

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 85

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

Article 21

2017

El “punto ciego” de la autoficción: vulnerabilidades del yo en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane

Salvador Gómez Barranco

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

Citas recomendadas

Barranco, Salvador Gómez (April 2017) "El “punto ciego” de la autoficción: vulnerabilidades del yo en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 85, Article 21. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/21>

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.

EL “PUNTO CIEGO” DE LA AUTOFICCIÓN: VULNERABILIDADES DEL YO EN *SANGRE EN EL OJO* DE LINA MERUANE

Salvador Gómez Barranco
The Graduate Center, CUNY

En medio de una fiesta, una sangre intensamente negra se derrama dentro del ojo, de uno de sus ojos, como un fuego artificial que sólo ella ve. El ojo enfermo es el de Lucina Meruane, una mujer joven, chilena, diabética, ex-periodista reconvertida en escritora y doctoranda afincada en Nueva York a la que algunos familiares y amigos llaman Lina. La narración en primera persona se identifica con el punto de vista del personaje de Lucina, un “punto de vista” que simbólicamente aparece amenazado desde las primeras líneas de la novela por una hemorragia vítrea que la deja casi ciega. La asimilación entre la pérdida de visión y la pérdida de estabilidad del punto de vista narrativo se hace evidente enseguida, pues algunas de las primeras oraciones adolecen de una redacción entrecortada, como si las palabras anduviesen también tanteando en una oscuridad gramatical hasta chocar con algo: “Estaba sucediendo. En ese momento. Hacía mucho me lo habían advertido y sin embargo” (11). La novela, además, se inscribe de inmediato en el terreno confuso y ambiguo de lo que en las últimas décadas se ha venido denominando autoficción, en tanto que la asimilación entre narradora, autora y personaje queda insinuada mediante la coincidencia –o al menos cercanía– onomástica: la autora del libro, la Lina Meruane que firma en la portada, comparte suficientes rasgos con la Lucina que protagoniza la novela (los más obvios, por “públicos”, la nacionalidad chilena y la profesión de novelista) como para que el juego identitario y la tensión entre lo autobiográfico y lo ficcional se pongan a funcionar.

En las obras autoficcionales es bastante común que el nombre del protagonista coincida o evoque, al menos, al del autor. En *Sangre en el*

ojo, el juego nominal es especialmente sutil y curioso: la protagonista explica que la pérdida de la sílaba central de su nombre real, Lucina, había sido fruto de otro cambio en su vida: el abandono de la profesión periodística (de la cual, dice, la habían echado por falsear la verdad objetiva de los hechos) para pasarse a la “ficción cien por ciento pura” (32), para la que había decidido emplear su nombre “condensado”, Lina, a modo de pseudónimo o de “nombre falso”. Por tanto, a menos que el lector tenga información de primera mano o tenga oportunidad de ver el carné de identidad a la autora, quedará como una incógnita si Lina es su nombre completo o si es una abreviación de Lucina, tal como insinúa el personaje en la novela. “¿Entonces eres o no Lina Meruane?”, le pregunta confuso un personaje, a lo que ella responde: “A veces soy, dije, cuando los ojos me dejan; últimamente cada vez soy menos ella para volver a Lucina. La sílaba extra sangraba a veces” (32).¹ Una diferencia ínfima, la pérdida de dos letras en el nombre, basta para la complejización del desdoblamiento identitario, que ya no afecta sólo a la relación autora-narradora, sino que también a la del personaje para consigo mismo. No pasa por alto la aclaración que hace acerca de que ella es Lina Meruane “sólo a veces”, “cuando los ojos [l]e dejan” (32), como si, de nuevo, la pérdida de la visión estuviese afectando también, en un plano metafórico, a la manera en que se ve, en que se concibe a sí misma. Tampoco parece anecdótica la referencia a su reconversión en escritora de “ficción cien por ciento pura” en contraposición a la “verdad objetiva de los hechos” (32) que se presupone propia del periodismo y en la que había fracasado; y no pasa por alto porque, precisamente, *Sangre en el ojo* es una novela que, como ya hemos mencionado, se dibuja como una ficción pegada a verdad de los hechos, o si se prefiere, como una narración de la verdad de los hechos pegada a la ficción (quién sabe cuál de estas formulaciones es más inexacta que la otra), renunciando en cualquier caso a la idea de pureza epistemológica o de rigor clasificatorio. La separación taxativa (y marcadamente irónica) que la narradora establece entre la ficción y el periodismo (como paradigma de la escritura de no-ficción y de la objetividad informativa) recuerda a la que hacía el personaje de Javier Cercas en *Soldados de Salamina*, obsesionado con dejar claro a todo el mundo que su texto sobre la vida de Rafael Sánchez Mazas se trataba de una “historia real” (37) o un “relato real” (52; 74; etc.) y no de una novela. Paradójicamente, sin embargo, tanto *Soldados de Salamina* como *Sangre en el ojo* acaban contradiciendo desde sus propias bases autoficcionales la forma ingenua e inflexible en que sus personajes quieren discernir, en lo que escriben, lo real de lo inventado.

La autoficción, como vemos, suele configurarse como un recurso narrativo idóneo tanto para la experimentación formal como para la puesta a prueba de algunas categorizaciones narratológicas tradicionales.

El propio Serge Duobrovsky, sin ir más lejos, cuando en 1977 acuñó el término autoficción aplicado a su novela *Fils*, trataba de dar a Philippe Lejeune el ejemplo que en su célebre ensayo “El pacto autobiográfico” decía no encontrar, acerca de cómo el nombre del héroe de una novela puede coincidir con el del autor. En las últimas décadas muchos estudiosos (como Marie Darrieussecq, Manuel Alberca o Vincent Colonna) se han propuesto abrir un hueco teórico propio a las escrituras autoficcionales, reconociendo su naturaleza paradójica, intermedia, ambivalente. Pese a lo valioso de algunos de estos intentos, no pocos han incurrido en un procedimiento metodológico similar al que pretendían combatir, al tratar de señalar y delimitar minuciosamente los distintos tipos de autoficción, aspirando a buscar un orden teórico sólido para estas heterogéneas y subversivas narraciones. No obstante, porque la esencia de la autoficción radica en la ambigüedad y la experimentalidad, las narraciones autoficcionales tienden a toparse, incluso pretendidamente, con la excepción a la norma, reivindicando una y otra vez, y de maneras muy diversas, su condición de hijas rebeldes de la literatura: libres, sin límites, sin reglas;² abocando al fracaso, al menos parcialmente, a los modelos que aspiran a sistematizarla, forzando la actualización continua de estos modelos críticos. Un par de ejemplos servirán para ilustrar esto: Marie Darrieussecq, que ha venido estudiando la autoficción literaria con detenimiento desde que ésta fuese el tema de la tesis doctoral que defendió en 1997,³ asume que se trata de una “narración en primera persona” (Darrieussecq 66) y, aunque en la mayoría de los casos es así, hay varios autores, como el español Manuel Vilas (en *Aire nuestro* o *Los inmortales*) o el argentino Damián Tabarovsky (en *Autobiografía médica*), que se inscriben como personajes –protagonistas o no– en sus novelas narradas en tercera persona, sin que eso anule el juego autoficcional. Estos minoritarios casos prueban que las “escrituras del yo” no tienen por qué estar necesariamente atadas al discurso homodiegético, y que, por tanto, la heterodiégesis no supone necesariamente un mayor alejamiento entre la realidad del autor y la realidad narrada.

Manuel Alberca, por su parte, con el objetivo de poner remedio a un “uso descuidado e impreciso del término autoficción” (149), prefiere partir del término más general “novelas del yo”, entre las que distingue luego tres tipos: la novela autobiográfica (más próxima a la autobiografía), la autobiografía ficticia (más próxima a la novela), y apretada entre las dos anteriores, la autoficción, como categoría donde desembocan por eliminación los relatos más ambiguos y escurridizos. Así la define Alberca:

La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-biografía [...] [y

donde además] su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal del narrador y/o protagonista con el autor de la obra (145).

Para reforzar la distinción entre las categorías propuestas, Alberca apunta, además, que los novelistas autobiográficos, al contrario de los autores autoficcionales, aspiran a ocultarse en un personaje ficticio y distanciarse de él mediante una nominación distinta a la suya, “[p]ara no ser reprobado por exhibicionista [...] o por pura necesidad de autodefensa” (141). En *Sangre en el ojo*, el irresuleto juego onomástico entre Lina y Lucina inhabilita –al menos parcialmente– esta variable de la “nominación” que Alberca propone como criterio diferenciador, de tal forma que determinar si esta obra se trata, según la tipología propuesta por este autor, de una novela autobiográfica o de una autoficción resulta prácticamente imposible.

Otras de esas aproximaciones teóricas a la autoficción incluyen como variable la cantidad de material biográfico puesta en juego en el texto. Vincent Colonna distingue cuatro tipos de autoficciones: la fantástica, la biográfica, la especular y la intrusiva (autorial). Su definición de la autoficción biográfica destaca, por ejemplo, que en ella “el escritor [...] imagina su existencia a partir de datos reales, permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad al menos subjetiva” (94). Pero, ¿cómo saber cuáles son los “datos reales” en una narración? Es un asunto que, aplicado de manera exhaustiva, precisaría de una comprobación tan difícil como excéntrica: analizar las anécdotas narradas, una a una, y valorar si se corresponden o no con las vividas por el autor. En la novela que nos ocupa habría que preguntarse, por ejemplo, si Ignacio, la pareja sentimental del personaje de Lina en *Sangre en el ojo*, representa al novio real de la autora Lina Meruane. Y, si así fuera, ¿es ése su nombre real o en verdad se llama, pongámosle, José?, ¿y de verdad es gallego?, ¿y de verdad dijo o hizo lo que se cuenta allí? Las cuestiones de este tipo se ramificarían hasta encontrar más pronto que tarde algún callejón sin salida, desembocando en lo absurdo del propósito.⁴ He usado este hiperbólico ejemplo con el fin de ilustrar cómo acercarse a un texto autoficcional con la intención (no poco común, por cierto) de filtrar lo real de lo inventado suele ser una labor no sólo ardua e infructuosa sino que además situada de espaldas a la esencia misma de la autoficción, pues como señala Philippe Forest “‘lo vivido’ no se distingue en absoluto de ‘lo ficticio’ cuando se enuncia según las reglas de un mismo modelo narrativo” (221). Basta con echar un vistazo a los trabajos publicados recientemente que se aproximan a textos literarios desde el prisma de la autoficción para darse cuenta de que ésta funciona como categoría teórica escurridiza que obliga a los investigadores a repensarla, a matizarla cada vez, con el fin de adaptarla cuidadosamente

a sus objetos de análisis.⁵

Otra de las precauciones que, a mi juicio, hay que tomar con respecto de las narraciones autoficcionales es la de evitar tacharlas, a modo general, de formas egocéntricas o narcisistas. Esta valoración deriva a menudo de teorías sociológicas que han estudiado el individualismo como fenómeno que caracteriza a la sociedad contemporánea, que supuestamente tiende a priorizar la autorrealización a la solidaridad, lo psicológico sobre lo ideológico. En ese sentido, por ejemplo, en 1983 Gilles Lipovetsky vislumbraba en *La era del vacío* una tendencia en la “era posmoderna” a producir un tipo de individuo-Narciso “[o]bsesionado sólo por sí mismo, al acecho de su realización personal y de su equilibrio” (57). Asimilar, sin embargo, que la proliferación de “escrituras del yo” constituye un síntoma más de esa “peligrosa” cultura individualista me parece, cuando menos, problemática. Vincent Colonna, refiriéndose a la autoficción biográfica, señala que “esta dirección literaria parece propia de grandes narcisistas y a menudo resulta horripilante en vida del autor, funcionando mejor *post-mortem*, aunque esto tampoco garantiza el resultado” (95). Philippe Forest, por su parte, defiende que “hoy triunfa lo que propongo denominar ‘ego-literatura’: una ortopedia del yo arrogante y victoriosa en todos los frentes de la cultura [...] un repliegue de cada uno hacia el territorio tranquilizador de lo íntimo donde ofrecerse a uno mismo el complaciente espectáculo de su vida” (212-13). Lo problemático es que, desde un punto de vista sociológico aplicado a la literatura, podría argumentarse también con éxito la hipótesis contraria, es decir, que las propuestas autoficcionales (y el general otras con componentes autobiográficos o “privados”), dados su riesgo estético y su vocación experimental, logran poner de manifiesto la vulnerabilidad del sujeto contemporáneo, tanto como figura social como figura narrativa, en una suerte de “crisis permanente” (si se permite esta contradictoria expresión), condenado a una perpetua reconceptualización. En esta línea más optimista, Gasparini entiende la autonarración como “respuesta a los procesos de desobjetivización engendrados por la dictadura de la economía, como forma de resistencia” (208). El propio Forest, suavizando su propia acusación previa, advierte de que “el Yo no es simplemente un señuelo narcisista que desvía al individuo de lo real, sino que puede ser también el soporte auténtico de una arriesgada exigencia de verdad y de libertad” (213). Pese a que éste es un complejo asunto que requiere una hondura que no puede asumir el presente trabajo, parece justo argüir que ningún género ni ninguna forma literaria son en sí mismos exhibicionistas, narcisistas o despreocupados por el otro. Hay, si acaso, autores, estilos, textos concretos, a los que, independientemente de sus elecciones narratológicas, podrían atribuírsele esos pecados, pero no necesariamente porque estén vinculados a las “escrituras del yo”, a la

primera persona narrativa, al recurso autoficcional o al uso de referentes de su vida íntima.

En la novela de Lina Meruane hay algunas interrupciones narrativas puntuales, insertadas entre paréntesis, y que coinciden siempre con interpelaciones directas a Ignacio, su pareja, al que el resto del tiempo parece ignorar como receptor implícito de la narración, tratándolo como un personaje más, tal y como se observa en este ejemplo:

Pero no puedes estar sangrando, dice él, trabado, perturbado, ya no pueden sangrar, esas venas te las sacaron. Entonces grito más fuerte, grito todo lo que no he gritado cuando debía. Estoy viendo la sangre otra vez, la estoy viendo con mis ojos. (Quiero arrancarte los tuyos, meterlos dentro de los míos para que puedas ver la sangre.) Ignacio sale despedido hacia la piza para marcar el teléfono de Lekz. (171)

Durante estos paréntesis (que a veces son tan extensos que ocupan todo el texto de un capítulo), se consigue una sensación de intimidad, pues el contexto enunciativo se “estrecha”, reduciéndose a un “yo” (Lina) que se dirige a un “tú” (Ignacio), como si se tratase de un aparte teatral en el que se finge que una conversación entre dos personajes sucede al margen de los otros presentes. A través de la narración en segunda persona se produce un efecto doble, pues por un lado parece reestablecer el estatuto de Ignacio (de personaje a persona), dirigiéndose “en exclusiva” a él, a modo tal vez de compensación por la severa representación que de él se hace en la narración principal; por otro lado, la segunda persona reproduce cierta sensación de jerarquía enunciativa donde el empoderamiento corresponde a la voz narradora que se dirige a un interlocutor subalterno (que no tiene “derecho a réplica”). En la cita anteriormente comentada, además, el hecho de intercambiar los ojos para que él pueda ver desde el cuerpo de ella, resulta una bella –a la par que violenta y salvaje– imagen sobre el deseo de la protagonista de ceder a Ignacio el “punto de vista”, como si esta transposición física fuese la única forma de resultar convincente ante Ignacio, de hacerle comprender exactamente lo que le está ocurriendo, asumiendo que *contárselo* no es suficiente.

Hay otro ejemplo que merece atención. Cuando la protagonista entra en el quirófano para ser operada de los ojos y pierde la conciencia durante la cirugía, leemos: “Ya no estoy yo. Lucina se esfumó, su ser está suspendido en algún lugar del pabellón” (144). El “yo”, como por efecto de la anestesia general, deriva en un “ella”, en una “otra”, como si se viera a sí misma desde fuera.⁶ Con la pérdida de la conciencia, por tanto, el relato no se para pero se reformula: la primera persona adquiere momentáneamente una extraña omnisciencia que viene dada

por la “visión prestada” de los otros: “Esto lo vieron otros ojos. Que desde el primer minuto Lekz enganchó mi párpado hacia atrás para mantenerlo abierto. Que se asomó por mi pupila distendida [...]”. Y algo más adelante advierte: “Y esto lo vieron ojos no tan ajenos. Que mientras yo me ausentaba de mí misma Ignacio y mi madre arrancaban de la sala de espera. Que salían a dar una vuelta por la ciudad [...]” (145). Es decir, en este momento se precisa de los ojos de otros para que la narración avance. Se propone, por tanto, una triple analogía entre la vista (como facultad física), el “punto de vista” (como facultad narrativa) y la conciencia (como facultad psicológica): de modo que cuando se altera una, se alteran también las demás.

La ceguera, sin embargo, no es el único elemento que amenaza la estabilidad de la protagonista en *Sangre en el ojo*. Si la narración se mantiene en esa “tierra de nadie” entre lo autobiográfico y lo novelesco, la protagonista se encuentra a su vez en una “tierra de nadie” en el sentido geográfico, a caballo entre Chile (su país de origen, que abandonó en la adolescencia) y Nueva York. La autoritaria madre de Lucina (como matriarca de una extensa saga familiar) presiona a la protagonista para que vuelva a su país natal para tratarse allí de su hemorragia vítrea, algo a la que protagonista se niega tajantemente:

Insinuaban que volver a Chile con mis padres era lo que me correspondía. [...] [L]o terminaban de decir mientras yo visualizaba mi cuerpo succionado por el vacío, mi esqueleto cubierto de músculos y grasa vertiginosamente cayendo hacia Chile, mi piel cada vez más estirada, mi pelo electrizado, atraídos todos mis pedazos por la ley de la gravedad nacional, yo vuelta una materia amorfa que en su caer acababa por derribar al resto de mi numerosa familia [...]. Caerían uno a uno empujados por el peso de mi madre, la más recia de las piezas de nuestro dominó y a la vez la más frágil. (49)

Esta alusión—de apariencia antitética—a la fragilidad de la recia madre, a pesar de su rectitud, es una manera de retar la autoridad materna a través del empoderamiento enunciativo de Lucina: en el relato, la “hija narradora” está en una posición ventajosa frente a la “madre narrada”. La separación con respecto de la madre, a menudo abordada desde el psicoanálisis como proceso simbólico, sólo es posible en este caso mediante un distanciamiento literal, físico, cuyo costo para la protagonista es adquirir la condición de extranjera. Tanto la ciudad de Nueva York como el apartamento que Lucina e Ignacio acaban de comprar para vivir juntos se convierten, a raíz de la hemorragia, en laberintos oscuros y llenos de obstáculos: “Cambiaba de forma, la casa, enrocaba las piezas, permutaba los muebles para confundirme” (30); “Yo no podía distraerme, todo mi ser

entero exigía una concentración multiplicada, una dedicación absoluta a la geografía de las cosas. [...] Decía escalón, cuidado, y entonces yo preveía esquinas más altas y mucho más bajas que la realidad" (39). La extranjería como factor de vulnerabilidad también se entrevé en los comentarios de la voz narradora sobre su bilingüismo: "En New Jersey yo me había olvidado del castellano. Después, en Santiago, me olvidé del inglés. Me estoy olvidando ahora de mí misma, pensé" (57). Una vez más, el lenguaje aparece como un factor que construye (y deconstruye) la identidad de la protagonista, que la afirma y a la vez la cuestiona.

Durante toda la novela, no obstante, la fragilidad (física, identitaria, sentimental, etc.) que experimenta Lucina parece ser contrarrestada mediante un lugar de enunciación que aparece como trinchera, como bastión de un "yo", desde el cual puede representarse una *performance* en la que se invierten los roles: donde los desvalidos, los enfermos, los torpes –los "ciegos"– son los otros. En especial, llama la atención la continua patologización que del personaje de Ignacio hace la voz narradora, anulando implícitamente la posición de víctima de Lucina: "Era un frío de muerte y él venía enfermo. Algo enfermo, apenas. Actuando la tos, las tercianas, exagerando la nariz congestionada, farfulló un ¿estás dormida? Y se acurrucó junto a mí. Se sonó destemplado para acabar de despertarme" (89). Mientras tanto, los amigos de la pareja ven la situación como un claro "soborno", en el que Lucina se aprovecha de la ceguera para vampirizar a Ignacio, para atraparlo egoístamente en una relación patológica: "envolviéndolo y enredándolo con mis tentáculos, succionando de él como una ventosa empecinada en su víctima" (53). En otro episodio, después de darse un tiempo para replantear su relación en crisis, la pareja se reúne en Chile, donde se intercambian temporalmente los roles de invidente y de lazarillo (de enferma y enfermero), pues ella usa la memoria fotográfica para ejercer como guía para él por Santiago, consiguiendo que, simbólicamente, sus ojos ciegos "vean" más que los ojos sanos de Ignacio:

Cómo que no, claro que sí, yo te guío, me conozco Santiago como la palma de mi mano. [...] Pongo piloto automático a mi memoria y le voy dando instrucciones tan precisas que yo misma me sorprende: quédate en el carril izquierdo pero sigue por la Costanera, ¿sí?, es la avenida grande, y sigue un poco más, unas cuantas esquinas, y cuando lleguemos a una calle grande con tres semáforos con flechas y pista para doblar a la izquierda, métete, sigue recto, y cuidado con el ceda el paso oculto detrás de unos árboles. [...] Y allá en la esquina tendría que estar también el letrero. ¿Un cartelito de madera? ¿Lo ves? (Abre bien los ojos, Ignacio, lo estás viendo sin verlo.) (95-6)

La enfermedad, la crisis de pareja, la difícil relación con la familia, la condición de apátrida y la paranoia idiomática son algunas de las amenazas a las que, a lo largo de la novela, debe enfrentarse. La autoficción aparece, como se ha intentado demostrar, como una vía expresiva idónea para una trama como la de *Sangre en el ojo*, donde los factores de vulnerabilidad que pesan sobre el personaje de Lucina concuerdan simbólicamente con la naturaleza del texto autoficcional, siempre en el borde, siempre en crisis, siempre reivindicando su anomalía, siempre de diagnóstico confuso. Al mismo tiempo, la elección autoficcional se constituye como un firme bastón de apoyo para Lina-Lucina, pues llevar las riendas de la narración le proporciona fortaleza enunciativa, una suerte de antídoto contra las debilidades físicas (el punto de vista que suple a la vista).

En la relación sexual que mantienen tras el reencuentro, Lucina fantasea con lamerle los ojos a Ignacio y que éste lama los ojos enfermos de ella. Unos ojos que, como frustrado objeto de deseo, se transformarán más tarde en la prueba de amor definitiva: cuando la cirugía ocular fracasa, la única solución posible es un hipotético trasplante del ojo de un donante vivo, y la protagonista espera de Ignacio ese “donativo”. Un ojo fresco para seguir viendo, para seguir viviendo, para seguir escribiendo, para seguir siendo Lucina. O Lina. El “punto ciego” de una autoficción, ya se ha visto, puede depender tan sólo de una sílaba sangrante que falta, o que sobra.

NOTAS

1 En términos estrictos, lo que la grafía Lucina pierde al abreviarse en Lina no es una sílaba (“ci”) sino dos letras intermedias que originalmente forman parte de dos sílabas diferentes (“uc”). En cualquier caso, la referencia a la “sílabas extra” puede interpretarse como una decisión de la autora por afianzar sus identificaciones entre los elementos metaliterarios con los físicos o psicológicos (vista / punto de vista; cambio en la grafía / cambio en la identidad; etc.). En ese contexto, la personificación “la sílaba extra sangraba a veces” cobra un gran poder expresivo, evocando incluso la idea de una metamorfosis mediante automutilación.

2 La mayoría de los autores coinciden en la base experimental de la elección autoficcional. Philippe Gasparini, por ejemplo, aclara que la vocación experimental no supone sin embargo una unificación estilística pues “lejos de caracterizarse por un tipo de escritura o de construcción, este término [autoficción] abarca hoy un campo de experimentación donde encontramos una gran variedad de estilos [...]. No obstante, estaremos de acuerdo en exigir a la autoficción [...] un mínimo de originalidad estilística, de invención verbal, de elaboración lingüística” (184). No obstante, no parece descabellado que se pueda concebir un texto autoficcional “conservador”, especialmente en la actualidad, cuando muchos lectores y críticos están familiarizados

con este tipo de técnica discursiva. Manuel Alberca, en el artículo “De la autoficción a la autoficción...” (2014) cree ver, especialmente en el caso de la literatura española, un agotamiento de las posibilidades experimentales de la autoficción, a la que ve como “un simple desvío pasajero de la autobiografía o una fase intermedia del camino de esta hacia su reconocimiento literario y su plenitud creativa” (157).

3 Su tesis doctoral se tituló “Autofiction et ironie tragique chez Georges Perec, Michel Leiris, Serge Doubrovsky, et Hervé Guibert” (1997), y fue dirigida por Francis Marmande. En la actualidad, Marie Darrieussecq también es conocida como novelista.

4 Es frecuente que en algunos análisis críticos de textos autoficcionales el investigador tienda a aplacar su ansiedad ante la dudosa veracidad de los referentes recurriendo a epitextos, como declaraciones del autor a medios de comunicación o entrevistas personales, para señalar qué era lo cierto y qué no en el texto analizado (como si acaso la “verdad del texto” hubiera que buscarla por fuera del propio texto). Conscientes de esto, algunos autores como Javier Cercas, prefieren no facilitar esta tarea de “filtrado” a través de las entrevistas que conceden, conscientes de que la ambigüedad es un valor fundamental de su texto: “Es que es la clave de todo. En los libros que yo he escrito, y los que me interesan a mí, al principio hay una pregunta. A medida que avanza el libro, hay una búsqueda de una respuesta, para al final descubrir que la respuesta es que no hay respuesta. La respuesta es la propia pregunta, es decir: la propia búsqueda de una respuesta” (Cercas en una entrevista concedida a la revista digital *En Femenino*).

5 Entre las más recientes reformulaciones teóricas de la autoficción destaca la que propone Arnaud Schmitt, quien sostiene que la insistencia en la ambigüedad del fenómeno ha desviado la atención de la “finalidad primera” de la autoficción, la de “estudiar una transformación del yo en relato [...] que integra la virtualidad de nuestra vida psíquica, explora la figura del autor y piensa la identidad directamente en relación con el texto que la exhibe, y no como una entidad que le preexiste” (63).

6 Curiosamente, Arnaud Schmitt, partiendo de las reflexiones de Marie-Laure Ryan, ha señalado que “[e]l ‘yo’ autoficticio es [...] un ‘yo’ a la vez que un Él/Ella. De este modo, se propone ser dos personas a la vez, cosa que, desde un punto de vista lingüístico, no es posible por la simple razón de que, para poder existir, un pronombre personal necesita un punto de anclaje deíctico in absentia o in presentia” (52-53, cursivas en el original). Esta imposibilidad lingüística que señala Arnaud es subvertida en este pasaje de *Sangre en el ojo* mediante la coexistencia de dos deícticos (yo/ella) en la misma frase, referidos a la misma persona.

OBRAS CITADAS

Alberca, Manuel. "Las novelas del yo". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros; Bibliotheca Philologica, 2012: 123-149.

_____. "De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 2014: 45-64.

Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

_____. "Javier Cercas, un escritor en la frontera" (entrevista). En *Femenino*. 23 oct. 2012. Web. 12 marzo 2016. <http://www.enfemenino.com/espectaculos/javier-cercas-entrevista-d42523.html>

Colonna, Vincent. "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros; Bibliotheca Philologica, 2012: 85-122.

Darrieussecq, Marie. "La autoficción, un género poco serio". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros; Bibliotheca Philologica, 2012: 65-82.

Forest, Philippe. "Ego-literatura, autoficción, heterografía". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros; Bibliotheca Philologica, 2012: 211-235.

Gasparini, Philippe. "La autonarración". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros; Bibliotheca Philologica, 2012: 177-209.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 1986.

Marina, José Antonio. "La hipertrofia del yo". *El Cultural*. 12 junio 2003. Web. 12 de marzo 2016. <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-hipertrofia-del-yo/7298>

Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*. Barcelona: Caballo de Troya, 2012.

Schmitt, Arnaud. "La autoficción y la poética cognitiva". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 2014: 45-64.