

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 85

*Providence College Centennial (1917-2017):  
Literatura Latinoamericana y Lectura Global*

---

Article 20

2017

### ***Selfies*. Lina Meruane y la poética de la autoficción**

Vittoria Martinetto

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### **Citas recomendadas**

Martinetto, Vittoria (April 2017) "*Selfies*. Lina Meruane y la poética de la autoficción," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 85, Article 20.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/20>

This Dossier: Lina Meruane is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## SELFIES. LINA MERUANE Y LA POÉTICA DE LA AUTOFICCIÓN

**Vittoria Martinetto**  
Università di Torino

*Todos los personajes reales de esta novela aparecen como ficciones. Todas las invenciones que hay en ella quisieran parecer probables .*

Andrés Neuman  
*Una vez Argentina*

*Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores, sino cuando han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar o meditar su cuento, o maquinarlo.*

Javier Marías  
*Negra espalda del tiempo*

Cada noviembre, los editores del Oxford Dictionary eligen una palabra que, según su criterio, da cuenta de un fenómeno cultural significativo para la contemporaneidad. La del bienio 2013-2014 fue el sustantivo *selfie*. Esto me hizo pensar en el auge, cada vez más patente, de la novela autobiográfica y sobretodo de la llamada autoficción en la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas<sup>1</sup>. La lista sería larga y matizada. Aquí me limito a tomar en cuenta *Sangre en el ojo*, obra de Lina Meruane (2012), cuya lectura sugiere de inmediato la presencia de ese pacto ambiguo que podría rubricarse bajo el nombre de autoficción<sup>2</sup>. A través de Meruane me atrevo a acceder a ese *vaste chantier*, como lo define Philippe Vilain, donde se debaten los multiformes matices y estrategias con los que un autor emprende el oficio de inventar su vida,

fabulándose en primera persona y haciéndose personaje de sí mismo. Lo cierto es que la autoficción, por indiscernible e hipotética que sea como género, propone un cuestionamiento fundamental relativo a la «vuelta del sujeto» y al *aproche* genético de los textos.

«¿El protagonista de una novela puede tener el mismo nombre del autor?», se preguntaba Philippe Lejeune en 1975, concluyendo: «Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos sacar efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo» (28)<sup>3</sup>. En 1977, como es sabido, Serge Doubrovsky publica la novela *Fils*, forjando contextualmente el famoso neologismo AUTO-FICTION. Aunque Doubrovski no invente un género del que, pese a la amnesia de Lejeune, ya había hartos ejemplos en la práctica literaria, le brinda, por así decirlo, un estatuto crítico, acabando por sintetizar con ese término un epifenómeno postmoderno de la autobiografía<sup>4</sup>.

Sería interesante debatir sobre terminología puesto que ha habido varias sugerencias alternativas: la *autonovela* o la *novela autorreferencial* propuesta por académicos españoles, entre ellos Manuel Alberca, la *autografía* sugerida por Ignacio Echeverría, la *fictionalisation de soi* brindada por Vincent Colonna, *l'autonarration* por Philippe Gasparini y Arnaud Schmitt. La reciente proliferación de estudios teóricos – que Vilain califica un tanto despectivamente de *surthéorization*<sup>5</sup> – y las tentativas de renominación, recuerdan los fastos de los debates literarios de los años '60 y '70, si no fuera que nos encontramos en las antípodas de la muerte del autor decretada por el post-estructuralismo de entonces y tenemos además la ventaja de que no está auspiciado por ningún fundamentalismo ideológico... La reflexión podría extenderse asimismo al dominio sociológico si es verdad que este fenómeno se da en un mundo cuyas señas de identidad parecen ser la autoreferencialidad y el culto individualista<sup>6</sup>. Sin embargo, como observaba Vincent Colonna, ya en su disertación en el '80, el hacer de sí mismo un sujeto imaginario, convirtiéndose en elemento de su propia invención es algo que existe de forma natural si pensamos en la actividad onírica que nos pone al centro de aventuras inverosímiles, así como en la elaboración y contemplación de historias imaginarias de las que somos protagonistas en nuestras *rêveries* diurnas. Ahora, dejando de lado cuestiones terminológicas, sociológicas o psicológicas, es cierto que la complicación introducida por la autoficción entre la autobiografía y la novela en primera persona – con los géneros intermedios de la novela autobiográfica y la autobiografía ficticia –, ha tardado bastante en alcanzar un estatuto crítico, a pesar de ser su estrategia discursiva tan peculiar con respecto a todas las demás formas de novelas del yo. La diferencia principal es que mientras el autor de la novela autobiográfica, pese a sugerir una lectura referencial, se esconde detrás de un personaje, el de la autoficción no se oculta bajo

ninguna máscara. «Plutot qu'un déguisement – dice Colonna – c'est un travestiment» (11), lo cual será sin duda más transparente, pero al mismo tiempo más enigmático. La ficcionalización de sí se presenta de entrada como una forma de ficción mucho más ambigua que todas las demás de inspiración autobiográfica<sup>7</sup>. Y es justamente esta ambigüedad, calculada o espontánea, el rasgo más llamativo de la autoficción, que según la perspectiva de Marie Darrieusecq, más que una variante subversiva del pacto autobiográfico lo es del pacto novelesco. Si el primero invita al lector a creer y el segundo a imaginar, el pacto autoficticio – declarando «Este soy y no soy yo!» – no se decide por ninguno: «l'autofiction – dice Darrieusecq – est une assertion qui se dit feinte et qui *dans le même temps* se dit sérieuse» (377). De hecho, la ambivalencia de la autoficción consiste en una subversión que por un lado contraviene la norma autobiográfica, pues introduce el principio de identidad nominal dentro de un relato de ficción y, por otro, impugna la poética novelesca, en la medida que anula el protocolo de distanciamiento entre autor y protagonista: se pone, por lo tanto, como una doble transgresión de géneros. La autoficción juega voluntariamente a partir de la semejanza ambigua que hay entre autobiografía y novela narrada en primera persona, porque mientras ésta no afirma nunca su ficcionalidad – más bien trata de fingirse como narración verídica –, la autobiografía trata de afirmar una imposible sinceridad frente a la resistencia de los recuerdos, de los hechos y del yo como referente inalcanzable. En definitiva, como sigue anotando Darrieusecq: «La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va volontairement assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité» (ibid). Quizás la autoficción, vista como “avatar” de la autobiografía, no sea otra cosa que la respuesta a su imposibilidad, es decir una toma de conciencia de que cuando se escribe, según el famoso refrán, se es siempre *otro*<sup>8</sup>. Además la *indecidibilidad* entre realidad y ficción en la autoficción, parece reflejar a su vez un lugar común de mucho prestigio en la cultura postmoderna: el escepticismo frente al concepto de verdad y de realidad, su platónico revelarse al pensamiento como proyección imaginaria, léase ficticia, aún más si el objeto de la mirada es uno mismo. Es el superamento oficial del pacto de Lejeune, ya abiertamente burlado, verbigracia, por un autor como Mario Bellatin, maestro en la gestión imaginaria de sus propios datos biográficos<sup>9</sup>.

Presentándose con las dos caras de novela en primera persona y de autobiografía, la autoficción no le brinda al lector las llaves para diferenciar el enunciado de realidad del de ficción<sup>10</sup>. Pero es esta su esencia y legitimidad según Darrieusecq: «L'autofiction est à bien des égards, quel que soit le coin du triangle où on se place – auteur, narrateur ou lecteur –, le lieu de la parole qui échappe... et c'est là sa richesse, sa

littérarité, et son sérieux à elle»(378). De hecho, en cuanto a su discurso narrativo, la llamada autoficción se manifiesta en una gama de matices que va del grado cero de una mayor libertad con respecto a la autobiografía canónica, al extremo de una interpretación imaginaria o fantástica – bastaría pensar en algunas novelas de César Aira o de Bellatin – que hace uso ficticio del nombre del autor para narrar historias manifestamente inverosímiles. Lo que las autoficciones tienen en común entre ellas es una flexibilidad de tipo formal que permite tanto al autor presentar, como al lector interpretar como verídicas historias que son ficticias y viceversa. La autoficción es, por lo tanto, una escritura orgullosamente híbrida que requiere, a su vez, estipular con el lector un pacto por definición vacilante e incierto<sup>11</sup>.

Ahora, dentro de la autoficción, el tema onomástico parece ser uno de los ejes centrales, y sin duda lo es en el texto de Lina Meruane que es objeto de este artículo. Como sugiere Gérard Macé, «El nombre propio contiene el laberinto completo de nuestra biografía y de nuestra genealogía familiar»<sup>12</sup>, y tal vez toda la literatura, como anota el doctor Pasavento de Vila-Matas, es una cuestión de nombre y nada más. De todos modos, el signo textual que permite identificar como autoficción a un relato en primera persona que se presenta bajo la etiqueta de novela, es que el autor se manifieste omodiegéticamente bajo su propio nombre, comprometiendo simbólicamente su persona, aunque el resultado sea de carácter fantástico o grotesco<sup>13</sup>.

Es evidente que pueden ser consideradas autoficciones también aquellas en las que el nombre del autor es expresado de forma indirecta, como es el caso de otro chileno de la generación de Meruane, Alejandro Zambra, que en *Mis documentos*, utiliza con insistencia unas fechas claramente referidas a su biografía en sustitución del nombre propio. Sin embargo, y fuera de todo dogmatismo, no cabe la menor duda de que son las novelas de identidad nominal expresa, las que curiosamente producen en el lector una mayor persuasión ficticia contradictoria, sobre todo aquellas de construcción y argumento más novelesco. De hecho – como apunta Alberca – «la aparición del nombre del autor en un relato que se presenta como novela, es análoga a la irrupción de un objeto alienígena en nuestra esfera cotidiana» (239), quizás porque estamos acostumbrados a aceptar *la suspension of disbelief* que requiere la ficción declarada por el peritexto, y de allí que el nombre del autor parezca una interferencia que nos causa extrañamiento. Dentro de las autoficciones, son más numerosas las que explicitan sólo el nombre sin el apellido o mediante el diminutivo infantil, y menos frecuentes las que lo presentan bajo la nominación completa. Sin embargo, en *Sangre en el ojo*, Lina Meruane opta por la redundancia y su nombre aparece bajo varias formas, como simple Lina, o como Lini, Lucina, Luzbel, Lucía,

Lucila, Lucita, Luz y finalmente como Lina Meruane.

Para explorar este aspecto en la novela de Meruane, recorro a unas palabras que la autora en el *Hay Festival* de Cartagena de Indias al que asistí. «Siempre me preguntaron – contó – si mi nombre es mi nombre, si no será un pedazo de Catalina o Carolina, un apodo... Entonces yo siempre tenía un poco de tema con ese nombre, pensaba en esa materia un poco ficcional que uno tiene con su nombre, con el que se identifica»<sup>14</sup>. Y refirió la curiosa anécdota de un viaje que hizo a Medio Oriente en búsqueda de sus raíces familiares – en base al cual redactó la crónica *Volverse palestina* –, donde descubrió que el apellido Meruane no existía, como tal, en su país de origen: es fruto de un fenómeno de *lost in translation*, un malentendido ocurrido al momento de la inmigración de sus abuelos a Chile<sup>15</sup>. «Entonces resultó que mi apellido – dijo la escritora –, en el que he basado toda mi identidad y con el que he firmado mis libros, era una ficción...»<sup>16</sup>. Por lo tanto, si la dialéctica entre realidad y ficción se escenifica para Meruane en su misma realidad biográfica, no es de extrañar que el nombre se vuelva obsesivo tema de reflexión, para finalmente volcarse en su obra como estrategia, estructurándola. Cuenta la escritora a propósito de *Sangre en el ojo*: «Todo nombre dentro de una novela es ya un artificio, una construcción. Y también un pequeño guiño: el guiño de la novela es que el lector de alguna manera sienta o se vea tentado a sentir lo que de todas maneras uno siente cuando lee, o sea que está leyendo la vida del escritor, para luego ver como se deshace ese nudo y a qué lugares lleva ese pequeño truco. Me parece como divertido pensarlo, porque todos cuando leemos el nombre del autor dentro de lo narrado e incluso cuando no leemos el nombre pensamos que es el autor, o por lo menos a mí me encanta pensar en eso, pues fue la estrategia de mi novela...»<sup>17</sup>. Parece además que *Sangre en el ojo* tiene su origen en una espontánea interferencia que se dio entre realidad y ficción: «En el largo tiempo de escritura de este libro – cuenta Meruane – yo le di muchas vueltas a la posibilidad de incluir el nombre propio. Y le di muchas vueltas porque inicialmente había pensado escribir una memoria sobre un hecho cercano, la pérdida de la vista que afortunadamente fue transitoria. El punto es que yo me empecé en escribir una memoria pero el texto iba para otro lugar, se iba moviendo hacia la ficción y a poco andar comprendí que estaba, otra vez, escribiendo una novela. Pero una novela en la que estaba urdido un pedacito de una experiencia propia. Pensé que Lina Meruane tenía que aparecer aunque fuera en una suerte de cameo, para indicar que por alguna parte hay algo verdadero, pero a la vez que aquello que sucedió ya está ficcionalizado. Por eso el nombre Lina Meruane es el “otro nombre” de Lucina – la protagonista –, para indicar esa doblez en el origen de este libro».

Así que Lucina, Lini, Lina, Lina Meruane: una identidad fluctuante en

intonía con el neonarcisismo postmoderno que hace de la falta de unidad del sujeto un motivo contradictorio de estímulo al autoconocimiento. De hecho, puesta en tela de juicio a partir de un evento desestabilizador representado por la hemorragia oftálmica que obliga a la protagonista de *Sangre en el ojo*, a pensar en sí misma y en su vida presente ya no a través de la vista sino del filtro deformante – o revelador – del recuerdo, su identidad sufre una disgregación y, finalmente, una catarsis. «Entender no es, acaso, escindir la imagen, deshacer el yo, órgano supremo del desconocimiento?», apunta Roland Barthes (72)<sup>18</sup>. Lo que una autobiografía no podría hacer, porque parte de una historia por así decir resuelta, que puede tener luces y sombras pero ya no interrogativos e incertidumbres, lo puede la autoficción: registra en tiempo presente la oscilación de una búsqueda, se queda en el terreno ambiguo e irresuelto entre lo que ha sido y lo que podría ser o haber sido, entre la vida vivida y la fantaseada, revelándose un discurso apto para encontrarle, metafóricamente, algún sentido.

«Lo veo todo sin verlo – dice la narradora – viéndolo desde el recuerdo de haberlo visto» (19). Y en otros momentos utiliza el oxímoron de «recuerdo inventado», que es, de por sí, una perfecta definición de la autoficción, en cuanto atribuye anécdotas falsas a un nombre verdadero. Y por otra parte, la imagen recurrente de cosas y hechos filtrados por las impresiones que han quedado en la “retina de la memoria” es, a su vez, metáfora del proceso de ficcionalización que sufre la realidad en contacto con la escritura<sup>19</sup>. Debido a las exigencias del equilibrio narrativo y estructural, la ficción acaba por predominar sobre los fragmentos autobiográficos que originan la narración<sup>20</sup>. La Lina Meruane que firma la portada de *Sangre en el ojo* ha escrito la novela que la Lina Meruane protagonista, siendo ciega, por el momento ha dejado de escribir: «Lina Meruane resucitará en cuanto la sangre quedara en el pasado y yo recuperara la vista» (151), responde al personaje de Silvina que le ruega que no deje de escribir la novela que la Lina personaje estaba escribiendo antes de la hemorragia<sup>21</sup>. *Sangre en el ojo*, que en un momento la narradora llama «historia de mi ceguera» (36), «esa cosa inacabada» que el lector tiene en sus manos, es de hecho, una historia *in progress*, narrada al presente y de final abierto, como debe ser el relato de un proceso. Y de hecho lo narrado puede resumirse como crónica de una crisis de identidad y de escritura que podrá superarse a raíz de un viaje interior cuyo éxito está en el peritexto, siendo la novela misma. El libro concreto atestigua que la autora/protagonista habrá resuelto al fin el conflicto entre la sangre – la historia y la identidad familiar – y lo que es exclusivamente suyo: una sí misma nacida en la escritura y que gracias a la escritura recobra un nombre definitivo: Lina (no Carolina, ni Lini, Lucía, Luz etc.) y Meruane (un nombre que en principio no existía y



que ahora asume como tal). En definitiva, lo que cuenta *Sangre el ojo* es la historia una transformación, lo que es, sin duda, novelesco. Pero también lo son las lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos que afloran en la temporánea ceguera, donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado y lo soñado, pero también con lo olvidado o con lo que no llega a ocurrir pero pudo haber ocurrido, y que se insinúa en los intersticios de lo biográfico, donde Lina Meruane es una mujer chilena que cursa un doctorado en Nueva York, tiene un novio con quien convive y mientras tanto escribe, publica y firma libros con «un nombre inventado»<sup>22</sup>.

La ficción puede darle un orden y, sobre todo, un sentido al desorden de la realidad bruta, que es justamente temida por lo que tiene de ilógico e imprevisible, siendo una amenaza que hay que exorcizar, contener y modificar<sup>23</sup>. Es así que el discurso metanarrativo se funde con el discurso autoficcional: el yo autoficticio sabe o simula sus límites, es consciente o finge que su identidad es deliberadamente incompleta, imaginaria o parcial, y explota esto en su relato: escribir equivale a perder, momentáneamente por lo menos, realidad e identidad, pero también a recobrarla, como le recuerda la amiga Raquel a la protagonista: «Tú sólo puedes ser tú en la proximidad de la palabra escrita» (80). Es así como el haber elegido la forma autoficticia no afecta sólo al contenido del relato o a su modo de lectura, sino también, y de manera más significativa, a la enunciativa, a la Lina que dice “yo” en el texto. Al final la identidad entre la narradora y su autora resulta tan transparente que podría pasar desapercibida, pues nada mejor, como apunta Vila-Matas, que esconderse tras la propia identidad para hacerla impenetrable<sup>24</sup>. De hecho, una forma sutil para dejar de ser uno mismo es serlo, según demuestran algunos artistas hiperrealistas contemporáneos como Jeff Koons o Cindy Sherman, cuya obra podría ser el equivalente de la autoficción en las artes plásticas<sup>25</sup>. Al fin y al cabo, si de por sí una biografía es el resultado tanto de lo vivido como de lo inventado, ¿por qué no debería serlo su recuento?

## NOTAS

1 Para mencionar algún ejemplo, baste recordar la casi totalidad de las obras de Jaime Bayli y de Mario Bellatin, *Tinta roja* y *Las películas de mi vida* de Alberto Fuguet, *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel, *Educar a los topes* de Guillermo Fadanelli, *Una vez Argentina* de Andrés Neuman, *Formas de volver a casa* y *Documentos* de Alejandro Zambra, *El ángel literario* de Eduardo Halfón, y aunque no lo quieran reconocer algunos, también varias obras de Bolaño / Belano, de *Llamadas telefónicas*, a *Los detectives salvajes*, a *Putas asesinas*.

2 Las definiciones de autoficción propuestas en este breve ensayo son deudoras del libro de Manuel Alberca (2007) y de las referencias bibliográficas



brindadas por éste. En cualquier caso los protocolos de las definiciones propuestas, como anota el mismo Alberca, «son un marco y un punto de partida para comprender y situar esta tendencia de la literatura actual», no algo dogmático. Véase también el exhaustivo volúmen de ensayos compilados por Ana Casas (2012).

3 *La traducción es nuestra*. Interesante, al respecto, remitir como hace Alberca recordando la estratagema utilizada por Cervantes en su identificación con Cide (Señor), Hamete (Miguel) Benengeli (Hijo del ciervo: Cervantes), para demostrar como la identidad nominal autoficticia no es una novedad en literatura. La irrupción, aunque fugaz como un “cameo”, de un autor en su propia narración ficticia puede considerarse como en Cervantes, Unamuno o Sarduy un «procedimiento barroco anecdótico o banal, pero del que se derivan posibles e interesantes efectos narrativos: cómicos, fantásticos o filosóficos, pues la presencia del autor en su obra borra o altera los principios por los que normalmente distinguimos y separamos lo real de lo ficticio» (227). Es decir que estas «metalepsis narrativas», como las define Génette (282-85), se las ingenian para sobrepasar un límite o frontera móvil, entre dos mundos: aquel donde se cuenta, y el que es contado, en detrimento de la verosimilitud.

4 En la contraportada de *Fils*, Doubrovsky (1977) define la autoficción como “Fiction d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau», mecanismo que se ha acentuado en las autoficciones que han seguido a *Fils: Un amour de soi* (1982), *Livre brisé* (1989), *L’Après vivre* (1994), *Laissé pour conter* (1998). El neologismo acuñado por Serge Doubrovsky, fue inmediatamente reconocido en el campo de los estudios sobre autobiografía puesto que vino a definir algunos textos inclasificables, recordando que entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco existe un vasto repertorio de narraciones que escapan a los dos géneros y que así se sustrajeron al apelativo de pseudo-autobiografías.

5 Después de una rápida panorámica de las diferentes tentativas de encontrar una nueva definición y término para autoficción, Vilain expresa su perplejidad: «La *surthéorization* dont l’autofiction est l’objet joue en défaveur de sa compréhension théorique» (16). Contextualmente, defiende la elección pionerística de Doubrovsky cuando «à l’heures de son invention, il fallait bien tenter de définir le concept, avec toutes les imprécisions et les inexactitudes qu’impose le caractère expérimental d’une ébauche définitoire», (17).

6 Sintetizando las reflexiones de Manuel Alberca, se podría decir que en un mundo regido por un “capitalismo de ficción”, en el que la vida misma resulta ficcionalizada, desplazada por su icono, por su representación, desrealizada por los medios de comunicación, en que el individuo no es un agente real sino el actor de una representación, paralelamente se ha desarrollado la idea o desideratum postmoderno de la invención y seriación de si mismo, entendida como la aspiración psicótica del individuo de autocrearse o reinventarse (cf. op. cit., pp.40-43).

7 «Las autoficciones se escabullen en un indeterminado pacto narrativo – anota Alberca – regido por la ambigüedad que supone servirse de ambos pactos de manera parcial y contradictoria, cuestionando tanto la referencialidad externa de las autobiografías como la autonomía referencial de las novelas», (166).

8 Luego es evidente que la ficción o invención literaria (aunque hecha en base a elementos autobiográficos) son operaciones conscientes y deliberadas, mientras la selección de los recuerdos y su interpretación en una autobiografía no es voluntaria, sino que resulta del proceso de narrativización (organizar la fabula de nuestra vida en una intriga), y por lo tanto – según Ricoeur – ser “hombres-cuentos” no implica necesariamente ser “hombres mentira”, Cf. 1985 y 1990.

9 Según Bellatin, tanto es ficticia la vida en sí, como es impostura todo lo autobiográfico dentro de lo narrativo, en contra de la idea acotada por ese que llama «académico imbécil» y en el que no es difícil reconocer a Philippe Lejeune. En defensa del uso ficcional del nombre propio del autor, comenta el señor Bernard, versión bellatinésca de Alain Robbe-Grillet que aparece en *Gallinas de madera*: «Había dos reglas que ese tarado enunciaba en el famoso pacto: uno sólo puede empezar su autobiografía cuando haya comprendido el sentido de su existencia. Bueno, lo siento mucho pero yo empiezo mi autobiografía precisamente porque no entiendo el sentido de mi existencia. La segunda regla que ponía aquel sujeto era que el escritor tenía derecho a equivocarse, pero no derecho a mentir...». Y concluye: «La impostura es mucho más interesante que la verdad porque es mucho más vasta, (122-23).

10 «Bajo la aceptación interesada del dictamen postmoderno de que es imposible alcanzar la verdad de uno mismo – apunta Alberca –, la autoficción da un rodeo o circunloquio por las “mentiras” como la única manera posible de llegar a la inasible verdad» (291). De hecho la falta de compromiso autobiográfico le permite al escritor de hacer como si desconociese la diferencia entre lo que es y lo que no es, para inventarse con total libertad un personaje novelesco.

11 Vilain: «Ce qui fait la singularité de l'autofiction, c'est, nous l'avons dit, son pacte contradictoire, son hybridité, son incapacité à opter pour le roman ou l'autobiographie, son *indécidabilité* générique qui interrogent les limites théoriques d'un roman à la première personne, dans lequel un narrateur assimilé à l'auteur prétend dire la vérité, décrire des événements et des faits réels. Avec l'autofiction, le lecteur passe d'un pays à un autre sans bien s'en rendre compte, à tel point qu'il est difficile, voire quasiment impossible, de dire quand il *est* ou il *n'est plus* dans la fiction», (38). Es ésta, también, la tesis de Alberca: que lo peculiar de las autoficciones es justamente «su resistencia a ser leídas de acuerdo a un solo estatuto, su pretensión, lograda o fracasada, de intentar prolongar ad infinitum la indeterminación y de hacer insolubles las incógnitas y misterios desplegados por el texto», (170).

12 Citado por Vincent Colonna, (47).

13 Cf. Colonna (236). Según Vicente Luis Mora, «hay mucha más ficción en la autoficción que en la escritura autobiográfica; incluso en buena parte de las novelas autoficcionales la única referencia entre el autor y el personaje es la identidad de nombre», (134).

14 En el encuentro que tuvo lugar en el Teatro Adolfo Mejía, Cartagena de Indias, Colombia, el 30 de enero 2015.

15 Cf. Lina Meruane (2013).

16 «Yo vivía pensando en la ficcionalización del nombre, y luego resultó que el nombre era en realidad una ficción de la inmigración palestina, de la traducción del árabe, de los modos de nombrar de los árabes que antes de nombrarse siempre van nombrando al padre el abuelo antes de nombrar la tribu y entonces en una de esas se quedó un Meruane allí agarrado, y entonces resultó que mi nombre, mi apellido, el en que he basado toda mi identidad y con el que de hecho he firmado mis libros, resulta que era una ficción...», *ibid.*

17 Antonio Xerxensyi, “O contágio literario. Quatro perguntas a Lina Meruane”, en Blog do Instituto Moreira Salles, Brasil, Febrero 19, 2015, <http://www.blogdoims.com.br/ims/quatro-perguntas-a-lina-meruane> (el español original es de Lina Meruane)

18 *La traducción es nuestra.*

19 Las leyes visivas de la memoria le dan a la protagonista las coordenadas del paisaje: «Yo no podía distraerme – relata la narradora – todo mi ser entero exigía una concentración multiplicada, una dedicación absoluta a la geografía de las cosas. Y la cabeza me zumbaba, se recalentaba con las imágenes que cada palabra de Ignacio suscitaba en mi memoria. Decía Central Park y la cabeza se me llenaba de patos azules y renacuajos resistiendo a los turistas en lagunas fosforescentes. Decía Columbus Circle y yo me llenaba de novias posando bajo un planeta hueco y plateado con sus futuros ex maridos. Decía escalón, cuidado, y entonces yo preveía esquinas más altas y mucho más bajas que la realidad», (36). En otro pasaje continúa una lectura metafórica – pero ni tanto si se piensa en la iridología – de la retina definiéndola « nuestra hoja de vida, el espejo de nuestros infortunados actos, una superficie perfectamente pulida que vamos dedicándonos a estropear a lo largo de nuestras existencias», (39).

20 Vilain: «...tous mes textes (...) empruntent à mon vécu, même si ce vécu se trouve transformé, arrangé, manipulé selon la nécessité que l'écriture impose, car c'est toujours l'écriture qui, au bout du compte, me domine et m'oblige à sacrifier des bribes de ma vie au profit de l'équilibre structurel et de la vraisemblance du texte», (39).

21 «Y la escritura?, me dijo, Qué tal va la escritura? Qué escritura? contesté yo (...) Me refiero, dijo Silvina, a la novela que estabas escribiendo. La novela, respondí, esa cosa inacabada ahora es esto, dije, y me quedé clavada en esa frase que ni yo misma teminaba de entender. Pero no debes dejar de escribir, apuré ella, escribe el ahora, el cada día. Escribir una memoria ciega, dije», (150).

22 Pasando en revista las cosas que tiene que trasladar en la mudanza de casa, la protagonista añade: «Y también los libros que yo había publicado bajo un nombre inventado y el manuscrito de una novela inconclusa que quizá no acabaría, pensé, tragándome la angustia sin detenerme a mastigarla», (23).

23 «Lier les événements entre eux – razona Mathilde Janin –, ce serait finalement l'ultime trahison envers le réel, ce serait tenter d'ordonner logiquement des suites d'événements qui ne possèdent pas de logique propre», Mathilde Janin, "Limites de l'autofiction: problème de définition et question éthique dans l'oeuvre de Philippe Vilain", en *Mémoire de Master I*, Université de Lyon-Lumière, juin 2007, citada por P. Vilain, op. cit., pp.41-42

24 «No hay mejor seudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio», E.Vila-Matas, "Por qué es usted postmoderno?", en "El País-Babelia", 14 de septiembre (2002), 24

25 La sugerencia es de Alberca: «si hubiera que adscribir la autoficción a alguna estética precisa sería a la hiperrealista en la medida que este tipo de relatos proceden de la misma estética del hiperrealismo plástico: exalta una apariencia extrema de lo real hasta prácticamente desrealizarlo», (50). Se trata de construirse un personaje de sí mismos y al mismo tiempo de expresar un profundo escepticismo de que pueda existir algo como una autobiografía auténtica o una personalidad estable y acabada.

### OBRAS CITADAS

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

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil, 1977.

Bellatin, Mario. *Gallinas de madera*, México: Sexto Piso, 2013.

Casas, Ana (comp.) *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros, 2012.

Colonna, Vincent. *Essai sur la fictionalization en littérature*, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>

Darrieussecq, Marie. "L'autofiction un genre pas sérieux", en *Poétique*, n°.107, Septembre (1996).

Genette, Gérard. *Figure III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, París: Éditions du Seuil, 1975.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama, 1986.

Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. *Volverse palestina*, Houston: Literal Publishing, 2013.

Mora, Vicente Luis. *La escritura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*, Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid, 2013.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit*, III, Paris: Éditions du Seuil, 1985.

\_\_\_\_\_. *Soi même comme autre*, Paris: Éditions du Seuil, 1990.

Vila-Matas, Enrique. "Por qué es usted postmoderno?", "El País-Babelia", 14 de septiembre (2002).

Vilain, Philippe. *L'autofiction en théorie*, Paris: Les éditions de la transparence, 2009.

Xerxensyi, António. "O contágio literário. Quatro perguntas a Lina Meruane", <http://www.blogdoims.com.br/ims/quatro-perguntas-a-lina-meruane>