus. Las calles hasta allá, como uno de esos sueños en los que las cosas son y no son. Plaza Italia se parecía mucho a Plaza Italia, pero no era exactamente la real» (Halfon, 2019: 50).

Marta Pascua ha leído estas fábulas y narraciones sobre las miradas borrosas como síntoma de una estética literaria que «se posiciona en los márgenes del inconsciente óptico, operando sobre las capacidades e incapacidades del orden visual para interpretar el mundo desde un ángulo femenino» (2019: 185). Tanto Halfon como Gainza, siguiendo a Marta Pascua, podrían estar denostando las bases ideológicas del ocularcentrismo, es decir, de un modelo que ha privilegiado históricamente los ojos y la visión masculina como centro de la construcción del conocimiento. Las obras no solo se dedican a reconstruir una suerte de vida atravesada por los trastornos oculares, sino a oponerse a un régimen visual hegemónico —cuestión que trataré en la segunda parte de este artículo—.

Estoy de acuerdo con el planteamiento que hace Pascua porque evalúa críticamente la participación de estas ficciones híbridas en el proceso de construcción de una mirada reivindicativa y radicalmente femenina, discapacitada y feminista. No ver bien o no ver puede tratarse, en el caso de estas narrativas, de una metáfora, como sugiere Andrea Kottow a propósito de narradoras chilenas que tematizaron la ceguera durante la primera mitad del siglo XX, «no solo de las dificultades que tienen las mujeres de ver, es decir, de entender un sistema social constituido y liderado por una cultura patriarcal, sino también en tanto espejo inverso de las formas en que ellas son (no) vistas por esa cultura masculina» (2020: 110). Las novelas aquí analizadas si bien no hablan de la ceguera, sino de ojos afectados por trastornos, máculas, manchas y desviaciones fisiológicas, se ofrecen como modelos de escritura o de mediación ficcional sobre enfermedades y padecimientos oculares e indagan en las posibilidades que esos estados de excepción corporal y ocular brindan a las autorías para cuestionar la memoria familiar, los relatos fundacionales de la infancia y los apegos a una vida llena de promesas prósperas y crueles.

Los ojos extraviados y alterados registran, describen y detallan lo que ven, lo que recuerdan haber visto y no evitan ocultar las condiciones materiales y orgánicas que los guían. Esa doble condición de la mirada —que es tanto ocular como textual— deja entrever una insistencia en la visión parcial como posición política. Ya Donna Haraway, por ejemplo, había insistido en la naturaleza encarnada de la vista de las mujeres, sentido desprestigiado por una cultura patriarcal que objetiva la realidad y la abstrae. Si las miradas masculinas han consentido el hecho de mirar para conquistar —un eco colonial bastante claro o, como nos lo advierte Mary Louise Pratt, «hoy los ojos imperiales se posan sobre los espacios menos desarrollados»

(2010: 15)— las miradas femeninas y feminizadas aprovechan la parcialidad para no reproducir un régimen visual que hace de lo infinito «una ilusión, un truco de los dioses» (Haraway, 1991: 323).

La mirada parcial aboga por los conocimientos situados y localizados, está producida por un cuerpo atravesado por complejidades, estratos, multiplicidades y prácticas. La parcialidad de esa mirada habilita puntos de vista transformadores y prometedores, como insiste Haraway. Mirar desde abajo es una opción, pero mirar en varias direcciones y atendiendo a las necesidades particulares de cada organismo vivo, multiplica las promesas de hacer del mundo objetivo solo un pretexto para la construcción del conocimiento y de la realidad: «los subyugados tienen una decente posibilidad de estar del lado del truco de los dioses y de todas sus deslumbrantes —y, por lo tanto, cegadoras— iluminaciones» (1991: 328). Siguiendo las ideas de Haraway, solo que llevadas al contexto de las discapacidades visuales, las protagonistas se emancipan de la producción de una mirada totalizadora y van encontrando tácticas discursivas para entender las angustias producidas por sus condiciones oculares, pero también para seguir indicando cómo miran, bajo qué condiciones lo hacen y desde dónde se ubican como observadoras.

Empero, hay que considerar el papel fundamental y prometedor de esas miradas afectadas que también han sido subyugadas por la oftalmología que, como nos lo recuerda la narradora de Halfon «es la estilización de la medicina» (2019: 74). Es curioso que en los respectivos trayectos de ambas protagonistas, el consultorio oftalmológico aparezca como un escenario en la narración —con mayor frecuencia en Halfon que en Gainza—, en el que atraviesan la experiencia del diagnóstico, la corrección o la prognosis de sus situaciones oculares: «Como parte del mismo tratamiento por el que me va dejando ciega de a poco, Horvilleur me colocó la estructura ortopédica con la que se mide el aumento y me pidió que la esperara, justamente, en la sala de espera» (2019: 57). La experiencia encarnada de ambas autoras les garantiza conocer de primera mano su condición y tratar con ella en su cotidianidad: los procedimientos, aparatos, gotas y prótesis ópticas atraviesan a los cuerpos, se instalan ahí donde estos comienzan a narrar.

El desprendimiento del saber oftalmológico habilita la agencia que desarrollan estas mujeres con su escritura y de la posición ética derivada de las miradas dobles. Las narradoras usan sus historiales clínicos con fines estéticos, pero también toman el control ocular de sus condiciones. Con el estrabismo se distancian del mundo, con la diplopía ven en dos tiempos y momentos diferentes. Rossi Braidotti nos recuerda que la fuerza del devenir ético consiste en «movilizar las capacidades activas de la vida en el modo afirmativo de la potencia» (2020: 197). Esta afirmación es relevante por cuanto lo que mueve al deseo como fuerza vital destroza las jaulas (discursivas y epistemológicas) que encierran a los sujetos para prohibirles sentir el mundo de manera libre. La ética que defiende Braidotti, asumida

como práctica colectiva y esperanzadora contra toda forma de dominación y objetivación en el marco del posthumanismo, permite que la heterogeneidad y la complejidad en cuanto formas del devenir, constituyan subjetividades alternativas que quieren «saber otras cosas y quieren producir conocimiento de otras maneras» (2020: 194).

Las miradas patologizadas son las que rechazan los mandatos de una ocularidad normativa, deseable y productiva y, al mismo tiempo, tienen la esperanza de ver y registrar el mundo con las afecciones que poseen y que jamás ocultan. Las promesas que estas miradas nos entregan no se relacionan con la objetivación del mundo —ni mucho menos son miradas oraculares o que presagien el futuro—, por el contrario, dan cuenta de una posición crítica y humildemente parcial sobre los contenidos que conforman la realidad que las circunda. Sobre estas miradas hay una deuda histórica y estética que las novelas de alguna manera visibilizan más allá de una intención didáctica y, claro está, distanciándose de las narrativas y metáforas más convencionales que han trabajado con mayor profundidad condiciones relacionadas con la ceguera congénita o la pérdida de la visión gradual⁷.

2. Ojos impertinentes

En *El nervio óptico* la mirada de la protagonista se desliza inquieta por mansiones aristocráticas, consultorios oftalmológicos y museos de la ciudad, desacatando la obligación visual de abarcarlo todo. Ella ve en el objeto artístico una posibilidad eminentemente narrativa, no porque necesariamente narre la pintura, sino porque esta se convierte en un pretexto para reencontrarse consigo misma. Ana Gallego observa que la protagonista «da su visión —su trabajo— acerca de obras de autores “informadas” por otros, los historiadores del arte hegemónico, de tal manera que ella como consumidora/crítica de arte también se vuelve productora» (2019: 9). Es muy importante recuperar esa expresión de «dar su visión», como manifiesta Gallego, que consiste en otorgarle a los ojos un papel fundamental en la construcción de la experiencia estética, tanto la que la narradora adquiere como aquella que busca generarle a su lector. Los ojos de la mujer que frecuenta museos construyen una curaduría propia: su museo de arte es, entonces, la propia novela, como arguye María Cristina Ares, la obra de Gainza funciona en cuanto que «una novela-museo» (2022: 8).

En ocasiones, el encuentro con los cuadros es fortuito, accidental y activa, precisamente, la educación artística de la narradora. Para ella «la historia del arte puede ser letal como la estricnina» (Gainza, 2020: 123). Entonces, fabrica su una historia singular y menor, que cobra relevancia cuando los juicios estéticos que emite sobre una pintura vista la llevan también por los caminos de la vida del artista: su impresión no es ingenua o desinteresada, es gozosa y, en ocasiones, irónica. La novela no solo se dedica a describir con

<7> Es importante mencionar que, en el contexto anglosajón, los trabajos de David Bolt, *Metanarrative of Blindness* (2016) y de Susannah B. Mintz, *Unruly Bodies* (2007) se han preocupado por reflexionar teóricamente sobre las representaciones culturales y literarias que se han producido sobre la ceguera.

insistencia la obra de arte: también emite valoraciones estéticas que superan la experiencia de contemplación. Mientras pasea por un museo, evitando pinturas del siglo veinte que gritan «con sus ínfulas mesiánicas que te gritan al pasar: “¡soy una obra de arte!”» (2020: 122), la narradora encuentra una pintura pequeña firmada por Augusto Schiavoni: un cuadro de una niña parecida a ella durante su infancia: «lo que yo deseaba corroborar era si estaba viendo visiones o no. [...] Quería a un testigo, porque de golpe estaba convencida de que la chica del cuadro era igualita a mí. Así era yo a los once años, los ojos separados, helados como la punta de una aguja, la carita de mal humor, la quijada jactanciosa» (2020: 123).

En *El trabajo de los ojos*, la narradora pasa revista al historial clínico familiar —donde todos sin excepción han tenido estrabismo bien sea por predisposición genética como por accidentes que nadie recuerda, a excepción de la abuela— y a la historia aristocrática de la oftalmología, mientras se atienden con su nueva oftalmóloga, Horvilleur. La reconstrucción de la genealogía familiar, como si para hablar de la biografía de la familia la enfermedad ocular ordenara y hermanara a sus integrantes, también opera como una forma de encontrar explicación narrativa a su estrabismo: «mi abuela sostenía que el ojo que se había movido hacia adentro a raíz de una caída por las escaleras, en medio de una reunión familiar [...]. Yo no tengo el más mínimo recuerdo» (Halfon 2019: 22).

La protagonista consulta diversos materiales —revistas, biografías, enciclopedias—, donde es posible constatar la ausencia de las mujeres en el saber oftalmológico, de un lado, y, por otro, la nula representación de las miradas estrábicas femeninas. Los prestigios del poeta ciego y el vate, del filósofo estrábico, como Jean Paul Sartre, o del padre del sistema de comunicación Braille, Luis Braille, son en todo caso, distintos al de una mujer con la mirada cruzada. Los episodios menores de la vida de estos intelectuales y figuras autorales o ficcionales merecen un espacio en la narración no porque solo puedan ser usados en calidad de archivos, más bien, por las preguntas que se formula la narradora y que la conducen una vez más a enfrentar los dilemas del estrabismo: «¿Qué busca ese ojo? ¿A dónde mira? ¿Por qué se extravía? ¿Por qué cambia de dirección?» (2019: 66).

Martin Jay nos recuerda que el régimen escópico de la modernidad occidental estuvo marcado por la vista, «el sentido maestro» (2003: 222) de la experiencia de la Ilustración y la revolución científica. La vista y, en particular, los discursos asociados a ella sentaron las bases de lo que hoy se denomina como ocularcentrismo. Para Jay, sin embargo, lo que constituyó la cultura visual de la era moderna fueron un conjunto de campos oculares, prácticas o modelos visuales que compitieron entre sí: el perspectivismo cartesiano, el arte de describir y la razón barroca. El primero se constituyó gracias al descubrimiento de la perspectiva en la pintura en el que el espacio tridimensional «pudo volcarse en una superficie bidimensional»

(2003: 225). El segundo es leído a través del arte holandés del siglo XVII que se opuso al perspectivismo del arte italiano renacentista que «se mantuvo unido a la función narrativa» (2003: 231), mientras que el arte de los Países Bajos se dedicaba a la descripción y se resistía a «la tentación de alegorizar o tipologizar lo que ve» (2003: 232). El tercero, está guiado por una experiencia visual más libre deleitándose deliberadamente «con las contradicciones existentes entre superficie y profundidad» (2003: 235).

Los anteriores modelos visuales que Jay nos explica —corriendo el riesgo como lo confiesa él de pecar de superficial— son tres ejemplos concretos de cómo funcionó durante la modernidad la mirada monocular, bifocal o extravagante y la presencia indiscutible tanto de los ojos de los artistas como los postulados teóricos y manuales de arte que provocaron reflexiones sobre el orden y sentido de la visión sobre el mundo. Para Jay, estas prácticas visuales y campos oculares que existieron en la era moderna europea siguen siendo, en cierta manera, dominantes como regímenes de visualidad pese a que puede ser, tal vez el barroco, una alternativa de rechazo a la visión más hegemónica de la realidad. «La particular mirada que cada época histórica construye consagra un régimen escópico o sea, un particular comportamiento de la percepción visual» (Jay, 2003: 222). La modernidad prefirió la vista como eje central de la experiencia visual con la cual registró, clasificó y jerarquizó el mundo sensible, incluso sirvió de base para desprestigiar otras formas de saber y de percepción no occidentales a la par que constituyó el ocularcentrismo de corte más moderno.

Ese comportamiento de la percepción es al tiempo prescriptivo: no solo ordena cómo se debe mirar, sino la forma específica mantener funcional el ojo. La modernidad no solo definió mirada como el más noble de los sentidos, al decir de Jay, sino que también aseguró la urgencia de su cuidado. A la par del culto a la visión, también existe un saber científico que se encarga menos de la carne y más de los fluidos acuosos, menos de los procesos digestivos y más de las musculaturas del globo ocular, menos de la funcionalidad de los órganos y más sobre los procesos físicos, químicos y ópticos que regulan la producción de la vista⁸. Ese especial comportamiento es denominado como oftalmocentrismo, un neologismo que, según David Bolt «it describes fixations not on vision but on the instrument of vision» (2016: 53). Los ojos nunca fueron más importantes para las prácticas visuales y ocularcéntricas como ahora: mirar bien es tener dos ojos funcionales y capaces.

Los ojos de las protagonistas desafían el régimen escópico de la modernidad centrado en el privilegio y cuidado de los ojos por varios motivos. Sus miradas alteran una economía de la visualidad hegemónica en la que el estrabismo y la diplopía son estados privilegiados de visualización. Si bien son sujetos que incorporan tratamientos oftalmológicos, no necesariamente atestiguan su deterioro, pero sí aprovechan sus estados de alteración para registrar el mundo como

<8> Esta manera de privilegiar la percepción visual se complementa por el oftalmocentrismo que, según, Christopher Kabacinski «is predicated upon ocularcentrism, linking inextricably vision and the eyes, and thus the association phallic imagery and eyesight implicitly genders the ability to gaze as masculine» (2016: 55).

se les presenta cuando miran en direcciones diferentes o creen haber visto algo que, en realidad, están solo en sus ojos. ¿Son mujeres que miran mal?, ¿son mujeres que no ven lo que realmente deberían? Estas cuestiones son indispensables para pensar en cómo estos regímenes escópicos modernos despreciaron sistemáticamente las miradas femeninas que solo sirvieron como espejos de confirmación de la hegemonía visual de lo masculino.

Las protagonistas continúan mirando pese a todos: son ellas las que controlan el saber oftalmológico de maneras convenientes que las acercan a hechos más concretos sobre su visión y su relación con el mundo: «Empecé a entender que el estrabismo es un problema de distancia con el mundo» (Halfon, 2019: 57). La racionalización no interesa como objetivo primario: sus ojos desviados orientan una nueva experiencia de visualización, una donde cabe la sospecha, la inquietud, la desconfianza y también la disidencia. No es que los ojos de las protagonistas representen la disidencia *per se*, pero sí se atreven a controlar las instancias que hacen posible la narración de un par de ojos chuecos y desviados que no se cansan de mirar.

Los ojos de las protagonistas son impertinentes. En primer lugar, insisten en seguir mirando pese a sus alteraciones visuales. Esta persistencia refuerza una vez más el carácter político de las miradas patologizadas y ocularmente no normativas en su derecho a seguir capturando, obturando y reposicionando el foco de sus puntos de vista. El asunto no consiste en cómo explicar las miradas desviadas, cruzadas o dobles desde el podio de la biomedicina o, en este caso, de la oftalmología, sino cómo se producen intereses singulares que guían a estas dos mujeres a ver de determinadas maneras, enfocando sus puntos de vista sobre aspectos que consideran de relieve. Las protagonistas ya no son solo miradas o puestas bajo observación —aunque den cuenta de esos procesos—, sino que son ellas las que observan las opacidades de la realidad, experimentan las fragilidades de la salud ocular y, por supuesto, insisten en seguir mirando.

En segundo lugar, los ojos de las protagonistas están atravesados por un privilegio de clase, como lo mencioné anteriormente, conectado con la condición letrada y la educación artística de las mujeres protagonistas. Así, las miradas importan desde una posición de clase porque si bien las narradoras no pertenecen a un sector vulnerable o precarizado de la sociedad, exhiben en sus narrativas ciertos decadentismos de clase —más Gainza que en Halfon— y los accesos privilegiados, en términos educativos y médicos, que han tenido en su vida. Las novelas no se corresponden con una expresión burguesa del gusto —aunque pareciera en el caso de *El nervio óptico* por la selección y comentario de los objetos artísticos—, más bien, organiza tanto una nueva sensibilidad como un modo particular de ver.

Las experiencias oculares del sujeto moderno parecieran perder sentido en las narrativas de Halfon y Gainza. Primero, porque el sujeto moderno no encuentra una correspondencia con el estatuto

ontológico de subjetividades como las que expresan las novelas. Segundo, porque los ojos que guían a las narradoras surcan los espacios hegemónicos de producción del saber y la sensibilidad estética, lo que les permite elaborar sus propias descripciones, preguntas y relatos con los materiales de los que disponen. Por último, sus miradas tienen un punto de inflexión ético que contraria las experiencias visuales en una época donde la imagen sigue siendo fundamental como vía para conocer.

3. Conclusiones

Donna Haraway recuerda que el feminismo «ama otra ciencia: las ciencias y las políticas de la interpretación, de la traducción, del tartamudeo y de lo parcialmente comprendido» (1983: 336). Insiste en que el sujeto del feminismo es múltiple —no monolítico— y adquiere la capacidad de mirar doble. Su doble visión es crítica con los espacios más homogéneos, por un lado y, por otro, interroga los privilegios masculinos de la vista que han servido para colonizar, objetivar, militarizar y controlar los saberes y las sensibilidades. La mirada doble es tanto una metáfora en Haraway como una posibilidad política para hacer un ajuste de cuentas, específicamente, a los procesos de construcción objetiva de la ciencia y la tecnología.

Las miradas dobles de las protagonistas están atravesadas, en este caso, por enfermedades y condiciones oculares que metafóricamente funcionan en sus textualidades como estrategias de composición subjetiva, pero también indican lo que dos ojos cruzados pueden ver en un horizonte, en ocasiones borroso y desenfocado. Mirar doble aquí funciona como condición de posibilidad para estas dos subjetividades. Es importante destacar que ese carácter feminista del que nos habla Haraway le otorga a la vista de las mujeres un papel fundamental. Si bien puede que las novelas no se filien con un saber feminista, sí lo son en la manera en que gestionan alternativas de representación y reflexión singular en el que la mirada patologizada deja de ser el núcleo de las relaciones con el mundo, sino la manera más inteligente de pensar con los ojos y guiarnos por diversas experiencias sensoriales y corpóreas. Las narradoras demuestran una forma de desacuerdo a las prácticas visuales en medio de un régimen escópico que aún hoy ordena qué ver, cómo ver y hacia dónde dirigir la mirada, como bien cita Meruane a Amélie Nothomb «la mirada es una elección» (2021: 64).

La intensa proliferación de miradas «otras» en esta época de profunda crisis planetaria nos lleva a multiplicar las experiencias oculares, tanto las de aquellas que han sido objeto de castigo policial como a las que históricamente se les ha denegado su derecho a constituirse en tanto que miradas. Los ojos *queer*, los ojos ciegos, los ojos que ven a medias, los ojos revolucionarios, los ojos feministas, los ojos travestis y trans, los otros ojos que la modernidad nunca consintió ingresar como órganos capaces de producir registros peculiares sobre la realidad y que prefieren rutas menos victoriosas y triunfa-

listas para seguir mirando. Como nos recuerdan Jorge Díaz y Paz Errázuriz, a propósito de los ojos torcidos : «algunas cerramos los ojos a esas formas contemporáneas de éxito y elegimos la belleza de la pérdida» (2018: 111). Ese par de ojos impertinentes o que, en ocasiones, no son solo un par —para evitar una lectura capacitista—, hoy rechazan una visualidad hegemónica: hoy los ojos también se dirigen a otros horizontes y ven con mayor potencia el futuro que jamás les correspondió.

Me gustaría finalizar este artículo con dos reflexiones importantes derivadas, claro está, de las novelas y de la posición política que estas miradas dobles nos entregan. Ambas novelas no dejan ni permiten que los males de sus ojos apaguen sus miradas: sus elecciones curiosamente siguen siendo visuales, es decir, reconstruyen experiencias donde el ojo es capaz, pese al defecto o condición ocular, de dejarse afectar por los estímulos que provienen de la realidad. La pérdida de la profundidad óptica se reemplaza por la profundidad de la escritura que ensayan las protagonistas. Poner sus esfuerzos en aquello que falla, como comenta la narradora de Halfon, es lo que la reposiciona como sujeto: «en vez de apoyarme en lo que funciona bien, pongo sistemáticamente la energía sobre lo que falla. Es un mecanismo de la crítica» (Halfon, 2019: 17).

Por otro lado, si ver es una manera en que se ha clasificado el mundo material, se han taxonomizado los cuerpos de acuerdo a sus funciones o limitaciones, ha sido una forma de inscribir el control para evitar el caos. Pero las miradas que de verdad importan son aquellas que se sostienen, ponen en crisis la noción hegemónica de mirada y se atreven a abrir los ojos por más feos que estos sean. Los cuerpos y las miradas disidentes «aparecen como oportunidad» (Marín: 2020: 21) para desarticular los procesos ideológicos asociados a la normalidad, pero también son oportunos tanto por los desafíos escópicos que traen consigo, como en la manera que tienen para sostener y seguir sosteniendo miradas dobles, plurales e indóciles como signo de una conmoción inevitable.

Bibliografía citada

- ARES, M.C. y MONTES, A. (2022): *Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y en las artes*, Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a.
- BOLT, D. (2016). *The Metanarrative of Blindness. A Re-reading of Twentieth-Century Anglophone Writing*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BRAIDOTTI, R. (2020): *El conocimiento posthumano*, Barcelona: Gedisa.
- CAMPBELL, F. (2009): *Contours of Ableism. The Production of Disability and Aabledness*, Great Britain, Palgrave MacMillan
- CASTILLO, A. (2020): *Adicta imagen*, Santiago de Chile: Ediciones La Cebra.
- CUMES, A. (2012): «Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio», *Anuario Hojas de Warmi*, 17, 1-16.
- ERRÁZURIS, P. y DÍAZ, J. (2018): *Ojos que no ven*, Santiago de Chile: Fondart.
- GAINZA, M. (2020): *El nervio óptico*, Santiago de Chile: Laurel.
- GARCÍA, L. (2020): «El nervio óptico de María Gainza», *Revista Guay, Universidad Nacional de la Plata*, <<https://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2020/07/09/el-nervio-optico-de-gainza/>>, [25/01/2022].
- GARLAND-THOMSON, R. (2009): *Staring: How We Look*, Nueva York: Oxford University Press.
- GALLEGO, A. (2019): «Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza», *Cuadernos LÍRICO*, 20, 1-18.
- HALFON, M. (2019): *El trabajo de los ojos*, Santiago de Chile: Lectura Ediciones.
- HARAWAY, D. (1991): *Ciencia, cyborgs y mujeres. Hacia una reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra
- JAY, M. (2003): *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires: Paidós.
- KABACINSKI, C. (2016): «“Who Would Hire a Blind Poet?” Blindness in the Eyes of Stephen Kuusisto», *Elements*, 12, 49-53.
- KOTTOW, A. (2020): *Escribir y tachar. Narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970)*, Santiago de Chile: Overol Ediciones.
- MARIN, K. (2020): *Sostener la mirada. Apuntes para una ética de la discapacidad*, Quito: Festina Lente.
- MENON, N. (2021): *Ver como feminista*, Barcelona: Consoni.
- MERUANE, L. (2021): *Zona ciega*, Uruguay: Random House Mondadori.
- MINTZ, S. B. (2007): *Unruly Bodies: Life Writing by Women with Disabilities*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- PASCUA, M. y AYRAM, C. (2021): «La escritura estrábica. Cuerpo, visión y fragmentariedad en *El trabajo de los ojos* (2017)

- de Mercedes Halfon», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19, 109-134.
- PASCUA, M. (2021): «Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane», *Revista Letral*, 26, 75-106.
- PASCUA, M. (2019): «La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13, 178-201.
- PRATT, M. L. (2010): *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- SANTA CRUZ, G. (2013): *Lo que vibra por las superficies*, Santiago de Chile: Sangría editora.
- SANZ, M. (2021): *La emancipación de los cuerpos. Teoremas críticos sobre la enfermedad*, Madrid: Akal.
- SERRANO CAMACHO, J. D. y GAVIRIA BRAVO, M. L. (2011): «Estrabismo y ambliopía, conceptos básicos para el médico de atención primaria», *MedUNAB*, 14, 108-120.
- SCARABELLI, L. (2019): «El imaginario de la enfermedad en la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Orillas*, 8, 1-4.